

# PROTÉE

revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques

volume 32 numéro 2 • automne 2004

## L'ARCHIVAGE NUMÉRIQUE

Sémir Badir

Jan Baetens

Anne Beyaert-Geslin

Stefania Caliandro

Anne-Marie Christin

Dominique Ducard

Yves Jeanneret

Herman Parret

HORS DOSSIER Frédérique Calcagno-Tristant Gilles Visy

ICONOGRAPHIE Jean-Pierre Séguin présenté par Michaël La Chance

L'ARCHIVAGE NUMÉRIQUE  
conditions, enjeux, effets

**PROTÉE** paraît trois fois l'an. Sa publication est parrainée par le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs et chercheurs en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français et en communication. **PROTÉE** est subventionnée par le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, la Fondation de l'Université du Québec à Chicoutimi, le Programme d'aide institutionnelle à la recherche (Fonds institutionnel de recherches), le gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide aux publications, l'Institut de recherches technolittéraires et hypertextuelles et le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi.

Directeur : François Ouellet. Adjointe à la rédaction : Michelle Côté.  
Conseiller à l'information : Jacques-B. Bouchard. Secrétaire : Christiane Perron.

Responsables du présent dossier : Sémir Badir et Jan Baetens.  
Page couverture : Jean-Pierre Séguin, *GM* (détail de l'œil gauche), 2003. Encre archive sur toile, 122 x 122cm.

Comité de rédaction :

Denis BELLEMARE, Université du Québec à Chicoutimi  
Frances FORTIER, Université du Québec à Rimouski  
Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal  
Lucie HOTTE, Université d'Ottawa  
François OUELLET, Université du Québec à Chicoutimi  
Marilyn RANDALL, University of Western Ontario  
Josias SEMUJANGA, Université de Montréal  
Johanne VILLENEUVE, Université du Québec à Montréal  
Nicolas XANTHOS, Université du Québec à Chicoutimi

Comité Conseil international :

François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)  
Eric LANDOWSKI, Centre national de la recherche scientifique  
Louise MLOT, Université du Québec

Comité de lecture\* :

Jacques BACHAND, Université du Québec  
Robert DION, Université du Québec à Montréal  
Mustapha FAHMI, Université du Québec à Chicoutimi  
Gillian LANE-MERCIER, Université McGill  
François LATRAVERSE, Université du Québec à Montréal  
Jocelyne LUPIEN, Université du Québec à Montréal  
Joseph MELANÇON, Université Laval  
Paul PERRON, Université de Toronto  
Fernand ROY, Université du Québec à Chicoutimi  
Lucie ROY, Université Laval  
Paul SAINT-PIERRE, Université de Montréal  
Gilles THÉRIEN, Université du Québec à Montréal  
Christian VANDENDORPE, Université d'Ottawa

\* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

Administration : PROTÉE, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), Canada G7H 2B1, téléphone : (418) 545-5011, poste 5396, télécopieur : (418) 545-5012.  
Adresse électronique : protee@uqac.ca. Distribution : Presses de l'Université du Québec, 2875, boul. Laurier, Sainte-Foy, Québec, G1V 2M2, téléphone : (418) 657-4246.  
PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP). Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication. PROTÉE est diffusée sur Édudit, portail des revues savantes ([www.erudit.org](http://www.erudit.org)), et indexée dans Argus, Klapp, Ulrich's International Periodicals Directory, OXPLUS et dans le Répertoire de la vie française en Amérique.  
L'impression de PROTÉE a été confiée à l'imprimerie Transcontinental Québec.

Envoi de Poste-publications – Enregistrement n° 07979  
Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada  
Tous droits de reproduction, d'adaptation et de traduction réservés © PROTÉE 2004

ISSN-0300-3523

## **L'archivage numérique**: conditions, enjeux, effets

**Présentation**: L'héritage et l'archive / *Sémir Badir et Jan Baetens* 5

LE PROCÈS DE NUMÉRISATION DE LA CULTURE.  
Un défi pour la pensée du texte / *Yves Jeanneret* 9

ESPACE ET MÉMOIRE: les leçons de l'idéogramme / *Anne-Marie Christin* 19

LES AVATARS NUMÉRIQUES DE L'ENCYCLOPÉDISME / *Dominique Ducard* 29

VESTIGE, ARCHIVE ET TRACE. Présences du temps passé / *Herman Parret* 37

JEAN-PIERRE SÉGUIN – Portraits-émergents sur détails-objets / *Michaël La Chance* 47

QUELLES PRATIQUES POUR QUELS ENJEUX? / *Jan Baetens* 59

LES DÉFAILLANCES DU NUMÉRIQUE comme matière artistique / *Stefania Caliendo* 67

CRÉNELAGE, CAPITON ET MÉTADISCOURS  
(où l'image numérique résiste à la ressemblance) / *Anne Beyaert-Geslin* 75

### **Hors dossier**

DERMATOLOGIE DU SENSIBLE AU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE / *Frédérique Calcagno-Tristant* 85

CLAMENCE ET L'INTERLOCUTEUR: pragmatique de la manipulation  
et de l'identification dans le discours de *La Chute* de Camus / *Gilles Visy* 99



# L'héritage et l'archive

Sémir Badir et Jan Baetens

L'Histoire, tout comme la Loi ou la Raison, nous sert d'Idée régulatrice. Elle établit, selon les valeurs canoniques, des échelles entre le grand et le médiocre, le retentissant et l'anecdotique, le fulgurant et l'*alenti*. Les œuvres culturelles se présentent devant elle comme les âmes humaines devant Dieu le jour du Jugement dernier : afin que se réalise l'avenir d'une illusion collective. C'est ainsi que des écrivains, célébrés de leur vivant, tombent parfois rapidement de leur piédestal après leur mort, tandis que d'autres, peintres, ayant vécu dans la misère, font *post mortem* un retour en grâce d'autant plus éclatant qu'il semble mérité; et des compositions jamais exécutées du temps de leur auteur sont montées au pinacle de l'écriture musicale, pendant que des monuments s'écroulent sans que personne ne songe à en prévenir la ruine. Toutefois, devant l'Histoire, les œuvres n'arrivent pas telles quelles. Elles sont indissociables d'une forme matérielle (le média singulier de leur réalisation et de leur transmission), d'un lieu de conservation (noble comme une bibliothèque ou bien roturier comme un marché aux puces) et surtout d'une série de jugements et de valeurs qui se confondent vite avec leur devenir historique. Car toute œuvre participe d'un pluriel de discours –esthétiques, éthiques, sociaux, politiques–, tous recueillis en dernière instance par le discours de l'histoire, désignée cette fois avec la minuscule, car il en faut bien une aussi pour accomplir ce que la majuscule idéalise.

De ces discours, une sémiotique de la culture, appelée naguère de leurs vœux par Lotman et Uspensky, récemment invoquée à nouveau par Rastier, cherche à inventorier les unités, à décrire les énoncés normatifs, à envisager les croisements et les boucles dynamiques, à spécifier enfin les rhétoriques pour chaque série d'objets considérés. Il s'en faut beaucoup, cependant, pour que le programme d'une sémiotique de la culture soit en voie d'achèvement. Sur les médias et sur les institutions de mémoire, la sémiotique a négligé de porter son attention. Quand même elle a fini par mettre un peu de substance dans son vin formel, la sémiotique a longtemps maintenu les limites d'analyse de son modèle linguistique. Des mots, elle a dédaigné de savoir qu'ils composent des textes dont la matérialité fait signe (ceci, il est vrai, est en train de s'arranger), mais aussi que ces textes sont façonnés en livres et que ces livres sont rangés en bibliothèques et répertoriés en catalogues. Les matières, on ne le constate que trop, représentent le grand refoulé de la sémiotique. Et, avec les matières, ce sont les pratiques sociales et politiques des objets culturels, en particulier des textes, qui ont été par elle négligées. Malgré la différence des corpus qu'elles traitent, les contributions d'Yves Jeanneret (sur l'émergence d'une culture hypertextuelle) et d'Anne-Marie Christin (sur certaines formes dites « primitives », en l'occurrence idéographiques, de l'écriture) posent chacune très clairement ce problème de l'articulation complexe du substrat matériel de l'écriture et des pratiques herméneutiques et mémorielles qui l'entourent. En même temps, ces deux auteurs nous mettent également en garde contre un trop facile oubli des leçons du passé au nom d'un avenir hypertextuel qui continue à relever autant du « textuel » que de l'« hyper ».

La tâche d'une sémiotique de la culture est pourtant urgente. Car, avec l'avènement des nouveaux médias, quelque chose est en train de modifier profondément, et sans doute radicalement, le rapport de la sémiotique à ses objets. Ne cherchons pas à reprendre ici le débat sur les médias traditionnels et les

nouveaux médias, dont l'opposition est bien moins nette qu'on a pu le penser. Mais prenons la peine d'observer ce qui se passe lorsque des objets culturels sont pris en charge par une infrastructure numérique. Ceux-ci ne sont pas seulement « traduits » par la numérisation – transformés aussitôt que dédoublés, adaptés en même temps que le numérique se conforme à leur saisie. Ce qui change notablement, ce sont également les conditions et les modalités de leur mise en disponibilité et, partant, de leur usage. L'article de Dominique Ducard, qui propose une microlecture des transformations que subit la forme (mais aussi le savoir !) encyclopédique lors de sa conversion en numérique, illustre très clairement les enjeux de ce changement.

Un objet culturel traditionnel est un objet dont on sait à quoi il ressemble, où il se trouve, et souvent ce qu'il convient d'en penser. Certes, cela ne dit pas encore ce qu'on fait en pratique de l'objet en question. Après quelque période éventuelle d'oubli et de perte, les remémorations et les réappropriations constituent les processus réguliers par lesquels les objets culturels circulent dans le temps historique : ainsi, notamment, des descriptions savantes et des interprétations philologiques, qui constituent les processus spécifiques par lesquels les intellectuels se remémorent et s'approprient des objets culturels. Tout se passe comme si l'Histoire, tel un grand sujet collectif, léguait devant notaire (l'institution) et dans les formes réglementaires (le média) un patrimoine que la société reçoit *en héritage*. En retour de cet héritage culturel, les intellectuels établissent le catalogue (autre média) et en évaluent la valeur (nouvelle disposition dans le lieu de mémoire), contribuant ainsi eux-mêmes à la succession historique dont ils n'ont en somme reçu le patrimoine, comme tout un chacun, qu'en voyageant.

Or, la numérisation ne s'apparente nullement ni à une remémoration ni à une réappropriation. À tout le moins, assimiler son action aux processus traditionnels de réception historique des biens culturels bouleverserait considérablement la nature même de ce qui constitue un héritage culturel. Dans le cas de la numérisation, il n'est pratiquement pas possible de dissocier le média et le lieu de conservation. Pour pasticher McLuhan, il faudrait dire que le média EST le lieu de conservation des objets culturels numérisés. La numérisation fournit pour l'objet à la fois, et presque en même temps, une forme nouvelle et une procédure d'accès. De ce fait, la numérisation n'est pas tant liée à un héritage qu'à une *archive*. L'archive est en effet le mode selon lequel les objets culturels sont produits par la numérisation : elle est matière, mais une matière préformée et formatrice, capable de recouvrir l'ensemble des biens qu'elle absorbe, au point d'escamoter bientôt toute autre trace de ces biens. La numérisation représente ainsi la forme même du dicible à archiver.

Si l'héritage et l'archive constituent, l'un et l'autre, des modes de transmission des objets culturels dans l'espace social, tout, en théorie comme en pratique, les oppose. Tantôt l'Histoire y est prise à sa fin, c'est-à-dire à la fois comme une finalité et comme un achèvement, tantôt au contraire elle est à l'origine des choses dans le temps. Un héritage nous lie au passé : il pointe un avant qui est transmis et qui demande à être reçu (senti, connu, décrit, interprété). L'archive, en revanche, est tournée vers le futur : c'est l'intervention par laquelle des objets jugés nécessaires aujourd'hui sont regardés aussi comme indispensables à demain. Bien que tout héritage se fasse en fonction d'une archive et que toute archive remodèle à son tour un héritage, leur distinction théorique n'a jamais cessé d'être soutenue par la répartition effective de leurs fonctions respectives dans l'espace social. Or, c'est cette répartition que la numérisation vient fragiliser. Depuis le passé, rien ne se conserve par la numérisation qui ne soit directement et impérativement décisif pour le futur. L'exposé de Herman Parret, qui brosse un tableau historique et philosophique, de Platon à Foucault, des théories de la mémoire et de l'archive, s'inquiète justement, à la fin de son argumentation, des effets pervers, tant pour l'archive que pour la mémoire elle-même, du « tout-numérique », qui menace plus qu'il n'étaye l'acte créateur de l'oubli et de la mémoire confondus.

### **Le sémioticien devant la société**

Reposant de manière aigüe la question de l'inscription des traces mémorielles, la numérisation des objets culturels, qu'analysent la plupart des contributions à ce dossier, a tout de suite suscité, et continue du reste à produire, des interprétations fort divergentes, les unes optimistes et utopiques, les autres sceptiques, pessimistes, voire apocalyptiques. Ou bien, en effet, on considère que la numérisation, en court-circuitant les agencements traditionnels, annonce une accélération du temps historique qui profite à la société de communication de notre village global ; ou bien, au contraire, on s'inquiète de voir que l'héritage culturel subit aujourd'hui des oublis et des pertes irrémédiables, parce que les chemins de remémorations et de réappropriations n'existent plus, le média numérique se révélant être un mauvais lieu de mémoire. Toutefois, ces divergences ne doivent pas faire écran à une transformation autrement plus importante et sans doute plus difficile à interpréter. La numérisation semble être douée d'une force à la fois technique et sociale, qui est en train de modifier non seulement le mode d'accès aux objets du savoir, mais également la position des sujets qui cherchent à les étudier.

Ces transformations font naître inévitablement des questions relatives à des sujets aussi divers que le « canon » culturel ou les techniques de conservation. Un peu partout dans le monde, des discussions s'entament sur le contenu de ce qu'il convient d'archiver et sur les meilleures formes de le faire. Pour une société, le choix de ce qu'on juge utile, pertinent ou nécessaire de conserver, de transmettre, de reprendre, à la limite de transformer, est d'une portée capitale sur l'autodéfinition d'une culture. De la même façon, le fait d'opter pour telle technologie, plutôt que pour telle(s) autre(s), a des conséquences qui dépassent le seul niveau technologique. La durée de vie des plates-formes informatiques, leur compatibilité avec d'autres systèmes, à commencer par celle avec les versions sans cesse renouvelées et remaniées de leur propre système, ou encore les possibilités inégales des systèmes respectifs pour la distribution et l'utilisation par l'utilisateur spécialisé et non spécialisé, se voient au cœur de bien des controverses, pour l'instant plus développées et plus vives en Amérique du Nord qu'en Europe (mais pas pour autant absentes du vieux continent).

Le présent dossier a préféré aborder la question sous un angle légèrement différent. En effet, il n'importe pas seulement d'interpréter la numérisation, mais bien de savoir quelle position adopter à son endroit (l'article de Jan Baetens, qui porte lui aussi sur les tensions entre l'ancien et le nouveau dans les rapports intermédiatiques, donne plusieurs exemples de ces querelles d'interprétation). Et comme ceci se passe dans une réelle urgence, l'intellectuel ne peut y demeurer indifférent. Si, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, l'intellectuel est, à l'égard des objets culturels, surtout en charge de connaissances spéculatives – descriptives, analytiques, critiques –, l'intellectuel de l'ère de la numérisation doit être aussi, et peut-être avant tout, un gestionnaire de ces mêmes objets, intervenant simultanément sur le plan technique et sur le plan politique (social, économique, législatif). La tâche qu'il se donne est désormais celle de construire le présent et le futur. À moyen terme, il y va de sa propre survie.

Pour le sémioticien, plus que pour tout autre, ce qui se joue dans la numérisation est primordial. Et cela pour deux raisons. La première tient évidemment aux objets. Jusqu'à quel point le sémioticien peut-il décrire et interpréter les objets numérisés ? Ceux-ci émergent à peine, à grand-peine, de leur archive. Suffit-il d'anticiper la conversion de cette archive en héritage pour maintenir et qualifier une posture analytique *a posteriori* ? N'y a-t-il pas lieu, au contraire, que le sémioticien se fasse l'instigateur même de l'héritage culturel, en intervenant dans les choix qui procèdent à la conformation numérique et à la transmission des objets culturels ? Le cas échéant, le discours sémiotique est appelé à devenir un faire, soucieux d'applications techniques et pragmatiques. Dans cette perspective, une sémiotique de la culture doit porter sur la numérisation un regard prospectif : évaluer les qualités sémiotiques du média, prévoir des dynamiques d'intermédialité, inventer de nouvelles possibilités d'accès aux objets, proposer des remédiations, etc.

Mais cette mutation resterait de l'ordre du vœu pieux, ou d'une exigence exorbitante, si elle n'était pas rendue possible par le mode de fonctionnement même du sémioticien. Voici plus de quarante ans que la disciplinarisation de la sémiotique demeure en suspens, et peut-être le demeurera-t-elle à jamais. L'intense et incessante activité épistémologique dont elle conserve le témoignage ainsi que le déploiement continu de ses pratiques d'analyse ont rendu impossible sa clôture dans de quelconques limites. Bien au contraire, il semble que, dans la durée, la sémiotique soit devenue un lieu d'interdisciplinarité: des paradigmes extrêmement éloignés les uns des autres s'y confrontent utilement. De ce fait, la sémiotique est également un excellent observatoire des intérêts conflictuels, sinon fluctuants, que la société accorde aux savoirs. Quant aux sémioticiens, s'il en existe (plaisanterie connue), leur rôle évolue non moins rapidement: empêchés de s'entendre sur une méthodologie et une terminologie propres, ils sont à même d'intervenir comme les médiateurs qualifiés de tout lieu interdisciplinaire. Encore faut-il qu'ils réussissent à capter les problèmes qui, par leur actualité, réclament un tel dialogisme des connaissances. C'est là une autre raison, tout aussi importante que la première, pour que les sémioticiens prennent à bras le corps les problèmes posés par la numérisation. Et, assurément, les entrées en dialogue que les sémioticiens suscitent, depuis quelques années, avec les spécialistes des études culturelles, des *gender studies*, des sciences de la communication, du marketing et du design, manifestent avec éloquence leur intérêt grandissant pour les configurations matérielles des objets qui sont les leurs et pour les implications sociales de leur présentation. Cette dimension sociale n'est nullement absente, au contraire, des expériences contemporaines du monde de l'art, lui-même, on le sait, multiplement affecté par l'émergence du numérique, comme le montre bien la contribution de Stefania Caliendo. Son article sur les images de synthèse et l'art vidéo est complété par celui d'Anne Beyaert sur l'image « crénelée » (un des effets possibles de la *pixellisation*), qui élargit le domaine de l'art à celui de l'image en général. Tant Caliendo que Beyaert insistent toutefois sur la nécessité de penser ces nouvelles formes en termes de stratégies énonciatives; c'est-à-dire que, à l'instar de tous les autres participants à ce dossier, elles prolongent la description minutieuse des nouvelles formes sémiotiques par une analyse non moins détaillée des enjeux de leur emploi (ou, plus exactement sans doute, de leurs emplois au pluriel).

On aura compris, espérons-nous, l'intention qui anime ce dossier de *Protée*, qui se penche moins sur les aspects techniques de l'archivage numérique que sur ses conditions sémiotiques, ses enjeux sociaux et ses effets sur les objets culturels. En transformant tant l'objet que le sujet, c'est-à-dire le regard porté sur l'objet, la numérisation vise en effet des transformations épistémiques dans l'ordre des connaissances, en même temps qu'elle répond à des demandes sociales à l'égard de ces connaissances et qu'elle modifie des pratiques intellectuelles et artistiques. Il faut attendre du regard critique, qui est porté sur la numérisation dans le présent dossier, qu'il permette de renouer le dialogue entre sémiotique et politique, entre analyse herméneutique, faire technologique et action sociale. Ce dialogue ne peut pas aller dans un sens seulement: sans la dimension politique, économique, sociale, la sémiotique glisse dangereusement sur la pente d'une spéculation sans épreuve ni enjeu; à défaut de la dimension herméneutique qu'apporte la sémiotique, la démarche actuelle de l'intellectuel engagé risque de se muer en celle d'un aveugle technocrate.



# LE PROCÈS DE NUMÉRISATION DE LA CULTURE

## UN DÉFI POUR LA PENSÉE DU TEXTE<sup>1</sup>

YVES JEANNERET

Pour évaluer l'effet de l'informatique sur notre tradition, le *transmettre* compte autant que le *transmis*. La numérisation bouscule notre « héritage » en soumettant divers objets culturels à ses traitements. Jusqu'à quel point touche-t-elle aux conditions mêmes d'existence de ces objets<sup>2</sup>? Par-delà la pérennité de tel contenu, quelle est la pérennité des formes de propagation ?

Les écrans contribuent au partage des savoirs dans la mesure où ils instituent, comme le *volumen* et le livre, une organisation symbolique, qui est aussi sélection et représentation; certaines des productions ainsi retenues perdurent grâce aux pratiques qui les muent en objets qualifiés. Autant de dimensions que la notion de texte désigne assez bien. Car, si embarrassés que nous soyons pour dire ce qu'est un texte<sup>3</sup>, nous savons qu'il engage ce complexe particulier d'objets, de formes et de pratiques, par lequel se soutient la mémoire<sup>4</sup> culturelle. « Ce sont nos textes », écrit l'anthropologue Daniel Dubuisson, « qui engendrent le signe neuf, perpétuent le signe ancien et confèrent une densité, une fonction, une identité, une valeur nouvelles [...] au signe usé, négligé, ou effacé » (1996: 61). Quel défi la métamorphose des médias, dont l'« intégration numérique » est le dernier avatar, adresse-t-elle à cette fonction patrimoniale du texte? Au moment où la nature du texte est plus que jamais problématique, la *question* du texte prend toute sa force<sup>5</sup>. Il est nécessaire de la reprendre, en temps long, pour que devienne visible le travail textuel à l'œuvre dans les médias informatisés.

Partons pour cela d'une définition provisoire: *un texte est une configuration sémiotique empirique attestée, produite dans une pratique sociale déterminée et fixée sur un support*<sup>6</sup>.

### L'HYPERTEXTE, OU LE TEXTE INVISIBLE

Dans les réflexions sur l'informatique, la notion de texte n'est pas une ressource, mais un repoussoir. Le « tout numérique » nous dit: choisis ton camp, culture du texte ou société de l'information<sup>7</sup>. Ce discours est fécond en antithèses: le révolutionnaire s'y oppose au désuet, l'ouvert au clos, l'immatériel au matériel, l'accessible à l'éloigné. Le texte est du côté de l'ancien, du fermé, du pesant, du médiat.

Ce n'est pas seulement un discours utopique. Nous tendons à penser ainsi les productions informatiques. Considérons le couple lien (*link*)/ nœud (*node*), par lequel on oppose d'ordinaire l'hypertexte au texte. C'est le résultat de quelques opérations méta-sémiotiques<sup>8</sup>:

1. *Extension métaphorique*: elle consiste à prendre une pratique, la programmation, pour principe de description d'une autre, l'écriture. L'inscription en code d'une opération (la mise en relation entre fichiers) rendrait compte de la forme du document.
2. *Anamorphose visuelle*: une telle catégorisation engage une représentation, illustrée par les graphes, réseaux et autres arborescences. Le travail complexe des formes visibles et incarnées (Souchier, 1996; Quinton, 2000) s'y réduit à la topologie du parcours entre des points.
3. *Sémantique combinatoire*: cela ne va pas sans une conception des rapports entre contenu et expression: il s'agirait de fragments sémantiques interchangeable. Le texte est soumis à une norme de ponctualité sémiotique (l'«unité d'information»).
4. *Glissement métonymique*. Le processus de communication est défini par le «réseau», réalité isomorphe qui se propage du technique jusqu'au social en passant par le cognitif. L'objet réticulaire incarne la pensée (créative), la lecture (libre), l'interaction (égalitaire).
5. *Focalisation du regard*. Cela impose un certain point de vue, qui consiste à voir de loin la communication. Le regard de l'analyste, qui cherche à pénétrer du côté de la machine, coïncide avec celui de l'ingénieur qui suppose des impacts, se détournant du lecteur qui scrute des formes.
6. *Modalité conditionnelle du discours*. La vérité de l'hypertexte ne paraît pas résider dans ses productions (toujours décevantes) mais dans sa structure (virtuellement prodigieuse). A-t-il même besoin d'exister pour être<sup>9</sup>? Une telle posture garantit l'inaffabilité, mais la paie en perdant prise sur le réel des pratiques.

En somme, le rejet du texte contient une conception du texte<sup>10</sup>, qui réduit le livre à la

«linéarité» de la parole (en fait son caractère séquentiel) et ramène le réseau à son pouvoir de connexion. Focalisant l'intérêt sur le combinatoire, il néglige le signifiant. Hanté par l'accès à l'information, il refoule le pouvoir de l'écriture. Bref, l'antithèse entre texte et réseau rend invisible le texte de réseau.

#### LE RAPPORT ENTRE TEXTE, SUPPORT ET MÉMOIRE: UNE INDÉTERMINATION FÉCONDE

Comment penser ce texte? De nombreux théoriciens du texte «traditionnel» se sont intéressés au rapport entre texte et mémoire. Ces *textes sur le texte* donnent diverses définitions du rôle joué par ce dernier dans la survie des idées. Je me propose de l'explicitier, sur le cas de trois auteurs choisis pour leurs positions radicales. Roland Barthes disqualifie une conception du texte comme patrimoine pour saisir la textualité au travail. Alain Deremetz suggère une approche de l'antiquité qui fait de la copie et non de l'original source d'affirmation culturelle. Ivan Illitch privilégie, en matière d'événement technique, l'artisanat de la mise en texte par rapport à l'industrie de l'impression.

#### *Le texte dispersé par sa mémoire*

Barthes ouvre l'article «Théorie du texte» de l'*Encyclopædia Universalis* par une pseudo-théorie : *Qu'est-ce qu'un texte, pour l'opinion courante? C'est la surface phénoménale de l'œuvre littéraire; c'est le tissu des mots engagés dans l'œuvre et agencés de façon à imposer un sens stable et autant que possible [...] il est, dans l'œuvre, ce qui suscite la garantie de la chose écrite, dont il rassemble les fonctions de sauvegarde: d'une part, la stabilité, la permanence de l'inscription, destinée à corriger la fragilité et l'imprécision de la mémoire; et d'autre part la légalité de la lettre, trace irrécusable, indélébile, pense-t-on, du sens que l'auteur de l'œuvre y a intentionnellement déposé; le texte est une arme contre le temps, l'oubli, et contre les roueries de la parole, qui, si facilement, se reprend, s'altère, se renie.* (Barthes, 1997: 811 A)

Toute la démonstration s'appuiera sur cette prosopopée de la *doxa*, qui a la vertu de superposer deux questions, celle de la matérialité du texte et celle

de la fixité du sens: deux formes de permanence que la philologie a eu pour souci d'arrimer l'une à l'autre (Jacob, 2001). L'assimilation de la *singularité matérielle* du texte à son *unicité sémantique* autorise en effet la dissociation entre le *texte comme objet* et le *texte comme processus*. Antithèse qu'exprime un dédoublement étymologique:

[Le texte] est un tissu; mais alors que précédemment la critique [...] mettait unanimement l'accent sur le « tissu » fini (le texte étant un « voile » derrière lequel il fallait aller chercher la vérité, le message réel, bref le sens), la théorie actuelle du texte se détourne du *texte-voile* et cherche à percevoir le tissu dans sa texture, dans l'entrelacs des codes, des formules, des signifiants, au sein duquel le sujet se place et se défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans sa toile. (Barthes, 1997: 817 A)

Le lecteur est mis en demeure de choisir entre la matérialité circonscrite d'un objet et la poéticité irradiante d'un acte. Pour atteindre le textuel, il lui faut désassembler le texte. Campé face au texte monument, Barthes fait de la rupture du tissu textuel la condition d'une mémoire potentielle et vive. C'est alors

[...] tout le langage, antérieur et contemporain, qui vient au texte, non selon la voie d'une filiation repérable, d'une imitation volontaire, mais selon celle d'une dissémination. (Ibid.)

Le bris de l'objet fait entrer dans le jeu la force implicite de l'intertextualité, qui « apporte au texte le volume de la socialité » (ibid.), l'affranchissant de toute détermination qui ne procéderait pas avant tout de l'acte de lire. Le texte se reconnaît mémoire en s'oubliant objet.

#### Le texte institué par la réécriture

Alain Deremetz, commentateur de la poésie romaine, prend au sérieux le *textus*. Il observe que le texte a été nommé par les Romains, ce qui fait sens car

[...] l'idée que les anciens avaient des textes, le pouvoir dont ils les investissaient, la fonction dont ils les chargeaient, les contenus qu'ils leur confiaient étaient inséparables [...] de leur conception de la textualité. (Deremetz, 1995: 26)

Les Romains se déclarent écrivains latins en se faisant héritiers des Grecs: jamais le lien entre texte et héritage ne sera aussi visible. La tradition tient à cette reprise. Si le Grec manipule *du texte*, le Romain nomme *le texte*. Il lui accorde une identité et une durée. Le poète romain qui cherche un auteur *qui ait déjà dit ce qu'il écrit* ne trahit pas un défaut d'invention mais un souci de fondation. Le texte, c'est cette réécriture devenue consciente de soi, tramant sa vertu communicationnelle.

Le texte ainsi compris ne transmet pas seulement un contenu, il se désigne lui-même comme texte, objet doté de statut, porteur d'une relation. Il y a un texte lorsque émerge une figure réfléchie de la communication. Ainsi le jeu intertextuel ne remplace pas l'invention du texte comme objet singulier, mais l'exige. La dissémination trouve son pendant dans l'institution de singularité: c'est entre elles que s'ouvre l'espace de l'héritage:

Ce qu'on appelle la mémoire collective est un corpus de textes enchevêtrés formant un tissu homogène [...]. Toute production sémiotique nouvelle puise ses ressources à cet intertexte commun, sans cesse retravaillé, réactualisé et recomposé. (Ibid.)

La singularité historique du texte est essentielle. Alors que Barthes redistribue la forme pour l'arracher à la sclérose, Deremetz saisit la mise en ordre du texte par le texte. Les poétiques de la réécriture sont autant de médiations par lesquelles les objets culturels circulent en se transformant. Il n'y a pas de texte original, le texte est *toujours déjà* héréditaire. Deremetz rejoint ici Bakhtine:

Derrière tout texte, on trouve le système de la langue, ce qui, dans le texte, y correspond est tout ce qui est répétitif et reproductible, tout ce qui peut être donné hors du texte. Mais, dans le même temps, tout texte (en sa qualité d'énoncé) est individuel, unique et non reproductible, et c'est là que réside son sens [...]. Ce second aspect (pôle) est la propriété du texte lui-même, mais ne se révèle qu'en situation et dans la chaîne des textes (dans l'échange verbal à l'intérieur d'un domaine donné). Ce pôle le relie non pas aux éléments reproductibles d'un système de langue (de signes) mais aux autres textes (non reproductibles) en un rapport particulier. (Bakhtine, 1979: 313-314)

La notion de textualité est inséparable de celle de trivialité, chaque texte relevant à la fois d'un acte précis de production et d'une dynamique sociale diffuse. La sérialité des textes – toujours singulière mais toujours plurielle – est le lieu où le social s'institue en se réaffirmant.

#### *Le texte abstrait par le travail de la matière*

Dans cette même matérialité, Ivan Illitch cherche la forme incarnée. Étudiant l'évolution des manuscrits au XII<sup>e</sup> siècle, il invente un objet particulier, le « texte livresque » (Illitch, 1991). Doté d'une configuration formelle précise, il se concrétise dans un dispositif médiatique défini et se comprend au sein d'une discipline intellectuelle déterminée.

Pour Illitch, qui va « du lisible au visible », et non l'inverse, le texte n'est pas d'abord langue, mais objet visuel. Il tire sa consistance du lien qui unit structurellement les signes à leur support : ce qui importe, ce sont les formes d'organisation qui distinguent un texte écrit d'un énoncé oral et telle forme d'écrit de telle autre. L'héritage, c'est le jeu qui s'établit entre formes de communication et disciplines intellectuelles. Le texte est la technologie intellectuelle de la culture livresque, celle où l'écrit, gardant un lien avec la parole, s'affranchit de l'oralité. Une médiologie s'y marie à une sémiotique.

*Jusque-là, l'oreille avait distingué la voix de l'auteur mort de la voix du lecteur. Désormais, l'articulation visuelle de la page nécessitait une distinction neuve entre les intervenants qui contribuent chacun à un trait particulier de la texture de la page. (Illitch, 1991 : 119)*

Mais si Illitch relie fermement le texte à l'écriture, il ne l'y réduit pas. Loin d'être contenue dans la scripturalité, la textualité est une construction spécifique. Pour passer de la question de l'écrit à celle du texte, il est nécessaire d'interroger la mise en ordre et en relation des productions : la forme écrite, se faisant texte, devient opératrice de circulation pour les discours et les représentations, opératrice de visibilité pour leurs relations :

*La nouvelle beauté abstraite, obtenue surtout au moyen de la « mise en page », est le fruit d'une utilisation réfléchie de caractères de tailles différentes, elle reflète le plaisir nouveau de projeter mentalement des modèles du savoir, organisés et quantifiés, sur l'espace de la page. (Ibid.)*

Ce texte-là n'est pas séparable d'une communauté où certaines pratiques intellectuelles sont partagées. Le « texte livresque » est à la fois l'emblème et la condition de la culture scolaire : la visibilité de certains savoirs accompagne les formes du travail intellectuel et exprime des rapports de soumission et de critique vis-à-vis d'un héritage. « Texte » ne s'emploie donc pas absolument, mais qualifié (le texte *livresque*). C'est une forme historique, élaborée avec des ressources multiples, placée en continuité avec d'autres.

Ainsi la forme texte entretient-elle une relation fort étrange avec son support. C'est un objet adhérent, mais doté d'autonomie. Le texte livresque est tributaire des techniques du livre, mais il existe avant l'imprimerie, qui n'en est que l'accomplissement, et survit à ses mutations. D'autres font de l'innovation industrielle l'événement intellectuel majeur (Eisenstein, 1983). Pour Illitch, le texte résulte d'un bricolage social, qui s'incarne en productions et en gestes, mais circule dans les têtes plus que dans les machines. C'est une structure toujours spécifiée, mais toujours transformée, qui échappe à la seule dimension de l'inscription. Ce « texte en tant qu'objet », « type d'objet inédit, visible mais impalpable » (Illitch, 1991 : 137), est une forme incarnée mais non dépendante de tel support médiatique déterminé.

#### PENSER LES MÉTAMORPHOSES MÉDIATIQUES

Pour aborder l'actualité, nous pouvons tirer profit de ces analyses. Elles indiquent que la culture suppose une mise en relation, jamais mécanique, entre la dimension matérielle des objets (la métamorphose des médias) et la construction triviale de la mémoire (la dynamique des héritages). Elles posent toutefois trois exigences : défaire l'apparente évidence de l'objet pour accéder à sa dimension signifiante ; prendre en

compte la singularité de tout texte, en tant que production reliée à d'autres; repérer les formes socialisées grâce auxquelles nous reconnaissons le texte. L'espace techno-sémiotique des médias informatisés affecte toutes ces dimensions du texte. Il les affecte différemment.

#### *La résistance du texte*

Il faut d'abord comprendre ce besoin du texte qui, déterminant pour la culture du livre, ne parvient pas à mourir avec l'écran. D'où vient cette résistance du texte, qui fait qu'on ne peut analyser les transformations médiatiques sans faire appel à lui? Ne tient-elle pas à la plasticité d'une notion qui désigne une dynamique plus qu'elle ne saisit une entité?

L'idée de texte maintient en tension deux conceptions de la culture: l'une y voit un effort de cohérence, cette «fonction textuelle» opérant la reconstruction incessante d'une vision autonome et homogène du monde, que Daniel Dubuisson va jusqu'à nommer «cosmographique»<sup>11</sup>, l'autre affirme la dépendance de toute œuvre par rapport aux productions d'une société, à son archive (conçue comme ressource ou rareté)<sup>12</sup>. Elle offre par là une surface de contact entre deux univers: celui de l'écriture, production collective où se dessinent les reliefs et les vides d'une inscription sociale, celui de la trivialité, qui fait vivre les objets par appropriation et par transformation<sup>13</sup>.

C'est pourquoi il y a tant de façons de décrire les transformations médiatiques, entre celles où le souci du texte n'a aucune place, celles qui le marginalisent et celles qui lui donnent un rôle constituant. *L'anthropologie de l'action située* construit un objet dépourvu de textualité, l'«artefact»; *l'analyse de discours* marginalise la «mise en texte» comme expression de structures préexistantes; la *sociosémiotique des médiations* repose sur une définition du catalogue, de l'exposition, du site Web en tant que textes singuliers<sup>14</sup>.

Les postures qui mobilisent un concept fort de texte donnent une place centrale à l'historicité des productions, contre celles qui en font la simple

actualisation d'une fonction. Elles ont en commun de considérer la complexité des œuvres (le terme désignant un type d'objet et non sa dignité), sans les ramener à un modèle. C'est-à-dire qu'elles situent le rapport entre culture et histoire, entre autonomie et hétérogénéité. Prendre en considération les trois paradoxes du texte (sa texture disséminée, sa singularité plurielle, son abstraction matérialisée), c'est refuser d'en faire la simple incarnation d'une fonction, acte de langage ou indice du social. Le texte ne se réduit ni au code, ni à l'intentionnalité, ni à la performativité. Il laisse un reste.

#### *Les médias informatisés, opérateurs de redistribution*

Informatisé ou non, le texte connaît donc trois façons de durer, qui ne sont pas alternatives mais solidaires: par la pérennisation de ses traces, par la reconnaissance de ses formes, par le mouvement de sa reprise. De cette triple dimension, logistique, sémiotique et triviale, l'informatique redistribue les conditions.

La textualité du texte déborde son enveloppe, elle est résonance. Mais les formes matérielles du texte et sa singularité toujours réaffirmée sont les conditions de cette résonance. La lettre est ce qui permet à l'esprit de se libérer. Il ne suffit pas de dire, comme Rastier, que «l'unité empirique du texte ne préjuge pas de la fixité de sa signification» (2001: 22). C'est bien parce que le texte est un objet matériel, unique, complexe, qu'il s'ouvre au sens. C'est la distance entre l'objet et le regard qui permet l'interprétation. C'est elle qui l'affranchit d'une simple fonctionnalité. Il ne faut pas façonner le texte à l'image du *lire* – comme certains partisans de l'hypertexte l'ont cru –, mais se demander comment l'image du texte (Souchier, 1998) foment le *lire*.

Il est donc essentiel de comprendre la matérialité du texte dit, par approximation, «numérique» (Jeanneret, 1999b). Les médias informatisés modifient la nature des relations entre les textes et leur support. Celles-ci sont tributaires des espaces d'inscription, procèdent d'une capture de la lumière, exigent un engagement physique. L'exiguïté de l'écran détermine

le rapport entre ordonnancement du texte et ordres de la culture : ce nouveau théâtre de mémoire régit le disponible et le visible.

La « dématérialisation » est donc une très mauvaise façon de poser un problème très important. Ce qui compte, c'est la façon dont le texte est donné à reconnaître, à saisir, à conserver et à transformer pour ceux qui peuvent assurer sa trivialité. Avec le traitement numérique des signaux, le rapport entre média et texte se déplace. Il ne s'agit pas d'immatérialité, mais de labilité. L'informatique impose bien une dissociation nouvelle du signe et de son support. L'univers de l'imprimé a noué, au fil de l'histoire, un lien étroit entre la forme des objets matériels (livre de poche, dépliant, papier bible, etc.) et les caractéristiques du texte en tant qu'objet pérenne ou périssable. Cette dimension de la « sociologie des textes » (McKenzie, 1986) disparaît dans le *continuum* matériel du réseau et sur le support uniforme de l'écran. Informatisé, le texte devient à la fois plus homogène et plus indéterminé. Plus homogène, parce qu'en dessous et en deçà de toute forme singulière, perdure l'ensemble technique qui la fait apparaître : fichiers enregistrés, surface de l'écran, dispositif de l'ordinateur, posture d'usage. Plus indéterminé, parce que dans le vaste *continuum* des textes, les frontières disparaissent. Ce sont les formes textuelles qui sont mises en abyme, coexistant dans les cadres d'un écran et communiquant par les signes passeurs<sup>15</sup>.

On voit comment se déplace le jeu de l'héritage, entre objets et représentations, entre signes et pratiques. L'économie matérielle (production et conservation) est radicalement affectée par cette labilité nouvelle, et avec elle l'intervention des agents de conservation et de contrôle du texte. Mais, loin de dissoudre l'histoire des formes, cette déliaison du signe exige de chaque lecteur la distance d'une culture. Les nouveaux habits du texte ne réduisent pas la profondeur historique des formes, conventions, disciplines intellectuelles condensées en lui. Il y a beaucoup de *texte livresque* dans la *page Web*. Devant un objet que lisse le pixel toujours recommencé, seule

la capacité à convoquer l'histoire des textes (intellectuelle, sémiotique, visuelle) permet de *faire sens*, d'identifier des êtres sémiotiques, de recréer le *visible impalpable* qui est bel et bien présent. De fabriquer, de l'œil et de la souris, du clic et de l'imprimante, un nouveau texte, qui *fait différence* au sein de la répétition machinique. Plus ses enveloppes s'évanouissent, plus le texte doit être reconstruit, physiquement et intellectuellement.

#### VERS UNE TEXTUALITÉ SANS TEXTE ?

Au terme de ce processus, plane sur le texte une incertitude matérielle et sociale.

#### *Du texte chose au texte événement*

En tant qu'objet matériel, le texte informatisé n'est pas vraiment un texte. Il se conserve dans l'organisation logique d'un fichier, où toute configuration doit être décrite par code analytique, pour être reconstruite par un dispositif d'affichage. Le texte a cessé d'être une chose manipulable pour devenir un *événement réitéré*. Il est plus indestructible que l'imprimé, puisqu'il se propage, indifférent à son support. Mais il est plus fragile, puisque sa forme matérielle est constamment modifiée. Chacun d'entre nous a vu s'afficher sur son écran un non-texte, constitué de séries anomiques de caractères : l'intervention du logiciel dans l'interstice du physique permet que toujours plus de texte soit stocké, accessible, manipulable, mais elle fait que ce n'est jamais le même texte.

Ce n'est pas là un détail : la question du mode de persistance des formes n'est pas seulement logistique. Dans l'imprimé comme dans l'informatique, les textes se diffusent par la médiation d'une intervention technique. Mais celle-ci n'est pas de même nature. L'objet imprimé se conserve avec son support (il se détruit avec lui) : tant qu'il résiste à l'usure du temps, c'est sa forme entière qui perdure, le complexe de tous les signes qu'il comporte. L'objet informatisé se reproduit par le biais d'un filtre, qui réduit le configuré au codé. La permanence physique du texte est donc tributaire des modes de traitement

informatique. Ceux-ci privilégient les formes aisées à traduire en éléments calculables, transformant tout objet sémiotique en une suite alphanumérique. Le logistique interfère ici avec le sémiotique: la reproduction informatique est une métamorphose plutôt qu'une inscription. Il y a manifestement un enjeu politique et culturel dans ce *primat du caractère*<sup>16</sup> et de l'alphabétique, qui infléchit les logiques de conservation de nos œuvres et de nos idées.

#### *La mise en texte invisible*

Cette immense réserve textuelle codée est sans cesse reconfigurée par une vaste activité d'écriture collective. Car le « texte de réseau » ne se réduit nullement à une numérisation. Certes, l'informatique convertit toute forme complexe en une série d'impulsions, inscriptible dans toute matière parcourue par l'énergie (électrique, électronique, optique, etc.). Mais cette transformation est, à elle seule, incapable de donner à l'informatique le pouvoir de communiquer, de faire adopter, de légitimer. Il faut pour cela toute la construction textuelle du lisible qui vient se greffer sur les potentialités, infiniment étendues, du code.

Sur les médias informatisés comme dans la bibliothèque, l'activité de mise en texte organise et trie, rend visible ou invisible, privilégie les logiques d'une culture réinventée. Parfois, tissant des liens entre les médias, elle crée de la référence et de l'usage; parfois, ressaisissant les textes qu'a retenus la tradition, elle leur confère une seconde textualité, qui en réorganise le sens et le destin.

Le pouvoir de textualisation reste déterminant pour les formes de la culture, d'où la nécessité d'en comprendre les opérations. Mais les transformations médiatiques instaurent un partage des pratiques profondément différent de celui qu'avait fixé la culture du texte, entendue au sens classique. Plusieurs de ces modifications concernent la question de l'héritage. Le plus évident est l'accès de beaucoup de nouveaux acteurs à la collecte, à la publication, au commentaire des textes. Il se traduit par la

production, dans l'écriture, de modèles d'usage des ressources culturelles (Davallon *et alii*, 2003), qui engendrent de nouvelles transmissions, non seulement des objets, mais des pratiques. Toutefois, cette liberté conquise masque l'épaisseur des médiations inscrites dans la technique elle-même, en fonction des propriétés d'« extériorisation » de la mémoire qu'ont permises, au fil du temps, la langue, l'alphabet, leur traitement informatique (Auroux, 1984). L'histoire des logiciels est une série cumulative, qui intègre sans cesse des opérations éditoriales et documentaires automatisées.

La face cachée de l'*iceberg textuel* ne cesse ainsi de croître. La mise en texte s'industrialise et se démultiplie tout en devenant toujours plus invisible. Elle porte désormais, non seulement sur l'écriture des œuvres, mais sur l'écriture des pratiques elles-mêmes, dont certaines sont inscrites et propagées sur un mode automatisé (Despres-Lonnet *et alii*, 2003). Il n'a jamais été aussi important de comprendre l'énonciation éditoriale, cette activité par laquelle une foule d'acteurs fabrique le corps et l'image du texte (Souchier, 1997), qui se distribue aujourd'hui entre acteurs et dispositifs.

#### *La Recherche perdue ou retrouvée?*

Il y a par exemple une réécriture partiellement automatisée de *La Recherche*, œuvre patrimoniale s'il en est. On peut retrouver l'œuvre en partie sur le *Web*, par « moteurs de recherche » interposés.

La liste de réponses du moteur de recherche est une textualisation, dont la banalité cache la complexité et la partialité. S'y affirme le privilège du caractère: nul n'entre ici s'il n'est alphabète. Quant à la forme visuelle du texte, elle résulte de l'application automatique d'un cadre qui, prélevant des fragments de textes, prend la forme matérielle d'une liste. Cette production automatique d'une forme textuelle régit une gamme d'objets d'une étendue jamais atteinte jusqu'à présent, dans laquelle l'œuvre de Proust ne constitue qu'une part infime. Paradoxe final, deux principes d'homogénéité, la mesure statistique et la liste, produisent un résultat d'une hétérogénéité

absolue: tout y côtoie tout, en matière de style, de statut, de visée. Mais ce désordre, proposé comme un vaste paradigme (un paradigme dont les éléments se comptent en milliers de textes), s'efface devant l'évidente régularité de la liste.

Activer telle ligne de cette liste, c'est basculer dans la variété des configurations éditoriales autorisées par la grammaire de l'«hypertexte». Sur le site de la Bibliothèque nationale de France, Gallica (ill. 1), c'est une scénographie de la transparence, qui actualise une mythologie du geste auctorial et de l'œuvre authentique. Nous pouvons mettre le doigt en «temps réel» sur le manuscrit du *Temps retrouvé*. Pourtant, si l'on y regarde de près, cet «accès direct» accumule une série incroyable de couches d'outils: cadres, barres, boutons, trompe-l'œil, listes viennent enserrer l'image numérisée. Grâce à cette mise en abîme des cadres, l'écran, objet donné à lire, peut contenir un objet donné à voir. Il affiche le dessein de nous permettre d'atteindre un objet qu'éloigne paradoxalement sa présence immédiate.



Ill. 1 : page du site Gallica de la Bibliothèque nationale de France

Sur tel site d'amateur (ill. 2) qui présente une immense collection de citations, l'usage individualisé de l'œuvre vient s'inscrire dans le jeu d'une collection visuelle. Aux fragments du texte littéraire s'applique (ce sont des «applications» qui le permettent) la logique de l'hypertexte combinatoire. Comme



Ill. 2 : site personnel «Évocations de À La Recherche du temps perdu»

beaucoup de «pages perso», celle-ci fait une démonstration, celle de la capacité du dispositif à transformer n'importe quelle œuvre en fonctionnalité. Faire une réussite, parier, voter: le texte de *La Recherche* est bon à tout. Proust devient l'*omnibus* et le *Tout en un* de la littérature *user friendly*. Cette forme, à laquelle concourent des idéologies du littéraire, de la technique et de la communication, empile en quelque sorte les unes sur les autres la fonctionnalité opératoire du logiciel, la pratique amateur de l'effet graphique et la conception ludo-éducative de la culture. Fragmenté, décontextualisé, le texte se livre à toute manipulation. Il offre à l'imaginaire du jeu, de l'interactivité et de la performance technique la caution d'une pratique littéraire bourgeoise s'il en est, le dictionnaire de conversation.

Sur le site «quartier français du village planétaire», hébergé par l'Université de Richmond, c'est la disponibilité de l'information qui prévaut, traduite dans la sécheresse de la liste. Proust intervient comme l'une des innombrables références qui permettent de mettre le doigt sur la culture française, interchangeable dans ce marché du disponible avec musées, syndicats d'initiative, guides gastronomiques. L'absence de signature affiche la ressource brute, rendant tous les textes contemporains.

On peut s'interroger sur le statut de l'analyse ici menée. Un souci du texte l'a guidée. Est-ce lubie de sémioticien? Les formes inscrites dans les textes «visent à contraindre la réception, à contrôler



l'interprétation, à qualifier le texte». Jusqu'à quel point structurent-elles «l'inconscient de la lecture» (Chartier dans McKenzie, 1986: 6)? Ce que l'analyste décrit comme une forme a-t-il valeur de texte pour les usagers? Aura-t-il durablement cette valeur?

Le chercheur ne sait pas répondre à la seconde question. À la première, il hasarde une amorce de réponse. Le texte s'impose à tout utilisateur de l'informatique: celui-ci ne parvient à faire quelque chose avec l'écran, le clavier, la souris qu'en mobilisant une histoire dense des formes. La consultation, la «navigation» sont un bricolage, qui associe beaucoup de signes hérités à quelques signes nouveaux. Mais rien n'est moins assuré que la conscience de cette textualité. Certains ont le souci d'identifier le texte, de le saisir, de l'isoler (parfois en l'imprimant). D'autres n'ont nul besoin du texte pour agir: ils prélèvent des informations, naviguent entre des lieux, jaugent des opinions. Ils ne semblent pas voir l'organisation écrite qui pourtant les détermine. Cette *prédilection sémiotique* dote les diverses dimensions de la mémoire que nous avons repérées d'une existence plus ou moins effective. Si le texte existe toujours en soi sur les réseaux, il n'accède pas toujours au pour-soi.

\* \* \*

L'analyse ici esquissée nous suggère de faire finalement retour sur notre propre condition d'héritiers du texte. Si le texte n'est pas réellement un concept, c'est parce que le «texte comme objet» ne peut être détaché de son histoire. Il a pour nous le double statut de catégorie et de résultat. Il est le nœud où se rejoignent les dimensions logistique, mémorielle, sociale, langagière de l'héritage. Il est aussi cet objet contingent par lequel cette rencontre s'est traduite à un stade particulier de notre histoire. Les médias informatisés nous enjoignent de disjoindre ces deux figures de la textualité: ils poursuivent la rencontre entre objets, signes et pratiques, mais l'organisent tout autrement que ne le faisait le texte, dans ses diverses variantes inscrites et imprimées.

La construction matérielle, sémiotique et triviale qui en ressort est nourrie de la longue émergence historique de la textualité, sans nécessairement dessiner un monde où l'idée de texte garde sa force. L'incertitude qui en résulte conditionnera peut-être l'aptitude de notre futur à écrire son passé.

#### NOTES

1. En parodiant un titre célèbre («Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft»), je m'inspire d'une posture. Hans-Robert Jauss, qui ne croyait vraiment ni à l'histoire, ni à la théorie littéraires, confrontait leurs prétentions pour discuter la question de l'attente. Le basculement annoncé de notre monde de textes dans un monde de *traces numériques* me laisse dubitatif, mais il y a quelque chose à comprendre dans cette annonce.
2. Notre analyse présente une parenté avec les recherches sur les rapports entre visibilité du texte et visibilité sociale des objets (Colombo et Eugeni, 1998). Sur le rapport entre texte et visibilité, voir Cotte (1998).
3. Les sciences du langage emploient très peu le terme de texte, en moyenne beaucoup moins que les sciences sociales (Rastier, 2001: 28).
4. Le texte n'est pas lui-même mémoire. Il entre dans la création de la mémoire collective (Jeanneret, 2000).
5. Cet article s'inscrit dans un axe de recherche dont il constitue une étape (voir par exemple Jeanneret, 1997, 1999a, 2001). Les analyses de pratiques contemporaines s'inspirent d'une recherche collective récente: Souchier *et alii* (2003).
6. Cette définition est presque celle que donne F. Rastier (2001: 21). Je remplace «suite linguistique» par «configuration sémiotique». Il n'existe pas d'objet textuel observable qui soit purement linguistique. Tout discours textualisé procède d'un ensemble complexe de formes. Je considère ici un type de texte, le *texte écrit*, qui associe des signes de la langue et d'autres signes au sein d'une organisation spatiale.
7. Sur le statut très particulier de cette expression, voir Labelle (2001).
8. Il s'agit ici de ce que donne à penser la représentation du texte informatique comme jeu de nœuds et de liens et non de l'usage que tel ou tel théoricien fait de cette notion.
9. Pour preuve, la façon dont cette histoire est écrite par ses acteurs et reprise par les médias. On attribue toujours l'invention de l'hypertexte à un auteur, Vannevar Bush, qui ne l'a pourtant ni nommé ni décrit.
10. Le terme en dit long sur la confusion conceptuelle: l'«hypertexte», qu'on oppose au texte, est superlativement textuel. G. Landow définit l'hypertexte comme «Text composed of blocks of words (or images) linked electronically by multiple paths, chains, or trails, in an open-ended, perpetually unfinished *textuality*» (1992: 3; je souligne).
11. «Grâce à sa *mémoire textuelle*, progressivement enrichie, grâce à la *fonction textuelle*, qui ne cesse de travailler ce patrimoine immatériel, grâce aussi à sa compétence de «lecteur» de textes, l'individu se construit une cosmographie, c'est-à-dire un univers dans lequel il inscrit son être, son nom et ses activités» (Dubuisson, 1996: 36).

12. C'est bien cette tension entre visée d'autonomie et réalité de la dépendance que révèle l'usage de la citation (Compagnon, 1979).
13. Le texte n'est donc pas une catégorie sémiotique, mais un objet complexe qui engage le point de vue sémiotique : « Il ne s'agit pas de proscrire l'idée que des signes soient considérés à certaines fins comme élémentaires. Mais cela ne signifie pas qu'il y a toujours signe élémentaire [...]. Il n'y a que des textes, des textes d'objets, et non des textes de mots et de référents, des textes d'objets complexes, des morceaux de discours, de gestes, d'images, de sons, de rythmes, etc. » (Fabbri, 1998 : 24-25 ; ma traduction).
14. Pour un exemple de chacune de ces trois postures : Conein, 1997 : 25-45 ; Soulagés, 1999 ; Davallon, 1999.
15. Pour les effets politiques de cette mise en abyme du texte dans le texte, voir Labelle (2001).
16. Encore le terme « caractère », qui renvoie à la trace, est-il mal adapté, puisqu'il renvoie à la matérialité de la forme imprimée.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AUROUX, S. [1984] : *La Révolution technologique de la grammaticalisation : introduction à l'histoire des sciences du langage*, Liège, Mardaga.
- BAKHTINE, M. [1979] : « La question du texte », *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.
- BARTHES, R. [(1973) 1997] : « Théorie du texte », *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Éd. de l'Encyclopædia Universalis.
- COLOMBO, F. et R. EUGENI [1998] : *Il Testo visibile : teoria, storia e modelli di analisi*, Rome, Carocci.
- COMPAGNON, A. [1979] : *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil.
- CONEIN, B. [1997] : « L'action avec les objets : un autre visage de l'action située? », *Raisons pratiques*, n° 8, 25-45.
- COTTE, D. [1998] : « Le Texte numérique et l'intériorisation des dispositifs documentaires », *Document numérique*, n° 3-4, 259-280.
- DAVALLON, J. [1999] : « La mise en œuvre de stratégies communicationnelles », *L'Exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 41-137.
- DAVALLON, J. et alii [2003] : « L'usage dans le texte : les "traces d'usage" du site Gallica », dans E. Souchier, Y. Jeanneret et J. Le Marec (dir.), 45-90.
- DEREMETZ, A. [1995] : *Le Miroir des muses : poétiques de la réflexivité à Rome*, Lille, Presses du Septentrion.
- DESPRES-LONNET, M. et alii [2003] : « Le Couple dispositif/pratiques dans les échanges interpersonnelles », dans E. Souchier, Y. Jeanneret et J. Le Marec (dir.), 159-232.
- DUBUISSON, D. [1996] : *Anthropologie poétique : esquisses pour une anthropologie du texte*, Louvain, Peeters.
- EISENSTEIN, E. [(1983) 1991] : *La Révolution de l'imprimé dans l'Europe des premiers temps modernes*, Paris, La Découverte.
- FABBRI, P. [1998] : *La Svolta semiotica*, Roma, Laterza.
- ILLITCH, I. [1991] : *Du lisible au visible : la naissance du texte*, Paris, Le Cerf.
- JACOB, C. [2001] : « La carte des mondes lettrés », dans L. Giard et C. Jacob, *Des Alexandries*, vol. 1, *Du livre au texte*, Paris, Éd. de la B.N.F.
- JEANNERET, Y. [1997] : « Cybersavoir : fantôme ou avatar de la textualité? », *Strumenti critici*, n° 85, 509-515 ;
- [1999a] : « Pérennité, trivialité, textualité : la mémoire sociale comme besoin du texte », *Texte*, n° 25/26, 23-46 ;
- [1999b] : « Matérialités de l'immatériel : vers une sémiotique du multimédia », dans M. Heusser, M. Hannoosh, L. Hoek, C. Schoell-Glass et D. Scott (dir.), *Text and Visuality. Word and Image Interactions III*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 249-257 ;
- [2000] : *Y a-t-il (vraiment) des technologies de l'information?*, Lille, Presses du Septentrion ;
- [2001] : « Informatic Literacy : manifestations, captations et déceptions dans le texte informatisé », *Spirales*, n° 28, 11-32.
- LABELLE, S. [2001] : « "La Société de l'information", à décrypter », *Communication et langages*, n° 128, 65-79.
- LANDOW, G. [1992] : *Hypertext : the Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- MCKENZIE, D.F. [(1986) 1991] : *La Bibliographie et la sociologie des textes*, introd. de R. Chartier (« Textes, formes et interprétations »), Paris, Cercle de la librairie.
- QUINTON, P. [2000] : « Le Corps du design : mutations de la médiation du corps dans la production de l'image » (actes du colloque *Médiations du corps*), Grenoble, Université Grenoble 3.
- RASTIER, F. [2001] : *Arts et Sciences du texte*, Paris, P.U.F., coll. « Formes sémiotiques ».
- SOUCHIER, E. [1996] : « L'Écrit d'écran : pratiques d'écriture et informatique », *Communication et langages*, n° 107, 105-119 ;
- [1997] : *Lire & Écrire : éditer : des manuscrits aux écrans*, mémoire d'habilitation à diriger les recherches, Université Paris 7 ;
- [1998] : « L'Image du texte : pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Cahiers de médiologie*, n° 6, 136-145.
- SOUCHIER, E., Y. JEANNERET et J. LE MAREC (dir.) [2003] : *Lire, écrire, récrire : objets, signes et pratiques des médias informatisés*, Paris, B.P.I.
- SOLAGÈS, J.-C. [1999] : « Des dispositifs énonciatifs de médiatisation », *Les mises en scène visuelles de l'information*, Paris, Nathan, 69-85.
- VANDENDORPE, C. [1999] : *Du papyrus à l'hypertexte : essai sur les mutations du livre et de la lecture*, Paris, La Découverte.

# ESPACE ET MÉMOIRE: LES LEÇONS DE L'IDÉOGRAMME

ANNE-MARIE CHRISTIN

Quelles incidences peuvent avoir les techniques numériques sur la mémorisation et la transmission de l'« héritage culturel »? La question à laquelle je souhaiterais répondre pour ma part se situe en amont de celle-ci, car il me semble qu'elle doit être résolue au préalable: est-il vraiment pertinent d'aborder les nouveaux médias sous l'angle de la « mémoire »? N'est-ce pas prendre le risque d'en limiter l'approche par avance et, plus encore, de la fausser? Il ne fait assurément aucun doute que les notions d'« héritage » et de « mémoire » ont des affinités étroites l'une avec l'autre. Mais les rapports qu'entretiennent la mémoire et la culture sont-ils aussi évidents et aussi simples? Si la parole, l'image, l'écriture et aujourd'hui le « multimédia » nous paraissent avoir pour vocation de conserver et de transmettre un savoir, c'est en vertu d'un *a priori* dont les sociétés de l'alphabet – et les plus récentes d'entre elles – sont en réalité seules responsables. Dans toutes les civilisations d'un type différent du nôtre, qu'elles soient orales ou écrites, on constate que la mémoire comprise comme archivage représente toujours, en effet, une valeur jalousement protégée, mais aussi qu'elle appartient toujours de droit et de manière exclusive à la parole. Ni l'image, ni l'écriture ne font autorité dans le domaine de la conservation et de la transmission culturelle – je vais y revenir.

Rien n'interdirait toutefois d'adopter un tel point de vue – puisqu'il est celui de notre culture – si les techniques numériques n'avaient introduit dans cette culture une révolution fondamentale, qui oblige précisément à le remettre en question. En nous permettant de combiner, sur un support unique et homogène, image et langage écrit – idéal que l'Occident a poursuivi vainement pendant des siècles par le biais de l'imprimerie, est-il nécessaire de le rappeler –, les techniques de numérisation nous restituent en effet, de façon aussi abrupte que, paradoxalement, immotivée, les conditions mêmes dans lesquelles, voici plus de cinq mille ans, les premiers systèmes d'écriture sont apparus. Ce n'est donc pas en prenant appui sur une sémiotique née de la *lettre* – et, de façon plus générale, en nous fiant aux présupposés propres à la mouvance alphabétique – que nous devons analyser le modèle de « mémoire » induit par ces techniques nouvelles, et le rôle que celles-ci doivent jouer dans notre histoire culturelle, mais à partir d'une sémiotique fondée sur l'*idéogramme*.

Ce qui distingue essentiellement l'idéogramme de la lettre est que, bien qu'il possède comme elle l'apparence d'une unité fixe – on le constate en Mésopotamie, en Égypte et en Chine ou encore chez les Mayas –, il n'est fixe ni dans sa structure, ni surtout dans ses usages. Saussure en avait eu l'intuition en observant le caractère mutable de ses valeurs, un même idéogramme pouvant passer de la représentation d'un sens à celle d'un son – mais il en avait conclu à l'imperfection de ce signe au regard de la lettre de l'alphabet. Partant d'une observation semblable, Peirce a réservé, au contraire, une place appréciable dans son système au « hiéroglyphe », en dissociant le « qualisigne » d'une réalité extérieure qu'il ne ferait que reproduire, et en lui accordant de ce fait une antériorité axiomatique sur toute représentation. Cependant, signe saussurien oppositionnel et légisigne peircien reposent l'un et l'autre sur le principe selon lequel une sémiotique doit être d'abord, et simultanément, abstraite et cohérente, ce qui implique qu'elle possède une homogénéité sans faille et qu'elle exclut la moindre intervention extérieure dans son système. Pour l'un comme pour l'autre, l'« extérieur » ne saurait constituer qu'un *réfèrent* : et le réfèrent n'a pas de place dans les sémiotiques qu'ils ont conçues<sup>1</sup>.

Or c'est bien parce que *l'extérieur du sens inscrit* est pleinement *acteur* dans le système auquel appartient l'idéogramme que celui-ci présente l'originalité insolite d'être « mutable ». C'est dans la mesure où son existence en tant que signe est indissociable de celle, matérielle et spatiale, de son support, qu'il peut proposer des valeurs entre lesquelles le regard du lecteur demeurera libre de choisir. Cette liberté est limitée, néanmoins, à certaines options codées d'avance : celles de « logogramme », c'est-à-dire de signe graphique faisant référence à un mot ou à un champ lexical donné, de « phonogramme » – valeur verbale phonétique, qu'il s'agisse d'un mot ou d'une syllabe, voire de la consonne qui amorce cette syllabe, issue par homophonie du logogramme qui lui correspond – ou enfin de « déterminatif », où le signe, sans être lui-même prononcé, éclaire la prononciation et le sens du

caractère qui lui est voisin, dont il réduit de la sorte la polyvalence. C'est ainsi que, dans le système égyptien, le signe hiéroglyphique « maison », qui consiste dans le dessin d'un rectangle ouvert à sa base par une porte, signifie « maison » comme logogramme, mais vaut pour le groupe consonantique « PR » lorsqu'il est utilisé comme phonogramme, et apporte la connotation de « maison » au signe auquel il s'associe lorsqu'on lui attribue la valeur de déterminatif.

Notre civilisation a toujours privilégié les liens que serait censé entretenir l'idéogramme avec le pictogramme : ce dernier étant conçu par elle comme une sorte de « représentation verbale minimale », elle en a déduit arbitrairement qu'il existait une filiation naturelle de l'un à l'autre, d'où l'écriture serait issue. On sait que ce raisonnement est erroné à double titre : en raison de la définition de l'image qu'il suppose, laquelle ne prend en compte dans l'image que ses figures, à l'exclusion de son support et de ses intervalles restés « vides », et parce qu'il oblige à concevoir la genèse de l'écriture en deux étapes successives et sans lien l'une avec l'autre, la langue venant relayer, comme par magie, un imaginaire nécessairement impuissant à représenter les données abstraites du discours. On comprend, dans ces conditions, qu'il ait fallu attendre deux mille ans avant que, grâce à Champollion, la valeur phonétique des hiéroglyphes ait pu être enfin reconnue, et *lue* comme telle.

Mais c'est l'invention du déterminatif – ou de la *clé*, terme que lui préfèrent les sinologues – qui constitue l'aspect le plus original du système de communication verbo-visuel inauguré par l'idéogramme. C'est elle qui nous permet de comprendre ce que l'écrit doit effectivement à l'image. À l'opposé du pictogramme, en effet, le déterminatif ne sert pas à transposer visuellement un mot qui se prononce : il est la présence graphique de ce mot, *abstraction faite de son énonciation*. S'il peut être dit « figure » d'un mot, ce n'est pas au sens où il le « représenterait », mais parce qu'il autorise ce mot à intégrer l'espace de l'image, à *faire sens par la vision*. Plus précisément encore, il permet à la langue, dont la

structure est régie par les lois de la commutation et de la permutation, de bénéficier de l'articulation sémantique propre à l'image, qui est de l'ordre du contraste et de la *contamination*. Chevreul est le premier à avoir saisi ce mécanisme en observant les modifications que subissent les couleurs – ou plus exactement la perception que nous en avons – lorsqu'on les met en rapport direct l'une avec l'autre (Roque, 1997). Mais ce même mécanisme se retrouve dans la peinture, où le voisinage alternatif des figures et des intervalles qui les séparent incite le spectateur à s'interroger sur le motif qui préside à leur association et à introduire de lui-même, à l'intérieur de l'image, des composants narratifs – mythologiques, religieux, voire anecdotiques, pour rester dans le contexte de la peinture occidentale classique – qui leur sont en réalité totalement extérieurs. Plus généralement, et plus subtilement, cette alternance syntagmatique de pleins et de vides a pour fonction de susciter des interrogations destinées à rester suspendues de manière indéfinie quant à la signification du spectacle qui nous est ainsi proposé. L'effet en est particulièrement saisissant dans *La Tempête* de Giorgione (vers 1505) ou dans certains tableaux de la période dite métaphysique de Giorgio De Chirico, par exemple *Mystère et mélancolie d'une rue* (1914). La peinture lettrée chinoise de paysages repose sur ce même principe<sup>2</sup>. La trouvaille que constitue l'invention du déterminatif – et qui fait de lui l'axe essentiel du système idéographique – est que l'on soit parvenu, grâce à lui, à exploiter cette *extériorité du sens* nécessaire à l'imaginaire visuel de telle manière que puisse s'insérer, dans la structure même de l'image, un élément emprunté à un domaine par ailleurs profondément étranger à l'imaginaire iconique, celui des mots.

Une règle de fonctionnement permettant de combiner en un ensemble sémantiquement cohérent des éléments hétérogènes, dès lors qu'ils sont reliés l'un à l'autre par un processus physique de voisinage, un support visuel dont la singularité est d'exister simultanément en tant qu'espace matériel et comme lieu virtuel de tensions génératrices de sens, tel est

l'apport de l'image à l'écriture – ce par quoi, devrait-on dire plutôt, elle l'a rendue possible. C'est le passage du *champ* au *cadre*, de la surface de communication transgressive introduisant l'invisible dans l'univers humain du visible – dont on doit la découverte aux peintres de la préhistoire – à l'enclos structurant cette vision en *messages*, qui annonce la mutation de l'image en support d'une *écriture*. Une écriture qui est, à l'origine, celle des dieux: c'est pourquoi elle se présente d'abord comme le miroir cartographique du ciel étoilé. Aire de divination dessinée à même le sable dans certaines sociétés orales, par exemple celle des Dogons, cette carte réapparaît dans les civilisations de l'écriture sur des objets eux-mêmes imprégnés d'une forte valeur emblématique, comme le foie de mouton en Mésopotamie et dans la civilisation étrusque, ou la carapace de tortue en Chine.

Dès le IV<sup>e</sup> millénaire avant notre ère, soit à l'époque dite de «proto-écriture», les tablettes mésopotamiennes nous offrent la structure minimale sur laquelle vont se fonder tous les systèmes d'écriture ultérieurs, jusqu'à l'apparition de l'alphabet grec<sup>3</sup>.

Cette structure se décline sur trois niveaux:

- En premier lieu, la délimitation d'une *forme* donnée (et éventuellement, comme pour les tablettes, d'un *volume*) à l'intérieur du champ iconique, qui reconduit le principe du support divinatoire «cadré». Cette forme – ce cadre – est désormais indissociable de l'écrit dans la mesure où son contour et sa matière sont chargés eux-mêmes de sens verbal (une tablette ronde, en Mésopotamie, est l'indice d'un texte littéraire, rectangulaire d'un texte économique) et aussi parce qu'elle implique un certain comportement de lecture (une tablette se tient dans la main, on la lit de près, elle circule facilement, etc.).
- On découvre également, sur ces documents, une autre donnée spatiale essentielle pour la formation de l'écriture: la division du support en sous-ensembles dans lesquels se regroupent les signes. On notera que compartimentage et regroupement sémiotique sont indépendants des marques comptables, qui ne se manifestent que sous la forme extrêmement sommaire d'une suite de trous.

- Enfin, dernier aspect caractéristique de l'écriture à sa naissance, ces tablettes nous font assister au glissement d'un type de syntaxe que l'on pourrait dire « coutumière », puisqu'elle est étroitement dépendante de la culture d'une société donnée (il nous faudrait en effet avoir accès à la civilisation mésopotamienne antérieure à l'écriture pour comprendre ce que signifiaient exactement, pour elle, les figures qu'elle met en jeu), à la constitution de messages utilisant des signes écrits dégagés de leur ascendance culturelle. Ces signes sont identifiables à la fois graphiquement et spatialement, par leur localisation dans la tablette, à laquelle se substituera, en Égypte et en Chine, un calibrage systématique.

La page de nos écritures alphabétiques modernes est née de tablettes comme celles-là. Mais on voit bien, si l'on compare ces tablettes avec les tables de Gortyne du V<sup>e</sup> siècle avant notre ère qui nous montrent le dispositif spatial propre à l'écriture grecque – l'arpentage boustrophédon de lettres accolées l'une à l'autre –, quelle différence considérable les séparait tout d'abord. La page occidentale est en fait l'œuvre d'une reconquête, difficile et hasardeuse, qui a suscité sans doute des créations remarquables dès l'ère du manuscrit – les enluminures du *Book of Kells* ou l'invention de la « page glosée » en témoignent –, mais qui ne s'est véritablement accomplie qu'après l'apparition de l'imprimerie. Elle-même, d'ailleurs, n'a conduit à un renouvellement des formes textuelles que trois siècles plus tard encore, avec le *Coup de dés* de Mallarmé<sup>4</sup>. L'alphabet, ce jeu abstrait et binaire de voyelles et de consonnes imaginé par les Grecs, nous a fait perdre pour longtemps la structure de l'écran-tablette où les hommes avaient concentré les secrets de l'écriture divine afin de les détourner à leur profit.

Ce que les techniques numériques nous proposent est précisément tout le contraire : elles nous restituent d'emblée l'ensemble des données visuelles constitutives de l'écriture, enrichies encore d'autres trouvailles. Profondeur manipulable, espace-lumière où les intervalles et les vides n'interviennent plus seulement par un effet de contiguïté immédiate à

l'intérieur d'un plan unique, comme dans l'image fixe, mais de façon mouvante et stratifiée, l'écran d'ordinateur a introduit le spectacle-temps dans l'espace sémiotique né avec l'idéogramme. C'est pourquoi il n'est pas possible d'évaluer les potentialités de techniques aussi insolites en fonction des catégories qui sont actuellement les nôtres, par exemple en prenant appui sur une définition de la mémoire s'inspirant du regroupement de biens comptabilisables – ce que sont les lettres de l'alphabet – ou la conservation de la parole – à quoi les Latins ont tenté de réduire cet alphabet. Ces techniques nous renvoient, en fait – hors toute considération d'ordre anthropologique ou historique, ce qui ne constitue pas, d'ailleurs, le moindre de leurs paradoxes –, à une culture organisée selon des principes tout différents, une culture qui a produit une écriture mutable, métissée, indissociable de son support, non pas à des fins pratiques, mais parce qu'elle souhaitait disposer d'un *mode de communication inédit*. En articulant ensemble langue et image, les créateurs de l'idéogramme ont réalisé en effet l'association de deux médias ayant chacun, traditionnellement, une fonction sociale bien distincte : la langue, qui structure le groupe, régit ses échanges internes et transmet, d'une génération à la suivante, la tradition « légendaire », « mythique » de ses origines ; l'image (qu'elle soit matérielle ou virtuelle, comme dans les rêves), qui permet à ce même groupe d'avoir accès au monde invisible, mais tout-puissant où sa langue n'a pas cours. Le génie qui a présidé à une telle association – génie multiple et pluriculturel – fait partie lui aussi de notre héritage, que nous en ayons conscience ou non.

Il est vrai que le poids des conventions et des habitudes sociales tend toujours à nous dissimuler l'intérêt d'une innovation. C'est ainsi que dans des civilisations où l'écriture a atteint un degré de raffinement extrême, comme celle de l'Inde, on constate que l'écriture n'est cependant pas tenue en grande estime : on lui préfère un médium plus ancien, mieux intégré à la culture locale et, surtout, seul garant légitime de sa mémoire. Les textes védiques ont

été confiés à la mémoire orale dès leur fixation, en 1500 avant notre ère: ils le sont encore de nos jours.

*La continuité de cette tradition n'a pas été interrompue par le progrès technique, et par la généralisation du livre copié, puis imprimé, souligne Georges-Jean Pinault. Le Veda est une bibliothèque orale, et les brâhmanes sont des éditions vivantes des textes, dont la fidélité est vérifiée par la comparaison des enregistrements de plusieurs récitants. Le «Savoir» par excellence, qui permet de connaître le monde et d'agir sur lui, se transmet par récitation et audition, de génération en génération, en restituant ainsi sa vibration sonore originelle. [...] Sur le modèle du Veda, les sciences ont confié leurs textes fondamentaux à la mémoire, seul moyen de préservation éternelle, par contraste avec les livres, qui peuvent être détruits, abîmés, ou qui autorisent à se dispenser d'un maître. [...] Les littératures en sanskrit se sont longtemps dispensées de notation écrite. Nous y trouvons très peu de descriptions de la pratique scripturale, sinon sous la forme des missives, qui jouent un rôle certain dans la littérature narrative et dramatique. Mais ces lettres sont des messages passagers par nature, comme ceux des marchands, des secrétaires, des espions, des amoureux, etc.*

(Pinault, 2001)

Mais il y a plus surprenant encore: contrairement à ce que l'on pourrait croire, il en va exactement de même dans les civilisations de l'idéogramme, celles du moins, comme la Mésopotamie ou l'Égypte, pour lesquelles la parole est primordiale. Tel est du moins le sentiment des spécialistes de Mésopotamie ancienne de l'École pratique des Hautes études et du Collège de France.

*On a [...] affaire à des gens qui participent du monde de l'écrit, observe D. Charpin à propos des Sumériens, qui sont capables de le dominer et assurent une transmission familiale de leur savoir, mais qui n'ont pas le souci de confier à l'écrit l'essentiel de leurs connaissances. (Charpin, 1990)*

Selon Jean-Marie Durand, la rédaction des textes mésopotamiens, «énorme masse écrite», se trouve toujours motivée par un besoin lié à l'actualité. «Une fois cette motivation présente abolie, le texte s'abolit de lui-même» (Durand, 1990). Si des textes littéraires prestigieux ont été archivés avec soin dans cette

culture, ce n'est pas parce que l'on tenait à en préserver la mémoire (la transmission orale y suffisait), mais parce que les tablettes où ils étaient retranscrits servaient de modèles d'écriture aux écoliers, ou bien encore, comme c'est le cas de la «bibliothèque d'Assurbanipal» à Ninive, au VII<sup>e</sup> siècle avant notre ère, parce que, selon Charpin:

*[...] il s'agissait pour le roi de fournir aux savants chargés de sa protection (médecins, astrologues, incantateurs, etc.) les instruments de travail nécessaires à l'accomplissement de leur tâche. Plus qu'une bibliothèque au sens où nous l'entendons aujourd'hui, on a affaire à un véritable arsenal de sauvegarde magique et religieuse du roi. (2001: 42)*

Les seules réelles archives dont on dispose sont issues des correspondances royales et elles n'obéissent pas à un projet spécifique. Le roi conservait, en effet, avec ses propres archives épistolaires, celles de ses prédécesseurs, non pour se souvenir de leurs exploits, mais afin de témoigner de leur nom, infiniment plus important aux yeux des Mésopotamiens que leurs actes. De sorte que si «l'histoire commence à Sumer», comme on l'a dit, c'est un peu par hasard, ou par chance – si l'on en croit Jean-Marie Durand –, parce que des individus anonymes ont exploré après coup de telles archives et ont élaboré à partir d'elles, année après année, des «Annales», au sens propre du terme, alors que ces documents n'avaient pas initialement vocation à le devenir.

Un tel *refus de mémoire* appliqué à l'écriture ne relève pas de la méconnaissance et encore moins de l'indifférence. Il témoigne d'une approche de la communication écrite qui, dans la double ascendance qui est la sienne – verbale et iconique –, a privilégié systématiquement la seconde. Que ce soit parce qu'elle offre le pouvoir de communiquer un message à distance – pour convaincre les divinités ou dans le cadre plus quotidien, fût-il royal, d'un échange de correspondance –, qu'elle serve de véhicule commun à des dialectes ou à des langues de structure différente – c'est le cas en Mésopotamie, en Égypte, en Chine, mais aussi chez les Mayas –, ce qui importe surtout aux créateurs et aux usagers de l'écriture pré- ou non

alphabétique est qu'elle soit le support, non d'une mémoire, mais au contraire de la nouveauté, de l'étrange, de cette transgression de la parole qu'elle doit à sa part d'image, c'est-à-dire de divination – qu'on l'apprécie ou qu'on la méprise par ailleurs.

On comprend dès lors que la mémoire hante la pensée de l'alphabet comme sa nostalgie et son remords. Le monde grec a souhaité bénéficier de l'écriture puisqu'il a pris soin de l'adapter aux contraintes de sa propre langue, mais il s'en méfie car les catégories qui permettent de l'appréhender et de l'exploiter visuellement lui font défaut. L'écriture est condamnable parce qu'elle prétend concurrencer la parole dans sa fonction mémorielle, alors qu'elle-même est étrangère à l'intimité collective, nous dit Platon dans *Phèdre*.

*Elle produira l'oubli dans les âmes en leur faisant négliger la mémoire : confiants dans l'écriture, c'est du dehors, par des caractères étrangers, et non plus du dedans, du fond d'eux-mêmes qu'ils chercheront à susciter leurs souvenirs. (1964: 165)*

On trouve une formule similaire dans un proverbe hindou : « le savoir placé dans un livre est une richesse passée dans une main étrangère » (Pinault, 2001 : 97). Pourtant, la Grèce est restée très proche des civilisations de l'idéogramme, et elle l'est tout particulièrement à l'époque de Platon : c'est seulement, en effet, à partir du VI<sup>e</sup> siècle avant notre ère que des relations régulières se sont instaurées entre l'Égypte et la Grèce, dont le centre était Naucratis. Platon a séjourné en Égypte, comme Solon vraisemblablement, et comme Hérodote. Il sait pertinemment que Thot – ou Theuth – est le dieu égyptien créateur de ces « paroles divines » que sont les hiéroglyphes, et que ces hiéroglyphes ont eux-mêmes emprunté leur mode de fonctionnement aux images. Mais il ne peut interpréter ces images qu'en termes de « représentation », c'est-à-dire d'ombres trompeuses, et non comme des révélations : l'apparition de la notion de « mimesis » est concomitante, en Grèce, à la diffusion de l'alphabet.

*[...] L'écriture, Phèdre, a un grave inconvénient, déclare Socrate, tout comme la peinture. Les produits de la peinture sont comme*

*s'ils étaient vivants ; mais pose-leur une question, ils gardent gravement le silence. Il en est de même des discours écrits.*

(Platon, 1964: 166)

Ni l'image ni l'écriture, en effet, ne répondent à qui leur parle. Mais l'image peut bouleverser notre interprétation du monde – et c'est ce que peut également, grâce à elle, l'écriture. En dépit des réticences et des dénégations de Platon, cela reste toujours vrai dans la civilisation de l'alphabet. Il suffit de prêter attention à ce que la structure du système a, certes, occulté dans l'écriture, mais qui demeure indispensable à son existence physique – et par quoi, en réalité, tout se joue : le dispositif visuel de son support. Les auteurs se soucient néanmoins d'atténuer cette évidence scandaleuse par quelques aménagements visant à entretenir et à confirmer la priorité de l'oral sur l'écrit. En témoigne ce curieux épisode du second *Hippolyte* d'Euripide, où Phèdre se venge du mépris d'Hippolyte en le dénonçant, après s'être donné elle-même la mort, par une tablette qu'elle a attachée à son poignet et dans laquelle elle l'accuse. De la parole de la morte au message qu'elle a écrit, le relais passe par son sceau, que reconnaît aussitôt Thésée : « Ah ! C'est là le cachet de sa bague d'or [...]. Ce signe me vient d'outre-tombe comme une caresse [...] » (Euripide, 1999 : 930). C'est l'aveu mensonger de la tablette qui conduira Hippolyte, lorsque Thésée l'aura lue, à sa propre perte. Tel est le pouvoir de l'écriture, toujours second et détourné par rapport à celui de la parole, mais s'imposant à la vue comme une donnée immédiate et irréfutable, capable de faire prendre pour vrai ce qui est faux et même de se substituer à la parole des vivants : « Le texte que voici est ton accusateur, et il est probant ! », dit Thésée à Hippolyte (*ibid.* : 934). Mais Euripide a fait également passer directement par la voix – devenue celle de la tablette, selon une tradition déjà ancienne où l'on fait parler les objets écrits (Svenbro, 1985) – l'accusation déléguée de Phèdre : « Elle crie, la lettre, elle crie d'atroces choses ! » (Euripide, 1999 : 930), s'exclame Thésée épouvanté au moment où il en prend connaissance<sup>5</sup>.



C'est dans ce contexte flottant de syncrétisme médiatique que se situe l'introduction de la « mémoire artificielle » dans les traités de rhétorique à l'époque hellénistique. Elle s'y maintiendra jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle. Le soin que prennent les rhétoriciens de distinguer cette mémoire de la mémoire traditionnelle est révélateur de leur malaise :

*Il y a [...] deux mémoires, écrit l'auteur du Ad Herennium, l'une naturelle, l'autre fruit de l'art. La mémoire naturelle est celle qui est innée dans notre esprit et qui a pris naissance en même temps que notre pensée. La mémoire artificielle est celle que renforcent une espèce d'apprentissage et des règles méthodiques. (Ad Herennium, 1989: 114)*

Mais l'enthousiasme avec lequel l'auteur a ouvert la section consacrée à cette mémoire, quelques paragraphes plus haut, a bousculé par avance la rigueur sourcilieuse d'une telle logique : « Passons maintenant à la mémoire, trésor qui rassemble toutes les idées fournies par l'invention et qui conserve toutes les parties de la rhétorique » (*ibid.* : 113). Ce que cette mémoire seconde a d'original, en effet, est que son objet n'est pas d'aider à se remémorer l'ancien et moins encore à l'archiver ou à le transmettre d'une génération à la suivante – cela reste le domaine propre de la mémoire orale, celle des mythes et des légendes. Son objet est d'alimenter et d'exploiter la nouveauté oratoire qu'illustre l'existence de la rhétorique elle-même, ultime apport de l'écriture à la littérature occidentale et qui en bouleverse les traditions : le texte non tel qu'il s'énonce mais tel qu'il se *spatialise*. L'art oratoire hellénistique ne relève plus de l'oral qu'au travers de son exécution, de son interprétation théâtrale en quelque sorte : sa parole est, en réalité, le produit de la tablette, *elle naît écrite*. C'est pourquoi la méthode pittoresque, préconisée par les orateurs antiques – et qui devait être la cause de sa remise en question au XVI<sup>e</sup> siècle, puis de son abandon –, ne doit pas nous apparaître comme une pure et simple fantaisie. Elle correspond à des retrouvailles, assurément maladroites – mais justifiées par une expérience déjà plurimillénaire et qui avait été comme oubliée –, avec ce que la communication visuelle avait

apporté à l'écrit de fondamental, c'est-à-dire de plus étranger à la parole. L'art de la mémoire est, en fait, une *écriture réinventée*. Certes, il ne s'agit plus de créer un système idéographique, puisque l'écriture désormais existe, quoique sous forme alphabétique, c'est-à-dire considérablement appauvrie. Le but est d'extraire du visible les moyens d'aider la parole à progresser dans son projet de *dire le neuf par l'écrit*, à se dépasser elle-même en rompant avec la mémoire « naturelle » par la surprise – et l'efficacité. La « mémoire artificielle » devait permettre, comme l'a noté Olivier Reboul, « non seulement de retenir mais surtout d'improviser » (1990 : 28).

Cette méthode, dont on suppose que l'inventeur fut le poète Simonide de Céos, a son origine, comme on sait, dans une légende. La salle d'un banquet auquel le poète participait s'étant effondrée sur les convives alors que lui-même venait d'être attiré au dehors par les dieux, Simonide aurait été le seul à pouvoir identifier les corps parce qu'il se serait souvenu de la place qu'occupait à table chaque invité. Rapportant cette légende dans son *De Oratore*, ainsi que la méthode qui en était issue, Cicéron conclut :

*Aussi, pour exercer cette faculté du cerveau, doit-on, selon le conseil de Simonide, choisir en pensée des lieux distincts, se former des images des choses qu'on veut retenir, puis ranger ces images dans les divers lieux. Alors l'ordre des lieux conserve l'ordre des choses; les images rappellent les choses elles-mêmes. Les lieux sont les tablettes de cire sur lesquelles on écrit; les images sont les lettres qu'on y trace.*<sup>6</sup>

Un des intérêts de ce texte est que, tout en nous proposant une description de la mémoire artificielle qui en valorise l'aspect visuel, il substitue au mécanisme iconique, effectivement mis en jeu par cette mémoire, une formule très différente, fondée apparemment sur l'espace (celui de la tablette de cire), mais qui l'est en réalité d'abord sur l'alphabet, et sur la lettre. La raison en est que Cicéron s'appuie sur la définition du « lieu » que l'on doit à Aristote, sorte d'enveloppe fantôme étroitement ajustée aux limites extérieures d'un corps, et qui n'est jamais pensé en termes d'espace ou de surface, mais comme

un objet abstrait, autrement dit comme un élément dont la lettre est le prototype: ce que l'on attend de lui est qu'il soit, certes, distinct de l'objet qui y trouve place, mais aussi que l'on puisse l'analyser selon les mêmes critères<sup>7</sup>. C'est cette *lettre-lieu* qui, chez Cicéron, sert de référence à la fois à l'image, permettant de visualiser la « chose qu'on veut retenir », et au lieu « où l'on range l'image ». Quant à « l'ordre des lieux », rien ne nous est précisé à son sujet qui puisse nous faire supposer qu'il s'agit d'un ordre différent de celui de la succession linéaire à laquelle nous contraind l'alphabet. C'est ce que semble induire, au contraire, la mention de la tablette d'écriture, elle-même assimilée d'ailleurs à un « lieu », c'est-à-dire privée d'étendue<sup>8</sup>.

Il y a pourtant des lieux et des ordres pour la mémoire visuelle comme il y en a pour la logique, et l'on ne doit pas les confondre. Le *Ad Herennium* distinguait, lui, de façon nette, et en dépit d'un vocabulaire identique, l'ordre de la « disposition » de celui de la mémoire.

Voici pour la disposition :

*Puisque la disposition sert à mettre en ordre les matériaux de l'invention de manière à présenter chaque élément à un endroit déterminé, il faut voir quel principe il convient de suivre pour réaliser ce travail. Il y a deux sortes de plans; l'un tiré des règles de l'art, l'autre adapté aux circonstances.*

(*Ad Herennium*, 1989: 101)

Les « emplacements » de la mémoire – le traducteur a préféré le terme d'« emplacements » à celui de « lieux » pour plus de clarté, mais c'est le même « loci » que l'on trouve dans le texte latin – sont également des lieux :

*Nous appelons emplacements des réalisations de la nature ou de l'homme, occupant un espace limité, faisant un tout, se distinguant des autres, telles que la mémoire naturelle peut aisément les saisir et les embrasser: par exemple une maison, un entrecolonnement, une pièce, une voûte et d'autres choses semblables. (Ibid.: 115)*

Toutefois, l'ordre qui relie ces emplacements ou ces lieux n'a plus l'architecture logique d'un « plan », il est devenu *parcours spatial*:

*[...] nous pensons aussi qu'il faut donner à ces emplacements un ordre, pour que la confusion ne nous empêche pas de suivre les images – en commençant à l'endroit qui nous plaira, au début ou à la fin – et de voir puis de dire ce qui a été mis dans les emplacements. (Ibid.: 116)*

Le mieux étant encore – et cette fois nous basculons dans un univers qui n'est plus celui des lieux d'Aristote – de « déterminer mentalement, pour notre usage, une étendue et y ménager des emplacements convenables, très faciles à distinguer » (*ibid.* : 118).

En ce qui concerne les images, qui sont également décrites avec précision dans ce même traité, ce n'est pas leur degré d'adéquation par rapport à ce qu'elles évoquent qui les rend surtout « frappantes », mais leur association avec un lieu :

*Les images sont des formes, des symboles, des représentations de ce que nous voulons retenir: par exemple si nous voulons garder en mémoire un cheval, un lion, un aigle, il faudra mettre leurs images dans des emplacements précis. (Ibid.: 115)*

Autrement dit, créer entre cette image et ce lieu un « contraste simultané » qui aidera à mémoriser l'image, d'autant plus qu'elle aura une apparence et une fonction tout à fait étrangères à celles du lieu.

C'est ainsi que la mémoire artificielle a réintroduit dans la civilisation de la lettre certaines des intuitions visuelles dont l'idéogramme était né: espace du support que l'on parcourt et que l'on interroge, contaminations par effets de contraste entre des éléments hétérogènes, lesquels sont à l'origine du déterminatif. On les retrouve, à la Renaissance, dans des traités tenant un peu du recueil de recettes visuelles, mais qui sont aussi très éclairants<sup>9</sup>.

Tel est le type de « mémoire » que nous offrent les techniques numériques: une mémoire qui promeut l'aventure et la création – ou la récréation –, en s'appuyant sur du « déjà connu » – lieux et images –, mais pour faire surgir de leur rencontre, et des aléas de leur lecture, des effets, ou des messages, inédits. Car c'est, à tous les points de vue, nos références à l'alphabet qu'il nous faut abandonner pour entrer

dans la culture qui se crée: c'est lui qui nous empêche de voir les liens multiples de l'image avec l'écriture, ou les proximités qui s'engagent entre visible et verbal en dehors même de l'écriture, et que la mémoire artificielle avait commencé à explorer.

Des leçons, et une inspiration, nous pouvons sans doute les trouver dans les civilisations de l'écriture qui ont souhaité demeurer libres – c'est-à-dire ouvertes à l'image – et qui y sont parvenues, le Japon en particulier. Le Japon des peintres voyageurs dont les montages de «vues» sont d'une beaucoup plus grande audace inventive que nos sages parcours d'abbayes<sup>10</sup>. Mais aussi le Japon de l'écriture. Un exemple assez fascinant de liberté scripturale nous est donné par le frontispice d'un rouleau du XII<sup>e</sup> siècle, le *Heike nôkyô*, censé nous faire lire la formule bouddhiste: «S'il y a une femme, à sa mort ici (-bas), aussitôt dans le monde de la paix et de la joie elle (re)naîtra» (Pigeot, 1993: 55). Analysant avec minutie la composition de cette image, Jacqueline Pigeot nous fait découvrir qu'elle joue simultanément sur deux plans, différents mais complémentaires:

- D'une part, elle entremêle signes écrits – eux-mêmes de nature diverse (tantôt idéogrammes – mots pleins – tantôt éléments de syllabaires), mais toujours soigneusement motivés – et figures, celles-ci allant jusqu'à avoir pleinement valeur de *mots* dans la phrase (c'est ainsi que la représentation de la femme remplace le mot «femme» ou que, à l'inverse, trône sur un lotus le caractère «naître»).

- D'autre part, la phrase progresse non pas sur le modèle linéaire – qu'il soit horizontal ou vertical – qui est propre à l'assertion, mais selon un parcours qui mime – c'est-à-dire fait *vivre* à son lecteur – l'ascension paradisiaque qu'elle évoque.

Il ne s'agit ici ni de transcription à proprement parler, ni d'illustration, mais en quelque sorte d'un *hommage rendu par l'image à une parole fondatrice*. C'est pourquoi un tel hommage ne saurait être «littéral»: il est construit à partir d'un choix conçu de telle sorte qu'il réserve, à chacun des deux médias – celui des mots et celui des figures –, son domaine spécifique d'autorité et d'efficacité. Et sans doute n'est-il pas indifférent que ce type de composition présente la même particularité que les fresques préhistoriques, celle d'associer sur un unique écran des éléments hétérogènes: ce qui est premier en elle est qu'elle soit chargée elle aussi d'une fonction occulte et sacrée de communication transgressive. Mais elle opère dans un monde où, désormais, *l'écriture humaine* existe et où les hommes seront bientôt convaincus d'avoir surpassé les dieux.

## NOTES

1. J'ai développé longuement cette comparaison dans Christin (2000a et b, 2001).
2. Ce genre pictural, indissociable de l'importance accordée en Chine à la calligraphie, connaît son apogée au XI<sup>e</sup> siècle : voir N. Vandier-Nicolas (1982). Le rôle privilégié réservé au visible dans l'écriture chinoise se manifeste également dans l'invention des « idéophonogrammes ». Ces caractères composés de deux signes, déterminatif (clé) et phonogramme, constituent actuellement plus de 85 % du lexique écrit chinois.
3. Voir la tablette sumérienne conservée au Louvre (réf AO 19936).
4. Voir sur ce sujet H.-J. Martin, en particulier le chapitre « Naissance de la mise en texte moderne : de Calvin à Descartes » (2000 : 319-327). Pour l'analyse de la mise en page de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, telle que Mallarmé l'avait conçue et fait réaliser en 1898, je me permets de renvoyer aux commentaires que j'en ai donnés (Christin, 2000a : 165-184 ; 2001 : 111-119).
5. C. Calame a tiré de ce même passage des conclusions opposées, preuve du caractère doublement convaincant de son ambiguïté (1993 : 797).
6. Cicéron, *De Oratore* II, 352-354 et 357, cité par F. Yates (1975 : 14 et 16).
7. Aristote, *Physique* IV, en particulier 212-a-29 (1999 : 162).
8. Cicéron se montrera lui-même sensible à cette incohérence : « Quelle étendue démesurée ne faudrait-il pas à la tablette de cire pour qu'elle puisse reproduire tant d'images ? » (1970 : 39).
9. Voir par exemple le *Congestorium artificiosae memoriae* de J. Romberch (1520), commenté par F. Yates (1975 : 129 sq.).
10. C'est le cas des estampes que Hiroshige avait réalisées de la route d'Omay et dont il a regroupé des fragments, en 1856, en une série d'images composites obéissant toujours à des principes de composition très subtils, d'ordre thématique ou plastique.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Ad Herennium [1989] : Paris, Les Belles Lettres.
- ARISTOTE [1999] : *Physique* IV, Paris, Vrin.
- CALAME, C. [1993] : « Rythme, voix et mémoire de l'écriture en Grèce classique », dans R. Pretagostini (dir.), *Tradizione e innovazione nella cultura greca Da Oméro all'età ellenistica*, Rome, GEI.
- CHARPIN, D. [2001] : « Les scribes mésopotamiens », dans A.-M. Christin (dir.), *Histoire de l'écriture*, Paris, Flammarion, 37-43 ;  
—— [1990] : « Un exemple de " littérature à Sumer " : les tablettes de purificateurs », dans D. Hébrard et A. Prassoloff (dir.), 57-67.
- CHRISTIN, A.-M. [(1995) 2001] : *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion ;  
—— [2000a] : *Poétique du blanc, Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Louvain, Peeters ;  
—— [2000b] : « Le signe en question », *Degrés*, n° 100.
- CICÉRON [1970] : *Tusculanes*, I, XXV-61, Paris, Les Belles Lettres.
- DURAND, J.-M. [1990] : « Écrit et parole au Proche-Orient ancien », dans D. Hébrard et A. Prassoloff (dir.), 51-56.
- EURIDIPE [1999] : *Hippolyte*, Paris, Livre de poche.
- HÉBRARD, D. et A. PRASSOLOFF (dir.) [1990] : *L'Appropriation de l'oral. Cahiers Textuel*, Paris, Université Paris 7.
- MARTIN, H.-J. [2000] : *La Naissance du livre moderne*, Paris, Electre-éditions du Cercle de la librairie.
- PIGEOT, J. [1993] : « Écriture et image dans le Japon ancien : un cas de légende cryptographique », *Textuel*, n° 25 (« Écrire, voir, conter »), Paris, Université Paris 7, 55-61.
- PINAULT, G.-J. [2001] : « Écritures de l'Inde continentale », dans A.-M. Christin (dir.), *Histoire de l'écriture*, Paris, Flammarion, 93-121.
- PLATON [1964] : *Phèdre*, Paris, Flammarion.
- REBOUL, O. [1990] : *La Rhétorique*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ».
- ROQUE, G. [1997] : *Art et Science de la couleur*, Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon.
- SVENBRO, J. [1985] : « J'écris, donc je m'efface. L'énonciation dans les premières inscriptions grecques », dans M. Detienne (dir.), *Les Savoirs de l'écriture. En Grèce ancienne*, Lille, P.U.L., 459-479.
- VANDIER-NICOLAS, N. [1982] : *Esthétique et peinture de paysage en Chine*, Paris, Klincksieck.
- YATES, F. [1975] : *L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard.

# LES AVATARS<sup>1</sup> NUMÉRIQUES DE L'ENCYCLOPÉDISME

DOMINIQUE DUCARD

En 1979, le philosophe François Dagognet publiait un ouvrage intitulé *Mémoire pour l'avenir. Vers une méthodologie de l'informatique*. Il y procédait, à partir d'études allant de la naissance des écritures à la muséographie en passant par les formalismes scientifiques, à un examen de ce qu'il considérait comme une nouvelle discipline définie par une trilogie d'opérations: recueillir (ou ramasser, recenser), conserver, exploiter (ou traiter, transformer). En décrivant et analysant la formation et la fonction des systèmes de notation symbolique, des procédures de classification et des techniques de codage, il mettait l'accent sur la transformation des savoirs et la métamorphose de la « mémoire matérielle » de la culture. Je citerai un extrait de la conclusion de cet essai qui, vingt-cinq ans plus tard, prend une signification plus vive.

*En somme, notre Essai plaide en faveur d'une intense et immense « mémoire culturelle » qui aujourd'hui déborde le circuit de la tradition « Livre, bibliothèques, interprétations », qui se dépose dans des réseaux de communication à la fois chargés, mais rapides et illimités. Extension et compréhension ne se séparent plus. Nombre, vitesse et précision tombent, arrivent ensemble. Or, ce « stockage », mieux ce « Thésaurus » (le trésor) non seulement nous sauve de l'amnésie (il n'est plus possible de rassembler les savoirs, et encore moins de contrôler le flot des publications et des écritures indispensables) non seulement permet donc aux individus comme aux Nations d'avancer (on sait l'importance sans précédent des Institutions documentaires qui assurent l'autonomie, la suprématie, sans lesquelles ni la recherche en général ni la liberté politique ne demeurent possibles) – mais surtout cette « Mise en mémoire » s'opère par le biais d'équipements matériels informatiques.*

(Dagognet, 1979: 129)

En appliquant cette réflexion au « trésor » qu'est une encyclopédie électronique, je voudrais montrer, par quelques remarques, que l'hypermnésie matérielle de la mémoire externe et artificielle s'accompagne d'un certain nombre d'oublis et de disparitions, historiographiques et symboliques, dans la pratique des textes. Mon propos s'étaye d'un enseignement de méthodologie de la recherche documentaire et de la lecture-écriture, à l'aide des technologies informatiques, et vise notamment à contrer les effets que je vais signaler<sup>2</sup>. Je ferai s'entrecroiser la description du

dispositif structurel et fonctionnel, des commentaires issus de l'observation des usages et la lecture interprétative de discours où se dessinent des représentations communes.

La trilogie des opérations qui définit, selon Dagognet, ces « super-outils » d'une « méta-intelligence extérieure concrétisée », aujourd'hui disponible dans le monde virtuel de la communication et de la transmission – si l'on s'accorde avec Régis Debray pour dire que la première se fait dans l'espace et la seconde dans le temps –, correspond à ce qu'est, depuis ses origines, la démarche encyclopédique, qui visait à rassembler et à recenser, à classer et à ordonner par une codification systématique, à rendre accessible et à diffuser les documents de la connaissance (latin *documentum*: ce qui sert à instruire; au XII<sup>e</sup> siècle: enseignement). Cette entreprise est liée à l'histoire culturelle et politique des bibliothèques et à l'activité des hommes du savoir, investis de la mission d'organiser et de mettre en forme les connaissances nécessaires à la formation et à l'éducation. Le livre des livres qu'est une encyclopédie est le produit historique de l'intense travail de gloses, de compilation, de réduction et de contraction, d'indexation et de catalogage qui a été engendré par la collecte, toujours plus ample au cours de l'évolution des savoirs, des écrits<sup>3</sup>. Si l'on a coutume de présenter comme les premières formes d'encyclopédie les listes établies en Mésopotamie ancienne (dès la fin du IV<sup>e</sup> siècle ACN) à des fins mnémotechniques, notamment pour faciliter les apprentissages des scribes – catalogues de noms et répertoires de signes alignés en colonnes et distribués selon des critères formels, sémantiques ou en référence aux usages de ce qu'ils désignent –, les grandes sommes du savoir ont été conçues selon des systèmes de représentation du monde (religieux, humaniste, scientifique). Avec l'avènement de la figure du savant moderne et le souci de développer la connaissance pour elle-même, en la dégageant de sa subordination à l'ordre divin ou à l'hégémonie de l'autorité politique, l'encyclopédie est devenue, selon la définition qu'en donne le lexicographe A. Rey:

*[...] un discours fondamentalement didactique, discours qui peut être suivi, et alors soumis à une organisation interne souvent hiérarchique, ou bien tronçonné, et alors ordonné selon des critères sémantiques ou formels, ce discours étant destiné à procurer, à l'intérieur d'une culture et à l'intention d'une catégorie d'utilisateurs, un ensemble d'informations lié à un univers de textes et proposant une image (ou des images compatibles) d'un corpus de connaissances, concernant les choses et/ou le langage qui en parle; ce discours, enfin assume la forme matérielle d'un livre ou d'une série homogène de livres, mais peut se concevoir sous la forme d'une banque de données consultable. (Rey, 1982: 9)*

Ainsi, sous-tendue par une organisation raisonnée des connaissances, l'encyclopédie se présente généralement comme un discours discontinu et dont les unités de nomenclature renvoient à une structure méthodique et hiérarchisée de notions. Les entrées servent de descripteurs, analogues à ceux des langages documentaires, et sont liées à des classifications de domaines et des réseaux de concepts. L'encyclopédie est aussi, conformément à l'étymologie grecque (*egkyklios paideia*: instruction embrassant tout le cycle du savoir), un auxiliaire didactique pour l'éducation à la circulation dans l'univers des représentations de la connaissance humaine.

Pour évoquer les changements induits par les technologies informatiques sur la consultation et la manipulation des documents (en me limitant aux textes), je prendrai le cas particulier de la version électronique d'une grande encyclopédie de référence en France, que j'examinerai en décrivant sa présentation et son mode de fonctionnement: l'*Encyclopædia Universalis* (désormais *EU*), héritière affirmée de la tradition qu'inaugura le siècle des Lumières. On trouve ainsi en exergue dans tous les volumes de l'*Universalis* cette citation de Diderot:

*Je distingue deux moyens de cultiver les sciences: l'un d'augmenter la masse des connaissances par des découvertes; et c'est ainsi qu'on mérite le nom d'inventeur; l'autre de rapprocher les découvertes et de les ordonner entre elles, afin que plus d'hommes soient éclairés, et que chacun participe, selon sa portée, à la lumière de son siècle [...]. (Diderot, 1986: 43)*

Le texte encyclopédique, souvent considéré comme un simple véhicule d'informations, est de ceux qui subissent, avec une pratique documentaire liée à des usages scolaires et universitaires, de nombreux avatars du fait de sa conversion en numérique. Je voudrais signaler ici quelques conséquences de ce changement d'état, où les procédures d'utilisation sont liées à la configuration matérielle et fonctionnelle de l'objet, en quatre caractères significatifs.

#### L'ABSTRACTION

Dans un essai sur les mutations de l'écrit, Ivan Illich (1991) s'inquiétait de voir, avec l'informatique, apparaître pour disparaître aussi vite un fantôme de texte détaché de la culture du livre. La technique de l'imprimerie par caractères mobiles avait déjà dissocié l'image du texte, reproduit mécaniquement, de la forme matérielle de la page écrite et enluminée de la copie manuscrite, en mettant l'ouvrage sous le régime des éditions successives. L'histoire de la philologie est ainsi liée à l'étude formelle et comparative des textes attachés à des supports identifiables et authentifiables. La numérisation en mode texte (à distinguer de la numérisation en mode image dans un projet d'archivage) conduit à toutes les modifications possibles de l'apparence iconographique (mise en page, architecture visuelle) au gré des transports et des feuilles de style créés par l'utilisateur (la mise en forme après l'exportation d'un document en traitement de texte est d'ailleurs recommandée dans la notice de l'EU, signalant de ce fait le passage obligé d'un espace textuel à l'autre: de la page-écran à la page imprimée). C'est en ce sens que l'on a pu parler de «dématisation» pour désigner ce processus d'abstraction, permis par le code, qui n'est pas sans incidence sur les effets d'interprétation. Pensons par exemple à la valeur sémantique de la division en paragraphes et à la sémiotisation des alinéas ou d'autres signes que l'on ne peut plus appeler typographiques. La numérisation joue ainsi un rôle d'abstracteur, ce terme évoquant l'abstracteur de quintessence qu'est l'alchimiste extrayant la partie la plus subtile d'un corps physique, à ceci près que la

subtilité renvoie ici à ce qu'Illich imagine «comme les signaux d'un vaisseau fantôme», dont l'évanescence à l'écran est, selon lui, la métaphore de la déperdition de la culture du texte livresque et la réduction du sens à l'information.

#### LA FRAGMENTATION

Le dictionnaire, de langue ou encyclopédique, est le modèle type de ce que Daniel Oster<sup>4</sup> nomme les «œuvres fragmentaires par définition», distinctes de celles où le fragment s'interprète selon une visée philosophique ou esthétique. L'ouvrage encyclopédique est, comme le définissait A. Rey, de l'ordre du discours discontinu, fractionné en unités dont l'assemblage donne l'image d'un savoir global, général ou spécialisé. Au cours de l'histoire, les grands projets encyclopédiques ont été confrontés au choix de l'organisation thématique ou alphabétique. Les encyclopédistes et philosophes des Lumières adoptèrent, pour des raisons pratiques (sans négliger le jeu de détournement de la censure que cela permettait) mais aussi en référence à la «raison graphique» (J. Goody), l'ordre arbitraire de l'alphabet pour présenter les éléments du «système des connaissances humaines» dans leur *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1<sup>er</sup> volume paru en 1751). L'EU a suivi, avec d'autres, ce principe. L'agencement alphabétique des articles défait l'architecture conceptuelle de la totalité encyclopédique que les renvois recomposent partiellement en reliant des unités en sous-ensembles, selon des paramètres de cohérence disciplinaire, thématique ou notionnelle.

L'encyclopédie publiée par Diderot et d'Alembert avait son image de l'ensemble du savoir dans la figuration, empruntée à Francis Bacon (*Novum Organum*, 1620), d'une arborescence des champs de l'intellect sous la faculté hégémonique de l'entendement subdivisée en mémoire, raison et imagination. L'EU a, dans sa version livresque, son *Thésaurus* de notions dans lequel sont indexés tous les articles du *Corpus*. Ce thésaurus-index, qui propose plus de 50 000 entrées organisées alphabétiquement, est le produit du système d'indexation qui regroupe et

distribue les références auxquelles renvoient les mots-clés. S'y ajoute un ensemble de notices qui répondent à des questions du type «Qu'est-ce que...?» et qui constituent autant d'articles d'un dictionnaire interne.

Cette structuration analytique commande la méthode de requête, en passant par le thesaurus-index dans les versions électroniques, mais elle est cachée et ignorée du lecteur, d'autant plus qu'elle peut être maintenant doublée d'une extension sur Internet par couplage de moteurs de recherche. Le choix explicite entre une requête par l'index et une requête en texte intégral (détection de la chaîne de caractères) pouvait initier, dans les premières versions, le lecteur à la logique interne. Cette option est maintenant neutralisée – les résultats s'affichent selon les deux modes combinés – et l'alternative est de procéder en recherche simple (de fait par l'index) ou avancé, c'est-à-dire avec les opérateurs booléens (et, ou, sauf, près de), donc en plein texte. La possibilité de convoquer une série de corrélats à partir d'un article, de mener une investigation dans les guides de lecture, qui proposent des répertoires de concepts par discipline, l'affichage d'un sommaire par grands domaines du savoir signalé aujourd'hui sur la page d'accueil comme «l'arbre Universalis» (classification hiérarchisée par arborescence)<sup>5</sup>, ne contrebalancent pas le sentiment d'une poursuite aléatoire et sans fin d'adjonctions, de mises en correspondances ou de liaisons supplémentaires. Le caractère tout à la fois «déceptif» et inchoatif de toute requête est amplifié par la disparition de l'instrument de classification, des repères que sont dans les volumes les synthèses, schémas et tableaux de relations – même s'il subsiste, dans certaines versions informatiques, quelques graphes conceptuels malcommodes –, que les concepteurs élaboraient dans l'esprit utopique d'une totalité fictive mais pensable.

C'est ainsi que, dans la première édition de l'*EU* (1968), était évoqué ce souhait de donner en complément à l'index, soumis à la «loi de linéarité» par des «enchaînements de renvois successifs ou en série», quelque deux cents tableaux synoptiques permettant de reconstituer «les fils dont a été tissée la matière» de

l'ouvrage<sup>6</sup>. Cette ambition a été revue pour donner lieu à quinze «tableaux de relations», sortes d'«archipels de concepts», qui sont des graphes fléchés (selon trois modalités et quatre types de relations)<sup>7</sup> à vocation heuristique, des diagrammes de possibles voies d'accès à des cheminements complexes pour un lecteur curieux et imaginaire. On peut douter du fonctionnement effectif d'un tel modèle épistémologique, adressé à un lecteur idéal, mais on retient le souci d'une méthode à suivre et l'invitation à une navigation qui se souvienne de la dynamique conceptuelle qui est sous-jacente à la «texture du savoir» et qui est à prendre, selon l'intention des auteurs, non comme la représentation figurative d'une «géographie mentale» mais avec «pour seule fin l'«activation» des données qui l'informent et qu'elle informe»<sup>8</sup>.

Aujourd'hui, la méthodologie obéit aux lois du calcul automatique ou est soumise au fait de l'homonymie (ou plus précisément l'homographie: le terme utilisé pour la requête pouvant correspondre à des notions diverses et hétérogènes), avec un «parasitage» évident mais aussi, il est vrai, des occasions de découvertes inédites. La figure parcellaire de l'encyclopédie se double ainsi de la figure du maillage d'une totalité, désormais impossible à appréhender. Il faudrait ajouter, à ce fonctionnement générique, le positionnement du texte sur un bloc découpé au gré de la présence d'un terme quand on interroge en plein texte, et compter, dans une pratique de montage, avec l'intense activité d'extraction et de recombinaison, par un assemblage aménagé des morceaux ou par une recombinaison plus élaborée. Les utilisateurs se trouvent alors à réinventer librement le geste des compilateurs, celui des auteurs de recueils de lieux communs de la Renaissance, analogues à des «bibliothèques portables», ou encore celui des écrivains qui se constituaient, avec des cahiers où ils recopiaient des extraits d'œuvres lues, des sortes de «bibliothèques manuscrites»<sup>9</sup>.

#### L'HOMOGÉNÉISATION

Comme la réduction par fragmentation, l'homogénéisation est un processus qui produit du



mélange par disparition de caractères différentiels et spécifiques. La numérisation et les modalités fonctionnelles de consultation entraînent des effacements qui relèvent d'ordres distincts, mais qui tendent tous à uniformiser les textes et à abolir la stratification des niveaux sémiotiques. Ainsi, dans la publication classique, la distribution des articles dans des volumes appartenant pour les uns au *Corpus*, pour les autres aux *Thésaurus-index* ou encore au *Symposium* (depuis 1980, avec un volume sur *Les Savoirs* et un autre sur *Les Enjeux*) dépend de règles génériques constitutives. C'est ainsi que les notices déjà signalées correspondent à des définitions ou à des explications devant servir à lever les difficultés liées à une terminologie spécialisée, à introduire un sujet ou à donner une information complète sur un point précis. Les articles du *Corpus* sont la substance même de l'ouvrage et sont conçus, majoritairement, comme de petits essais censés faire un état des lieux de la connaissance acquise sur le sujet traité par un spécialiste du domaine. Ils étaient accompagnés, dans les premières éditions, de textes courts, rédigés et signés par des auteurs dont le point de vue divergeait de celui de l'auteur principal. Une icône de deux épées croisées signifiait le débat engagé et soulignait l'aspect problématique de la connaissance. Les textes réunis dans les deux volumes du *Symposium* concernant *Les Enjeux* (1990) sont écrits par « quelques-uns des meilleurs esprits de notre temps », nous indique Jacques Bersani, qui fut longtemps directeur de la publication. Il définit ainsi l'objectif de ces essais majeurs répartis en huit grands chapitres :

*En une sorte de « table ronde », de « banquet » à la mode platonicienne, l'Encyclopédie procède à son propre examen. Après l'exposé du savoir, la critique du savoir. Après le savoir constitué, le savoir se constituant. (Extrait de « Au lecteur »)*

Il faut également mentionner la parution annuelle d'un *Universalis* qui dresse un bilan de l'actualité culturelle, économique, politique et scientifique et la publication, à l'occasion de la révision complète de l'édition, du *Supplément*, « sorte de microcosme où se reflète le macrocosme qu'est l'*Encyclopædia Universalis* »

(*ibid.*). Si l'actualisation permanente est un atout de la version en ligne (par la mise à disposition d'articles inédits), la partie critique et les parutions annuelles n'ont pas été associées au contenu de la version informatisée (en ligne ou sur cédérom) et tous les autres textes s'affichent à un seul niveau de requête, sans spécification, en tant que références.

La confusion produite par la décision de reconduire, sans changement, ce que l'on considère comme de grands textes, notamment à la suite de la disparition de leurs auteurs (par exemple l'article « Théorie du texte » de Roland Barthes, de 1973), d'une édition à l'autre sans mention de la date de publication initiale, est accrue par l'absence d'indications historiques, sauf à dire que la référence est celle de telle version (le cédérom en est à sa neuvième au rythme maintenant régulier d'une version par année) ou que la page a été consultée tel jour sur la Toile. L'historicité culturelle est ainsi recouverte par la périodicité du marché de l'édition électronique et le calendrier des accès au réseau.

J'inclurai dans l'homogénéisation un autre effet induit par l'interface. L'utilisateur a la possibilité d'afficher les sources bibliographiques d'un article et les nom et titre de son auteur dans une fenêtre, mais ces indications ne sont plus intégrées dans le document lui-même, de sorte que l'impression ou l'exportation véhiculent du texte anonyme. Ce phénomène élémentaire participe à l'effacement de l'autorité de la signature. La tendance, chez les utilisateurs, est à la reprise de passages dans leur littéralité ou presque, en citation ou non, sans mention de l'origine énonciative. Le nivellement, par juxtaposition des boutons ou sélection dans un menu déroulant, et l'élimination du paratexte ramènent les textes d'auteurs, à côté des articles de rédacteurs, au seul plan de l'information et de la documentation. On pourrait dire que l'impersonnalité de l'énonciation, gage d'objectivité de formulations transportables et répétables, participe d'un genre garant en lui-même de la vérité et dont l'autorité est en quelque sorte autonome. Ceci vaut en effet pour les dictionnaires, de langue ou encyclopédique, mais il faut rappeler que

l'histoire de l'encyclopédisme contemporain, de tradition nationale, s'est fondée sur une politique de grands auteurs: les savants du temps présent.

#### LA JUXTAPOSITION

Le rêve des encyclopédistes est de créer un enchaînement des connaissances par un ordre méthodique qui donne sens à l'inévitable variété de l'inventaire. Revenons encore à la grande encyclopédie de Diderot et d'Alembert et au discours préliminaire où ce dernier avertit que « Le système général des sciences et des arts est une espèce de labyrinthe, de chemin tortueux où l'esprit s'engage sans trop connaître la route qu'il doit tenir » (Pons, dans Diderot, 1986: 111). La progression d'un objet de connaissance à un autre y est décrite comme une exploration où se succèdent les avancées et les reculs, avec des détours et des écarts, en allant d'espérance en désespoir d'aboutir complètement, pour un esprit qui  
*[...] fait sur chacun de ces objets, à différents intervalles et comme par secousses, une suite d'opérations dont la discontinuité est un effet nécessaire de la génération même de ses idées. (Ibid.)*

L'idéal de l'encyclopédiste est alors de placer le philosophe « au-dessus de ce vaste labyrinthe dans un point de vue fort élevé », d'où il puisse voir les unités et les ensembles, discerner les rapports et les chemins de traverse comme sur « une espèce de mappemonde ». Sans le surplomb philosophique, il reste encore aujourd'hui, à en croire les témoignages d'auteurs, la découverte qui, pour l'un, « fait du parcours des pages une véritable aventure intellectuelle [...] entre la conscience aiguë de mon ignorance et l'éblouissement produit par des paysages qui s'ouvrent sans cesse »<sup>10</sup>, ou, pour un autre, la satisfaction de l'exploration d'un secteur associée à « l'attente diffuse d'un enrichissement à venir » qui le transforme en « Sisyphe heureux »<sup>11</sup>.

Au-delà du style publicitaire de ces formules, l'on retrouve cette idée centrale, qui régit les modes de consultation et de circulation dans l'EU, de « parcours du savoir », présentés comme autant de voies d'accès à des mondes définis par des catégories diverses :

disciplinaires, thématiques, chronologiques, géographiques, techniques (entretiens audio, vidéos, animations), ou par des types de documents (article, photo, dessin, extrait musical, tableau, carte, etc.), génériques (genres littéraires, picturaux, musicaux, etc.), nominatifs (noms propres, titres). À l'intérieur de chaque monde, la sélection des entrées est fondée sur des répertoires et des classifications. Chaque unité de découpage est à la croisée de plusieurs autres, de nature variable, qui se mêlent et interfèrent par différentes connexions. La variété sémiotique des documents et la disparité des critères, avec la possibilité de prendre un sujet par plusieurs points, composent l'image de la mosaïque. L'édition informatique conduit à l'accomplissement technique de la parcellisation et de la contiguïté par une juxtaposition que la culture du lecteur doit motiver. L'écriture d'une encyclopédie électronique entièrement nouvelle impliquerait, comme l'affirme un responsable de la *Britannica*, que l'on veille à la cohérence des articles entre eux, qui d'« entités autonomes » deviennent « membres d'une famille » à l'intérieur du corpus qui en est le contexte général<sup>12</sup>.

Les grands projets d'encyclopédies générales ont été confrontés à cette nécessité de contrer l'accumulation et l'addition par la mise en relation. Souci manifesté lors du lancement, en 1933, de l'entreprise éditoriale de *L'Encyclopédie française*, dirigée par l'historien Lucien Febvre. Dans son appel, l'initiateur du projet, alors ministre de l'Éducation nationale, déclare :

*Nous ne voulons pratiquer ni l'érudition quantitative pour les besoins d'une mnémotechnie universelle, ni cette sorte de compilation qui consiste, selon le dire de Montesquieu, à plaquer, dans un ensemble, des lambeaux d'ouvrages « comme des pièces de gazon dans un parterre ».*

Et il ajoute ensuite : « Ce qui importe, c'est la liaison permanente, l'esprit qui règle ses propres avancements »<sup>13</sup>. L'autre question, attenante à celle-ci, est celle de la signification de l'acte du lecteur et aussi de l'interprétation du « tour d'horizon », selon l'expression de L. Febvre, auquel conduit un parcours

encyclopédique. Tout, dans la conception, depuis le plan annoncé jusqu'aux modalités de publication en cahiers, en passant par des consignes de rédaction ou la forme didactique des articles, visait alors à maintenir un point de vue que l'on peut qualifier d'épistémologique et dont la devise était « *Faire connaître? Non. Faire comprendre* ». Cette encyclopédie « problématique » voulait être une œuvre d'enseignement, non de « renseignements », et trouver sa place dans l'histoire de ces livres qui sont, dit encore L. Febvre, les « reposoirs de l'humaine inquiétude ». Histoire qui va, selon le panorama sommaire que fait l'auteur, des « siècles des certitudes divines » au « temps des certitudes laïques », puis à « l'ère des certitudes sommaires », et se termine par une aspiration à une « savante incertitude »<sup>14</sup>. Raymond Queneau reprendra le mot d'ordre quand il sera amené, en 1954, à diriger l'encyclopédie thématique de la collection de La Pléiade. Son vœu le plus cher : « apprendre à apprendre », c'est-à-dire « savoir ignorer, ne pas refuser la nouveauté, ne pas s'opposer à la recherche »<sup>15</sup>.

Ces appels historiques ont-ils aujourd'hui des chances d'être entendus par les éditeurs et l'utopie qui les soutient peut-elle faire réfléchir les concepteurs? L'évolution de l'*Encyclopædia Universalis*, depuis sa première édition électronique en 1995, qui n'était qu'une numérisation des volumes du *Corpus*, couplée avec les fonctionnalités de la recherche informatisée (sans images, cartes ou graphiques), jusqu'à la version 9 en 2003, orientée par un modèle de la multiplicité des accès, de la collection et d'un maillage toujours plus serré, montre une face bifide, entre l'idéal livresque des premiers temps et, avec l'assistance d'une technologie performante, les sirènes toujours plus séduisantes du multimédia. La figure du lecteur, tout aussi idéal, a changé de visage. L'écrivain Gilles Quinsat, s'inquiétant des conséquences de « la circulation mondialisée des signes à l'intérieur d'une mémoire elle-même muable » (Quinsat, 1998 : 990), se demande si le lecteur à venir n'aura pas les traits de l'homme sans qualités :

*Il n'est rien qu'il considère comme ferme, aucune personne, aucun ordre; parce que nos connaissances peuvent se modifier*

*chaque jour, il ne croit à aucune liaison, et chaque chose ne garde sa valeur que jusqu'au prochain acte de la création, comme un visage auquel on parle et qui s'altère avec les mots.*

(Musil, 1973 : 231)

La fiction ne peut tenir lieu de réflexion, mais elle peut l'éveiller dans sa mise en scène du sens. Elle nous indique, dans la relation spéculaire que le lecteur établit avec ce nouveau miroir du monde présenté par la fée informatique, qu'il faut introduire une pédagogie, une façon de voir – la sémiotique y aurait peut-être son mot à dire –, pour cultiver cette intelligence (*inter-legere*) des rapports qui prépare une conscience plus réfléchie et plus critique. Il s'agirait, comme le suggère un critique optimiste, de l'« invention d'une éloquence relative des surfaces » (Longuet, 1998 : 1101), pour apprendre à circuler dans un espace aux ressources infinies, qui peut tenir autant du cabinet de curiosités que de l'exposition universelle.

#### NOTES

1. Le dictionnaire nous dit que ce mot vient du sanskrit *avatānat* : « descente », et qu'outre son acception de « métamorphose, transformation », il signifie, par contresens, « mésaventure, malheur ».
2. Cet enseignement de « Méthodologie des textes et documents » est proposé à des étudiants de DEUG d'une Faculté des lettres et sciences humaines. Le descriptif en est le suivant : « Initiation méthodique à la consultation et à l'exploration de bases textuelles informatisées (procédures de recherche, lecture sélective, classement et traitement des documents) afin de constituer un dossier préparatoire à la rédaction d'un texte informé. Apprentissage de l'utilisation du traitement de texte et des assistants à l'écriture (correcteurs et dictionnaires) comme une aide au processus de rédaction ». On pourra se reporter pour plus de précisions à Ducard, 2001 : 181-193.
3. Ainsi, nous dit C. Jacob à propos de la bibliothèque d'Alexandrie, « la tentation encyclopédique créée par la bibliothèque tend à réifier les contenus du savoir et à les rendre mobiles, traductibles, interchangeables, indépendamment même des textes originaux et des auteurs qui les produisent. La circulation, la diffusion des énoncés et des savoirs, puis leur réemploi et leur transformation dans de nouveaux écrits sont l'une des figures majeures du travail intellectuel à Alexandrie : travail de recyclage, en circuit fermé, dont la logique même a pu contribuer à l'oubli et à l'atomisation de la totalité » (dans Baratin et Jacob, 1996 : 75).

4. Voir « Fragment (littérature) », *Encyclopædia Universalis*, 2002.
5. « L'arbre Universalis » se compose de 21 thèmes généraux ou grandes branches et 6000 sous-thèmes ou petites branches. Exemples, donnés par l'éditeur, de choix par embranchement :
  - Économie et gestion → Relations économiques internationales → Systèmes monétaires → Système monétaire international → Change : le système monétaire européen ;
  - Littératures → Genres littéraires → Genres dramatiques en Occident → Genres dramatiques au Moyen Âge → Théâtre élizabéthain ;
  - Physique → Mécanique → Mécanique des fluides → Aérodynamique → Vol animal.
6. Voir « Tableaux de relations », *Organum*, vol. 17, *Encyclopædia Universalis* (1968 : 595-625).
7. Les modalités sont déterminées par les façons d'appréhender les concepts, selon la fonction et le contexte. Elles sont au nombre de trois : formelle, opératoire, objectale. Les quatre relations sont des relations d'implication, d'implication réciproque, de relation indiciaire, de méthode. La typologie des relations est expliquée dans la notice qui sert de mode d'emploi pour la lecture et l'utilisation des tableaux.
8. *Ibid.* : 595.
9. A. Blair définit ainsi le genre de ces « bibliothèques portables » que sont les recueils de lieux communs : « Employés dans des sens multiples, notamment en rhétorique et dans la topique aristotélicienne pour désigner l'amplification oratoire ou les différents chefs d'arguments, les "lieux communs" désignent ainsi à la Renaissance les rubriques sous lesquelles on classe dans un recueil toutes sortes de citations, d'informations ou d'anecdotes mémorables relevées au fil des lectures ou d'observations personnelles. Stockées de façon à ce qu'on puisse les retrouver, les données ainsi accumulées sont prêtes à servir dans différents types de composition – lettre, oraisons, cours, publications en tout genre » (dans Baratin et Jacob, 1996 : 87). Sur les « bibliothèques manuscrites », on se reportera à l'ouvrage collectif dirigé par Déculot (2003).
10. P. Léna, membre de l'Institut, professeur à l'Université de Paris VII-Denis Diderot, dans le parcours « Auteurs » de la version 8 de l'*Encyclopædia Universalis*, 2002.
11. M. Izard, directeur de recherche émérite au CNRS (*ibid.*).
12. Voir P. Rivière (1999).
13. A. de Monzie, « Pour une encyclopédie française », préf. à l'*Encyclopédie française* (1937 : 5-9).
14. L. Febvre, « Enseignement et documentation », chap. II, section C, t. XVIII, *La Civilisation écrite, Encyclopédie française* (1937).
15. R. Queneau, prospectus publicitaire pour l'*Encyclopédie de la Pléiade*, paru en 1956 (chez Gallimard), et reproduit dans Queneau (1963 : 85-111).

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARATIN, M. et C. JACOB (dir.) [1996] : *Le Pouvoir de bibliothèques. La Mémoire des livres en Occident*, Paris, Albin Michel.
- BARTHES, R. [1973] : « Théorie du texte », dans *Encyclopædia Universalis*.
- BERSANI, J. [1990] : « Au lecteur », *Symposium. Les Enjeux*, dans *Encyclopædia Universalis*.
- DAGOINET, F. [1979] : *Mémoire pour l'avenir. Vers une méthodologie de l'informatique*, Paris, Vrin.
- DEBRAY, R. [1991] : *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard.
- DÉCULOT, É. (dir.) [2003] : *Lire, copier, écrire. Les bibliothèques manuscrites et leurs usages au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, CNRS.
- DIDEROT et d'ALEMBERT [1986] : *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*, textes choisis et établis par A. Pons, Paris, Flammarion.
- DUCARD, D. [2001] : « La Machine à lire et le scriptorium électronique », *Spirale*, n° 28 (« Nouveaux outils, nouvelles écritures, nouvelles lectures »), 181-193.
- Encyclopædia Universalis* [1968, 1980, 1989, 2002], Paris, Encyclopædia Universalis France S. A.
- GOODY, J. [1979] : *La Raison graphique. La Domestication de la pensée sauvage*, Paris, Minuit.
- ILLICH, I. [1991] : *Du lisible au visible : la naissance du texte*, Paris, Le Cerf.
- LONGUET, P. [1998] : « Surfaces intelligentes : les encyclopédies multimédia », *Critique*, n° 608-609 (« Dicomania ou la folie des dictionnaires »), 1095-1105.
- MONZIE, A. de, L. FEBVRE et G. BERGER [1937-] : *Encyclopédie française*, Paris, Société de gestion de l'Encyclopédie française.
- MUSIL, R. [1973] : *L'Homme sans qualités*, Paris, Le Livre de poche.
- QUENEAU, R. [1963] : *Bords. Mathématiciens, précurseurs, encyclopédistes*, Paris, Hermann.
- QUINSAT, G. [1998] : « De la mappemonde au Web : vers un texte "sans qualités" ? », *Critique*, n° 608-609 (« Dicomania ou la folie des dictionnaires »), 981-991.
- REY, A. [1982] : *Encyclopédies et Dictionnaires*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? ».
- RIVIÈRE, P. [1999] : « Encyclopédies multimédias », *Manière de voir*, n° 46 (« Le Monde diplomatique »), juillet-août

# VESTIGE, ARCHIVE ET TRACE

## PRÉSENCES DU TEMPS PASSÉ

HERMAN PARRET

### TROIS FAÇONS D'HÉRITER LA CULTURE

Il semble bien qu'à toute époque les hommes et leurs sociétés ont eu conscience d'hériter la culture des ancêtres, ou des civilisations antérieures, et ont senti l'obligation de transmettre leur culture aux générations futures. Que la présence de cet héritage soit mythiquement projetée ou historiquement établie, comme dans la société moderne et scientifique, repose, semble-t-il, sur cette inclination profondément existentielle, collective et universelle des êtres humains à faire durer, à éterniser les cultures, à conserver reliques, monuments, vestiges et archives, toute la gamme des traces et des indices du passé qui procurent à notre vie l'horizon d'une histoire, la profondeur d'une origine. Peu de civilisations échappent à la manie patrimoniale, et certainement pas la nôtre. On a pu parler de l'esprit de *muséalisation* de notre temps. On assiste, il est vrai, à la muséalisation généralisée de l'existence, même actuelle, à cet effort global de récupération « muséale » des brins les plus intimes de notre expérience, à l'archivage d'infimes portions d'information.

Comment les cultures du passé sont-elles présentes dans la conscience et dans les pratiques des « héritiers » que nous sommes ? Une taxinomie facile et trop simple fait la distinction entre la *culture indiciaire*, la *culture textuelle* et la *culture mnésique*. L'épistémologie que je formulerai dans la seconde partie de cet article s'efforcera de démontrer que ces trois « natures » de la culture et leur qualification sémio-épistémologique ne sont pas exclusives, mais s'interdéfinissent. Ce n'est que par méthode que je propose, en guise d'introduction, une taxinomie à trois termes. La *culture indiciaire* réside dans des vestiges-indices analysés par l'archéologie et témoigne des civilisations passées. La *culture textuelle* rassemble tous les « textes » produits par la créativité humaine, qu'ils soient artistiques ou simplement instrumentaux. Cette culture textuelle est surtout présente dans les bibliothèques, les archives et les musées. La *culture mnésique* est investie dans la mémoire des individus et des collectivités. Cette mémoire peut être codée et matérialisée dans les styles de vie, les habitudes sociétales, même dans l'urbanisme des villes. On pourrait caractériser sémiotiquement ces trois natures de la culture à l'aide des notions de *vestige*, d'*archive* et de *trace*. Les *vestiges* sont des indices dont le

sens ne peut être reconstruit que par et dans la diachronie d'une entropie. Les *archives* sont des textes synchroniquement autonomes, fonctionnant comme des marques objectivées d'une subjectivité cogitante et désirante. Les *traces* sont les empreintes mentales que l'on ne peut penser adéquatement que sur le modèle de l'incision. Il s'agit évidemment des souvenirs et des anamnèses, d'une « mémoire » collective et individuelle, non écrite, spontanée et pragmatique. Nous, « héritiers » des cultures antérieures (mais non pas radicalement révolues), sommes interpellés par cette triple présence du temps passé et fascinés par l'identification des vestiges, des archives et des traces des cultures indiciaires, textuelles et mnésiques : identification par le retour archéologique aux origines d'avant l'entropie, par l'enchâssement dans une subjectivité productrice, par le contrôle véridictoire des souvenirs et des remémorations.

Les textes de ce dossier de *Protée* ne remettront sans doute pas en cause cette conception de l'héritage culturel, mais certains poseront, peut-être avec inquiétude, la question de savoir si l'ère des nouvelles technologies électroniques change radicalement les attentes à l'égard du maintien et de la transmission de l'héritage culturel. L'infrastructure numérique, pour certains, perturbe le processus traditionnel de sauvegarde et de transfert des produits culturels du passé. Bouleversement chez les uns, enthousiasme chez d'autres, nulle part indifférence. Le slogan d'Ivan Illich, « Un bulldozer se cache dans tout ordinateur », nous rend sensible, au moins, au fait que

[...] les nouveaux médias restent [...] à même de fixer et de transmettre des informations, mais ils ajoutent à ces deux fonctions classiques une troisième fonction, celle de la manipulation du savoir et de l'information, laquelle paraît se mettre en place au détriment des deux autres.

Pire, « l'héritage culturel est pris en charge par une infrastructure digitale, qui à la fois le rend plus aisément accessible et le détruit subrepticement » (Illich, 1991 : 41). On a souvent commenté, voire déploré, les effets de l'archivage numérique de l'héritage culturel, par une triple prédication : pétrification,

dématérialisation, visualisation du sens. *Pétrification* désigne la perte du vivant, de l'existential, du subjectal, du psychologique dans sa richesse et sa variation ; *dématérialisation* signifie décontextualisation, abstraction, dissociation du « mental » d'une part et du corporel et du physique de l'autre ; et *visualisation*, c'est-à-dire scénographie, cartographie, mise en images du cognitif et du pathétique, architectonique théâtrale sans temporalité, tout synchronique. Il ne convient pas de dramatiser le « changement paradigmatique » – là où on passe du scriptural à la numérisation – ni de le minimiser, et certainement pas de trouver des réponses à des questions, mais tout simplement d'esquisser, en épistémologue, les lignes de force de la notion-clé dominant toute discussion pertinente à mon propos, celle de *mémoire*.

La mémoire est un élément essentiel de l'identité collective et individuelle. Que « l'homme de l'avenir » doive être une machine, une *tekhné* numérique, on peut le croire, le craindre, le nier. Toutefois, mieux vaut éviter les projections hasardeuses en nous demandant tout modestement : y a-t-il dans la mémoire humaine quelque chose d'essentiel qui résiste à la numérisation ? On peut penser à la dialectique de la mémoire et de l'oubli, et c'est la voie que je suivrai. Ce n'est qu'en fin de parcours que j'introduis, sans les traiter à fond, les quelques *problemata* qui sèment tant d'inquiétudes : la machine numérique parviendra-t-elle à préserver, à sauvegarder, à cultiver cette capacité mémorielle de l'oubli, à générer des *anamnèses*, à marquer d'une *temporalité* spécifique les différents modes de la productivité mnésique ?

#### MNEMOSYNĒ

Les anges, soutient Dante, n'ont pas besoin de mémoire, car leur entendement est ininterrompu. Les êtres humains, en revanche, pour connaître, doivent se souvenir de *phantasmes* formés physiquement. Il y aurait par conséquent pour Dante des *phantasmata* qui sont des empreintes physiques et une procédure de réactivation de ces *phantasmata* dans la remémoration. Conception passablement contemporaine, dirions-nous, naturaliste même. N'importe. La mémoire, il est

vrai, est une notion-carrefour puisqu'on parle de la « mémoire génétique », de la « mémoire historique », de la « mémoire ethnique », de la « mémoire écrite », voire de la « mémoire des ordinateurs ». L'histoire de la « mémoire » est complexe. À l'époque archaïque, *Mnemosynè*, Mémoire, est une déesse, mère des neuf Muses. Elle préside à la haute poésie : le poète est un possédé de Mémoire. Versifier, pour Homère, est se souvenir. Cette divinisation mystique, extatique, fait de la mémoire une sagesse même, *sophia*. La mémoire est placée au commencement, elle est la matrice où s'inventent tous les arts humains, où naissent toutes les fabriques de l'homme, y compris la fabrication des idées. *Mémoire* et *invention* sont assimilées dans ce qui serait appelé aujourd'hui la « créativité ». Pour penser, pour créer, l'homme a besoin de la machine mnésique, instrument mental qui génère tous les produits de l'esprit (Carruthers, 2002a : 17).

Mais on assiste vite à une dépréciation, une laïcisation même de la mémoire. Les systèmes rhétoriques, comme celui de Cicéron, évacuent la Mémoire (tout comme la Prononciation) dans la « Seconde Rhétorique ». Mémoire et Prononciation ne sont que des amendements des trois disciplines de la « Première Rhétorique », *inventio*, *dispositio* et *elocutio*. La mémoire devient même un objet de scepticisme de la part des rhétoriciens et les instructions formulées se réduisent à l'entraînement et à l'acquisition d'une technique mémorielle. Cette dépréciation est déjà explicite chez Platon, où la philosophie en tant qu'*épistémè* est déclarée indépendante de la mémoire. La laïcisation de la mémoire se poursuit chez Aristote, où la mémoire est détachée de l'histoire mythique et déjà définie comme une phase tardive du travail rhétorique.

De mythique, la mémoire devient psychologique<sup>1</sup> : elle est définie dans Aristote par la triade temps/ image/perception. Fonction psychique mystérieuse quand même, puisque l'être humain, par la mémoire, peut actualiser des impressions ou des informations passées qu'il se représente *comme passées* (Le Goff, 1986 : 105sq.). Les philosophies de la mémoire ont promptement découvert que les possibilités de

stockage de la mémoire sont bien dépendantes de l'utilisation du langage, que les séquences mémorielles se déroulent canoniquement comme des récits, que la mémoire est manipulée par la censure individuelle, par les intérêts de l'affect et du désir, par le contrôle social. Puisque l'événement ou l'état des choses qui constitue son motif est absent, la mémoire déborde aisément par ses fantaisies, voire ses déformations. Une certaine maîtrise de cette mémoire « sauvage » est exercée à partir du moment où elle est engloutie dans les livres. L'imprimerie révolutionne la mémoire : la mémoire y est progressivement extériorisée. La « mémoire écrite » dilate rapidement la mémoire individuelle et collective, de sorte que Yates (1966) a pu écrire que le livre est l'agonie de l'art de la mémoire. Il va de soi que la soi-disant *culture textuelle* est avant tout une *mémoire écrite*. Toutefois, il reste une *culture mnésique* manifestée dans le comportement, surtout discursif, qui échappe à la domination de l'écriture et de la textualisation.

Les philosophies de la mémoire sont toutes affectées par une extrême métaphorisation. La mémoire est *thesaurus*, trésor, magasin, chambre forte, et elle est également *tabula*, tablette, empreinte. Métaphore architecturale et métaphore scripturale qui se complètent convenablement. Platon, dans le *Théétète*, énonce que les souvenirs sont emmagasinés dans la mémoire comme des pigeons dans un colombier. Cet assemblage d'un inventaire a une organisation interne : la mémoire sans ordre serait comme une bibliothèque sans catalogue. C'est bien la structure qui prime les « lieux de mémoire ». Et cette structuration dépend de la nécessité d'un tri, d'une sélection. On peut s'entraîner, par des mnémotechniques, à trier, à sélectionner, toujours en fonction du crible de la mémoire qui est l'organisation interne de « magasin » mnésique.

La psychologie aristotélicienne exploite à fond la métaphore de la mémoire comme jeu de tablettes de cire, *tabula memorizæ* que Platon introduit dans le *Théétète* et qu'il dit emprunter à Homère :

*Suppose [...] qu'il y ait dans nos âmes une cire imprégnable : en l'un de nous, plus abondante, en l'autre moins ; en celui-ci*

*plus pure, en celui-là plus encrassée; et plus dure ou bien, chez d'aucuns, plus molle, ou, chez certains, réalisant une juste moyenne. [...] C'est un don, affirmerons-nous, de la mère des Muses, Mnémosyne: tout ce que nous désirons conserver en mémoire de ce que nous avons vu, entendu ou en nous-mêmes conçu, se vient, en cette cire que nous présentons accueillante aux sensations et conceptions, graver en relief comme marques d'anneaux que nous y imprimerions. Ce qui s'empreint, nous en aurions mémoire et science tant qu'en persiste l'image. Ce qui s'efface ou n'a pas réussi à s'empreindre, nous l'oublierions et ne le saurions point. (Platon, Théétète, 191, d-e)*

La mémoire comme bloc de cire, où les souvenirs sont comme des «marques», des sceaux dans la cire sur le modèle d'une inscription, d'une incision. La psychologie de la mémoire d'Aristote, mais de Cicéron et d'Augustin également, reprend l'idée selon laquelle la surface enduite de cire est empreinte d'images, mais des images qui ne sont pas des copies, mais bien plutôt des dessins.

*Le souvenir est une image mentale [phantasma], une apparence physiquement inscrite sur la partie du corps qui constitue la mémoire. Ce phantasme est l'aboutissement de tout un processus de perception sensorielle (de source visuelle, auditive, tactile ou olfactive). Comment est formée cette image mentale? Le mouvement qui se produit imprime comme une empreinte l'impression sensible, comme on dépose sa marque avec un sceau. (Aristote, De memoria et sensibilia, 450a, 30)*

Ainsi la remémoration est considérée comme un processus de *visualisation mentale* ou *cognitive*. Retenons également que cette remémoration est un véritable dépistage, *investigatio*. L'actualisation des «marques» de la mémoire est de nature *heuristique*, elle est une interprétation entraînant toute la rhétorique de l'*invention* et mobilisant la faculté créatrice de l'imagination.

#### EMMAGASINAGE ET REMÉMORATION

La problématique pertinente concernant la mémoire en psychologie contemporaine découle directement de l'acquis aristotélicien. Les questions sont de deux ordres. Le premier type de questions

concerne la nature et l'emmagasinage des marques mnésiques, en particulier les souvenirs et les anamnèses. Comment concevoir la base physique de ces marques mentales? Faut-il supposer une affectation physique du tissu cérébral? Qu'est-ce que ces entités mentales représentent si elles sont des dessins plutôt que des copies? Si l'information encodée est aussi bien auditive, olfactive, tactile que visuelle, comment voir l'encodage de sensorialités si hétérogènes? Le second type de question concerne la remémoration. Qu'est-ce qui garantit et stimule la remémoration? Quelles sont les stratégies heuristiques de «dépistage» de ces marques mnésiques? Quel est le rôle de l'habitude, de la capacité d'association dans ce processus? On ne peut nier que la neuropsychologie cognitive de la mémoire s'implante dans ce questionnement originellement aristotélicien.

La psychologie de la mémoire chez Aristote est une *psychologie somatique*. Les marques mnésiques sont en fait des *affections* physiologiques de l'âme (Carruthers, 1990 et 1998). L'organe récepteur est «impressionné» par la marque mnésique, comme le suggère la métaphore du sceau dans la cire. La *perception* est une condition *sine qua non* de n'importe quel processus mnésique. Même les images oniriques ont une origine *perceptive*: il est vrai que les images mentales nous reviennent *en rêve* de façon *spontanée* et non comme l'effet d'une remémoration consciente, mais ceci ne met pas en question son origine *perceptive*. La faculté de perception ne fonctionne que par le travail des sens, mais elle est en même temps porteuse d'une charge émotionnelle. Alors comment déterminer la «marque mnésique»? Comme une *image* qui est plutôt une *forme*. La mémoire emmagasine les «ressemblances» des objets du monde, voire des événements, quand ils nous sont apparus et nous ont affectés. Ces «ressemblances» ne sont pas de simples répétitions mimétiques ou des «copies» du réel. La marque mnésique n'a pas la même *forme sensible* que les formes des objets dans le monde. Ce qui ne la réduit pas à une simple abstraction, un calcul, un algorithme ou un pur schéma. «Dessin», plutôt que



« copie », puisque l'image mnésique en tant que forme sensible a sa composante émotionnelle. Il ne faut pas nier que la mémoire a une utilité intellectuelle décisive et qu'elle intervient dans la plupart des processus rationnels. On peut même dire que, dans un certain sens, chaque marque mnésique est une cogitation, un *judgment*. Et comme chaque souvenir ou anamnèse est une occasion personnelle, ils subissent des interférences émotionnelles et pathémiques : la crainte, le désir, l'inconfort « façonnent » la forme sensible qu'est la marque mnésique. C'est ainsi que la psychologie somatique de la mémoire génère une anthropologie, une pédagogie, une diététique même. Anthropologie des âges et des tempéraments (Aristote, *De memoria et sensibilia*, 453a, 20), par exemple, là où Aristote explique que la mémoire des jeunes et des vieillards ne fonctionne pas de manière optimale puisque leurs corps est en pleine mutation, ou que les tempéraments mélancoliques sont trop fluides pour bien retenir les marques mnésiques et pour contrôler et diriger l'acte de réminiscence. Une pédagogie donc, avec des entraînements ou des exercices mnémotechniques, une diététique même, avec des conseils bien pratiques. Le cerveau doit rester froid et humide, pas de surchauffe par conséquent, pas d'activités immodérées, y compris sexuelles : seules les joies tempérées et les plaisirs honnêtes favorisent l'entretien de la mémoire.

La *remémoration* a sa propre autonomie psychologique. La remémoration, par opposition à l'emmagasinage, est un processus actif qui met en œuvre des techniques bien éprouvées comme l'association. Aristote semble donner un certain privilège à l'*association par lieux*. On remémore mieux si l'on suit la chaîne des lieux (*apo tupon*) : on parcourt la disposition spatiale des objets situés l'un à côté de l'autre, qu'ils soient voisins, semblables ou contraires (Aristote, *De memoria et sensibilia*, 415b, 18). Et le Stagyrite insiste sur le fait que les liaisons associatives les plus puissantes sont formées *de consuetudine*, par *habitude*. La remémoration, maillon décisif entre un état de connaissance et son activation, peut être déterminée comme *habitus*, mais une habitude qui est

un *savoir-faire*, une *sapientia*, une intelligence pratique qui n'est pas sans effets éthiques.

#### LES MODES MNÉSQUES

Reformulons ces deux types de questionnement comme les deux niveaux d'une analyse phénoménologique de la mémoire. Dans cette perspective, mémoire et remémoration ne peuvent être séparées notionnellement. Ainsi mémoire/remémoration, ou « se souvenir », est un *acte intentionnel* dont la noèse et le noème sont inextricablement liés. On se souvient toujours d'un quelque chose « noématique », et ce quelque chose « revient » dans la mémoire par un processus noétique. La noèse, par conséquent, est la *visée* : comment se souvient-on ? Le noème est la *chose visée*, les souvenirs, si l'on veut, « les souvenirs qui se ruent au seuil de la mémoire », comme disait Augustin, des contenus spécifiques, jamais totalement vides et informes, puisqu'ils sont toujours marqués par un *mode de donation*. Même si les souvenirs « se donnent » dans toute leur immédiateté et clarté, comme c'est fréquemment le cas, ils sont marqués par un degré de densité et d'affectivité. En effet, la phénoménologie de la mémoire<sup>2</sup> montre comment le processus noétique de l'acte de se souvenir n'est pas conceptualisant du tout, et plus, que cet acte est dominé par une dense signifiante *émotionnelle*. Ainsi l'acte intentionnel de se souvenir est souvent accompagné par des états d'âme forts comme les sentiments de nostalgie, de mélancolie, de regret.

On a pu noter, en phénoménologie de la mémoire, la *familiarité* dans le rapport noético-noématique : même si le souvenir doit « revenir » puisqu'il se trouve à une certaine profondeur qui doit être pénétrée par la visée mémorielle, il est vécu comme appartenant à l'intériorité du sujet intentionnel. Cette visée n'est pas vraiment éclairée par la lumière de la conscience, mais bien plutôt, comme Freud le démontre dans *L'Interprétation des rêves*, soumise à la censure, au choix inconscient, ou, si l'on suit Breton, aux manipulations de l'imagination. C'est que la mémoire est radicalement *corporelle*, nous enseignent la

phénoménologie: pas de mémoire sans mémoire corporelle. Cette mémoire corporelle n'est pas la mémoire de la *perception du corps*, mais une mémoire intéroceptive. Bergson et Merleau-Ponty ont ouvert cette voie en constatant que la « mémoire d'habitude » est essentiellement de nature corporelle. D'une certaine façon, la mémoire est toujours, au moins partiellement, *anamnésique*. Il est vrai que l'anamnèse est globale dans la conception de la mémoire involontaire chez Proust, mais on pourrait généraliser ce point de vue. Ainsi Bergson note que le corps « porte » une immanence active du passé et qu'il « informe » les actions corporelles actuelles d'une façon orientée et efficace. Se sentir dépaycé quand on n'est pas assis dans son fauteuil de toujours suggère que la mémoire est intrinsèque au corps, qu'elle « passe » à travers le corps. C'est ainsi que l'acte intentionnel de se souvenir n'est pas thymiquement neutre: on souffre ou on jouit en se souvenant, toute mémoire est *érotisée*, voire *traumatisée* par le sentiment du corps propre.

Corporelle, la mémoire est, en plus, pleinement *temporelle*. Le temps est une dimension de toutes les marques mnésiques contenues dans la mémoire. Il ne faut oublier qu'une marque mnésique est à la fois l'« image » présente d'une chose et d'un événement passé, d'une part, et l'« image » d'une *expérience révolue*, de l'autre. Et se remémorer une expérience en tant que révolue est se remémorer un certain *éloignement temporel*, une durée relative du temps. Et encore, il se révèle possible de distinguer des *modes mnésiques* selon leur temporalité spécifique<sup>3</sup>. Edward Casey subtilise ainsi l'acte intentionnel de se souvenir en trois modes: le *rappel* (« reminding »), la *remémoration* (« reminiscing », « recollecting ») et la *reconnaissance* (« recognizing »). Peut-on affirmer que le temps passé qui « revient » dans l'acte de se souvenir est de plus en plus « éloigné » si l'on passe du rappel à la remémoration et de la remémoration à la reconnaissance? Le temps du rappel est court et le noème sémiotiquement spécifique et circonscrit. On se rappelle un rendez-vous, une date, un visage. Le temps de la remémoration, appelée souvent le

souvenir, est « moyen »: c'est le temps des autobiographies, des mémoires, des journaux. En général, la remémoration est marquée par le format extensible des récits. On se rappelle un fait, on se souvient d'un récit. Le temps de la reconnaissance est « long ». On se rapproche de l'anamnèse complète puisque le contexte perceptuel actuel amène d'un passé, souvent très lointain, une même qualité sensorielle. Si le rappel concerne une anecdote factuelle et le souvenir un récit, la reconnaissance concernera bien plutôt une qualité sensorielle profondément enfouie dans un passé lointain.

#### LES MOSYNE

Mémoire est l'antidote d'Oubli. Le mythe est insistant: il ne faut pas boire au Léthé mais à la fontaine de Mémoire. Il est vrai, nos philosophies ne sont pas favorables à l'oubli. Freud: la psychanalyse sert à remplir les trous de la mémoire et constitue ainsi sa thérapie. Heidegger: la *andenken* ou la « pensée commémorative » est un effort pour transcender l'oubli de l'être. Nietzsche fait exception. Il faut cultiver l'oubli pour que les blessures de la vie soient éliminées. La mémoire rigide imposée par la loi est souvent anxieuse, il faut se libérer de cette culture de la mémoire pour vivre. Il est vrai, on comprend mieux la mémoire à travers sa déficience, l'oubli<sup>4</sup>. Et s'il y a, pour qu'il y ait communauté, devoir de mémoire, il y a certainement à pied égal devoir d'oubli. La mémoire et l'oubli sont solidaires, et pour ne pas perdre ni la mémoire ni la curiosité, il ne faut pas oublier d'oublier<sup>5</sup>. Il est trop facile d'énoncer que l'oubli est la perte du souvenir ou d'affirmer que la mémoire est la norme et l'oubli le refoulement, la dénégation. On sous-entend alors que l'oubli, même sous ses formes d'indifférence, de pardon ou de négligence, est du côté de la mort; la mémoire, dans le remords, l'obsession, la rancune, du côté de la vie. Mais il se fait que la vie et la mort, tout comme la mémoire et l'oubli, ne se définissent que l'une par rapport à l'autre. La mort, on n'en doute pas, est l'horizon de toute vie individuelle, et elle est perçue, jusque dans le quotidien, comme constitutive du sentiment de la vie.

Ainsi l'oubli n'est pas la perte de la mémoire mais une composante essentielle de la mémoire elle-même. La mémoire est façonnée par l'oubli comme les rivages par la mer. Il faut reconnaître que l'oubli est nécessaire à l'individu comme à la société. Et si on fait l'éloge de l'oubli, ce n'est pas pour ignorer la mémoire, mais pour repérer le travail de l'oubli dans la mémoire. Le travail de l'oubli est un travail de sélection : pour que la mémoire s'épanouisse, il faut que certains souvenirs soient éliminés. Ce qui n'est pas en soi une mauvaise chose. Oublier un souvenir n'est pas encore oublier un fait, un récit, une qualité sensible dans leur extériorité absolue et indépendante, mais bien plutôt un certain traitement, une certaine interprétation de ce fait, de ce récit, de cette qualité sensible. Dans un sens, oublier n'est pas seulement sélectionner, mais également rectifier en fonction d'une plus grande cohérence, d'une familiarité plus authentique.

L'oubli, comme la mémoire, incarne sa temporalité. Si la mémoire a besoin de l'oubli, c'est aussi pour restructurer le temps : pour focaliser l'intentionnalité sur la saveur de l'instant du présent ou sur la joie de l'attente, il faut « oublier » d'autres dimensions temporelles. Et inversement, notre rapport au temps passe essentiellement par l'oubli. Depuis Augustin, et en bonne phénoménologie, on sait que les trois dispositifs à gérer le temps – la mémoire du passé, l'attention au présent, l'attente du futur – s'entrelacent. Aucune dimension du temps ne peut se penser en faisant abstraction des autres. C'est ainsi que la tension entre mémoire et attente caractérise le présent, dans la mesure où il organise le passage d'un avant à un après. Marc Augé distingue, à partir de cette constatation, trois « figures » ou formes de l'oubli, les « trois filles de l'oubli ». Le *retour* est la première forme de l'oubli. L'ambition première du retour est de retrouver un passé perdu, ce qui nécessite l'oubli du présent et de tout le laps du temps qui se confond avec lui. Et c'est par l'oubli du présent que le retour est en état de rétablir une continuité avec le passé le plus ancien. Le *suspens* est la seconde forme de l'oubli. Son ambition est de vivre le temps

du présent en le coupant, au moins provisoirement, du passé et du futur. Le suspens consiste en une esthétisation de l'instant présent, passablement artificielle, où les dimensions du passé et du futur sont mises entre parenthèses (« oubliées ») en fonction d'une hypostase existentielle du maintenant. Le *(re)commencement*, troisième forme de l'oubli, a comme ambition de créer les conditions d'une naissance ou d'une renaissance, d'une ouverture à tous les avenir possibles. L'oubli, dans ce cas, consiste dans la réduction des dimensions du passé et du présent. Mythiquement, c'est le temps du départ, du voyage et de ses oublis.

On retiendra de cet *excursus* phénoménologique essentiellement trois propositions : l'*immanence corporelle* de la mémoire, la variété des *modes mnésiques* (rappel, remémoration, reconnaissance) et la *force vive de l'oubli* dans la constitution de la mémoire. Avant de poser adéquatement le problème d'une éventuelle numérisation de la culture mnésique, il convient d'ajouter à cet acquis phénoménologique quelques éléments d'une sémio-épistémologie de la mémoire.

#### TRACE ET ARCHIVE :

##### LE TRAVAIL SÉMIOTIQUE DE LA MÉMOIRE

Comment sémiotiser ces éléments de la psychologie post-aristotélicienne et de la phénoménologie husserlienne de la mémoire ? Par « sémiotisation », on ne comprend pas plus que la constitution d'un cadre conceptuel « interdisciplinaire » combinant ces acquis psychologique et phénoménologique. Cette sémiotisation se construit à partir des métaphores inévitables de la *trace* et de l'*archive*. Traduisons « emmagasinage » par *mise en place de traces* et « remémoration » par *relecture de ces traces*. La *trace* est une incision. Elle est déconnectée de tout récit possible ou crédible, elle manque toute souplesse d'interprétation imaginative, elle n'évolue pas, elle s'est affranchie de l'histoire événementielle. Et pourtant, elle n'est pas purement spatiale – marque immobile et inamovible – mais spatio-temporelle. Une trace est aussi un *tracé* : il faut *parcourir* les souvenirs et les anamnèses. Tracé de l'écriture, comme le suggèrent

déjà Socrate dans le *Philèbe*: «La mémoire en sa rencontre avec les sensations et les affections (*pathèmata*) que provoque cette sensation, me semblent alors écrire (*graphein*) en nos âmes des discours» (38a-39c). On l'a vu, la trace mnésique<sup>6</sup>, dans la conception «laïque» de la mémoire, est considérée comme une empreinte corporelle, cérébrale, corticale, empreinte matérielle, substrat physiologique établi par une causalité externe. Soyons conscient de ce glissement sémantique: de la trace *en l'âme* vers la trace *dans le corps*, de l'impression-affection vers l'empreinte. En plus, la notion de «trace» subit un autre déplacement. Ne dit-on pas que l'historien travaille sur les traces des cultures et des civilisations disparues, ces traces étant mi-matérielles mi-immatérielles? Matérielles en ce qu'elles sont écrites et témoignent ainsi d'une extériorité autonome. De la trace dans l'intimité de l'âme à travers la trace dans l'extériorité du corps, on atteint maintenant la trace dans une extériorité encore plus radicale, celle de graphisme, de l'écriture. Et on s'est approché ainsi de l'*archive*.

Cette extériorité radicale de l'archive est marquée par l'étymologie même du mot: *archivum*, *archeion* est un lieu de conservation pour les documents officiels. Les archives constituent, à côté des mythes, un des dispositifs les plus anciens du stockage de l'information<sup>7</sup>. Dans son extériorité quantitative, les archives sont de la mémoire *inerte*. Si *inerte* que l'on peut se demander si l'*archivage*, ce stockage méthodique de l'information, n'implique pas nécessairement une régression de la découverte intellectuelle, un ralentissement dans le processus d'objets nouveaux et de nouveaux savoirs. Quoi qu'il en soit, l'archivage est une passion et le goût de l'archive est risqué. «Plonger dans les archives»: archiver est une activité que l'on exprime en termes de plongée, d'immersion, de noyade. Distinguons d'emblée entre l'imprimé d'un texte et l'archive (Farge, 1989: 11-14). L'*imprimé* est un texte intentionnellement livré au lecteur. Destiné pour être lu, interprété et compris, le «texte imprimé», tel le livre littéraire ou scientifique, cherche à annoncer et créer une pensée, à modifier l'état du monde et des

êtres humains. L'*archive* n'est rien de tel. L'extériorité quantitative de l'archive n'est sans doute pas sa caractérisation épistémologique la plus adéquate. On peut dire avec autant de droit que les archives livrent le non-dit, qu'elles forcent une brèche dans le tissu des jours quotidiens et sont tendues vers l'inattendu. Est-ce un sentiment naïf que par le décodage de l'archive on déchire un voile, on traverse l'opacité d'un savoir et on accède à l'*essentiel* des êtres et des choses? Alors il ne serait plus question d'extériorité radicale, bien au contraire, puisque l'archivage agirait comme une *mise à nu*, comme la transgression de l'empiricité historique vers l'inaccessible essence.

L'épistémologie de l'archive, que Michel Foucault a développée dans quelques pages célèbres de *L'Archéologie du savoir*, indique ce pouvoir transgressif de l'archive. On n'a jamais mieux dit en quoi l'archive n'a rien d'*extérieur* et en quoi elle est plus proche de la «trace dans l'âme» que de la «trace graphique». L'élément de l'archive sollicite l'*archéologie*, non pas une archéologie des vestiges matériels, mais «une archéologie qui décrit les discours comme des pratiques spécifiées dans l'élément de l'archive» (Foucault, 1969: 172). Foucault explique cette conception de l'élément de l'archive de la façon suivante:

*Dans l'épaisseur des pratiques discursives, des systèmes qui instaurent les énoncés comme des événements [...]. Ce sont ces systèmes d'énoncés [...] que je propose d'appeler archive. Par ce terme, je n'entends pas la somme de tous les textes qu'une culture a gardés par-devers elle-même comme documents de son propre passé, comme témoignage de son identité maintenue; je n'entends pas non plus les institutions qui, dans une société donnée, permettent d'enregistrer et de conserver les discours dont on veut garder la mémoire [...]. [Les discours] naissent selon les régularités spécifiques. Que s'il y a des choses dites [...] il ne faut pas en demander la raison immédiate aux choses qui s'y trouvent dites ni aux hommes qui les ont dites, mais au système de la discursivité, aux possibilités et aux impossibilités énonciatives qu'il ménage. L'archive, c'est d'abord la loi de ce qui peut être dit, le système qui régit l'apparition des énoncés comme événements singuliers. Mais l'archive, c'est aussi ce qui fait que toutes les choses dites ne s'amassent pas indéfiniment dans une*

*multitude amorphe [...] ne disparaissent pas au seul hasard d'accidents externes. [...] L'archive n'est pas ce qui recueille la poussière des énoncés redevenus inertes et permet le miracle éventuel de leur résurrection; c'est le système de son fonctionnement. (Ibid.: 169-171)*

Et Foucault de poursuivre que l'*archive* est un niveau particulier entre la *langue*, le système de construction de phrases possibles, et le *corpus*, l'ensemble des paroles prononcées. L'archive est une pratique mais en même temps un système, «le système général de la formation et de la transformation des énoncés» ou encore «l'horizon général auquel appartiennent la description des formations discursives, l'analyse des positivités, le repérage du champ énonciatif» (*ibid.*: 173). L'archive elle-même d'une civilisation, d'une culture, d'une société ne peut être décrite: elle est indescriptible, mais aussi incontournable. En tant que pratique systématique, l'archive n'est pas observable, ni «extériorisée» dans le *corpus* des discours actualisés, le «corps» physiologique et neuronal. Elle transgresse la corporéité pour fonctionner comme un «niveau de réalité» qui se situe entre le possible (la *langue*) et l'actuel (le *corpus*, la *parole*).

Cette épistémologie foucauldienne de l'archive peut sembler spéculative. Et pourtant, elle me semble extrêmement utile pour une sémiotique de l'activité mnésique. La mémoire n'est pas un trésor contenant le possible ou l'actuel, mais le *réel archival*: ce dont on se souvient n'est ni une reconstruction abstraite des possibilités, ni l'éparpillement des données actuelles et éphémères sans aucune consistance temporelle, mais les pratiques d'émergence de la sémiose. Ainsi la mémoire est une *trace*, mais une «trace dans l'âme» (non pas une «trace dans le corps»), ou une *archive*, mais une archive archéologique (non pas une archive quantitative et extérieure). *Trace* et *archive* se superposent si on se place au niveau sémio-épistémologique du *réel archival*, transcendant ainsi la dichotomie *langue/parole*, le possible/l'actuel. C'est ainsi que l'emménagement est une mise en place des traces ou de l'archive mnésiques, tandis que la remémoration est la relecture de ces traces ou de cette

archive. «Trace» et/ou «archive», nonobstant leur métaphoricité, ont un statut sémio-épistémologique similaire.

J'ai pu opposer *vestige*, *trace* et *archive* en guise d'introduction à ces réflexions. Les *vestiges* comme indices des cultures et de civilisations du passé sont, à première vue, globalement empiriques, extérieurs et quantifiables. Je n'ai offert aucune analyse du concept de *vestige*, mais il convient de rappeler que mêmes les *vestiges*, transposés par l'imagination et l'art (Piranesi), acquièrent une certaine intériorité: les *vestiges* en tant que *ruines* sont l'effet de la qualité d'une certaine intériorisation. Je ne poursuis pas cette piste en ce lieu et me limite à une homologation de la *trace* et de l'*archive*, de la mémoire purement mnésique et de la mémoire textuelle. On a souvent remarqué (Carruthers, 1990 et 1998) que les «textes», à notre époque, prennent exclusivement la forme de livres, mais que, dans une culture mémorielle, un «livre» n'est qu'un moyen parmi d'autres de se souvenir d'un «texte», d'appriivoiser sa mémoire. Mais on peut concevoir le texte également comme une *trace* dans la mémoire, une entité mnésique «tracée dans l'âme». Le mot latin *textus* vient de *tisser*, et on voit dans l'histoire de l'Antiquité et du Moyen Âge que la textualisation s'effectue par le biais de la *memoria*. *Textus* signifie «texture», l'œuvre de la *memoria* qui «tisse» le texte dans une dynamique productrice. Ainsi, la mémoire est un processus de textualisation, pratique systématique, tout comme l'*archive* dans l'épistémologie de Foucault. On est par conséquent enclin, en cette fin de parcours, d'abolir l'opposition conceptuelle entre le *textuel* (détaché de son incarnation livresque) et le *mnésique*, entre la mémoire de l'*archive* et la mémoire de la *trace*.

#### QUESTIONS PRÉLIMINAIRES SUR LA NUMÉRISATION DE LA CULTURE MÉMORIELLE

Muséalisation de la culture, domestication de la mémoire, est-ce l'effet produit par le médium technologique aux ressources inépuisables qu'est la numérisation? Perte définitive de la différence culturelle, perte des fruits imprévisibles d'un échange

qualitatif, perte de douces passions comme la nostalgie, la mélancolie; voilà ce que l'on craint de cette revanche sournoise du mort sur le vivant qui s'annonce avec l'invasion de la numérisation. Trame qui tend à se confondre avec le territoire, comme la machine avec le corps et le *software* hyperréaliste avec la cogitation si humainement réaliste. Muséalisation extensive, domestication à capacité d'extension quasi illimitée, quelle est la perte irréparable?

Si l'on pense pouvoir capter le culturel dans le mémoriel, et que l'on transforme la problématique de l'héritage culturel en une problématique de sauvegarde du mémoriel, on tombe vite sur des distinctions faciles à faire entre la mémoire humaine et la mémoire électronique. Mémoire électronique, durée illimitée, aucune entropie et stabilité permanente; mémoire humaine, particulièrement instable et malléable. La mémoire électronique n'agit que sur l'ordre et selon le programme de l'homme, tandis que la mémoire humaine conserve un large secteur non informatisable. Et faut-il dire que la mémoire électronique n'est qu'une aide, un serviteur de la mémoire et de l'esprit humain?

Pour conclure, je préfère éviter ce genre de constatations plaintives et récapituler quelques propositions qui pourraient problématiser le projet général d'une numérisation de l'héritage culturel. Psychologiquement et phénoménologiquement, la numérisation peut-elle intégrer l'*immanence corporelle* de la mémoire, la variété des *modes mnésiques* et surtout la *force vive de l'oubli* dans la constitution de la mémoire? Sémiotiquement, la numérisation peut-elle sauvegarder, voire cultiver, la *trace* et l'*archive* – lieux de la mémoire –, ce réel entre le possible (le schéma, la déduction, l'algorithme) et le réalisé (le positif, l'empirique, l'histoire et les discours)? Sauvegarder et cultiver, c'est dire: simuler la vie dans le temps et non pas les ombres de la caverne de Platon ou les fantômes angoissants de la maison des morts.

## NOTES

1. Cette psychologisation de la problématique concernant la mémoire mène jusqu'au livre bien connu de Luria (1968).
2. Les meilleures analyses phénoménologiques sont de la main de Casey (1987).
3. Casey (1987). Cette classification est reprise par Ricoeur (2000).
4. On entend dire souvent: « Dis-moi ce que tu oublies, je te dirai qui tu es »; « Une mauvaise mémoire, ça s'entretient, ça se cultive »; « Une mauvaise mémoire, ça rajeunit »!
5. Voir quelques belles pages à ce propos dans Augé (1998).
6. Sur la notion de trace, voir Ricoeur (2000: index).
7. Datées du début du II<sup>e</sup> millénaire av. J.-C., les premières archives connues sont les tablettes découvertes dans les palais et les temples de Mésopotamie. Voir *Traverses*, n° 36.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARISTOTE [1955]: *De memoria et sensibilia*, dans W.D. Ross, *Aristoteles, Parva Naturalia*, Oxford, Clarendon Press.
- AUGÉ, M. [1998]: *Les Formes de l'oubli*, Paris, Payot.
- BERGSON, H. [1929]: *Matière et Mémoire: essai sur la relation du corps et de l'esprit*, Paris, Alcan.
- CARRUTHERS, M. [(1998) 2002a]: *Machina memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, Paris, Gallimard;
- [(1990) 2002b]: *Le Livre de la mémoire. Une étude de la mémoire dans la culture médiévale*, Paris, Macula.
- CASEY, E. [1987]: *Remembering. A Phenomenological Study*, Bloomington, Indiana U.P.
- FARGE, A. [1989]: *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil.
- FOUCAULT, M. [1969]: *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.
- ILLICH, I. [1991]: *Du lisible au visible: la naissance du texte*, Paris, Cerf.
- LE GOFF, J. [1986]: *Histoire et Mémoire*, Paris, Gallimard.
- LURIA, A.R. [1968]: *The Mind of a Mnemonist. A little Book about a Vast Memory*, Harmondsworth, Penguin Books.
- MERLEAU-PONTY, M. [1949]: *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- PLATON [2002]: *Philèbe*, trad., introd. et notes de J.-F. Pradeau, Paris, Flammarion;
- [1994]: *Théétète*, trad., introd. et notes de M. Nancy, Paris, Flammarion.
- RICOEUR, P. [2000]: *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.
- Traverses* [1986]: « L'Archive », n° 36.
- YATES, F.Y. [1966]: *The Art of Memory*, London, Ark Paperbacks.

**JEAN-PIERRE SÉGUIN**

**Portraits-émergents sur détails-objets**

une présentation de Michaël La Chance

Il fut un temps où la technique était au service de la peinture, cette dernière visait à produire une expérience de contemplation. La perfection technique permettait d'éviter que le détail ne vienne provoquer une attention excessive au procédé. Selon cette conception encore très répandue, l'unité de l'œuvre relève d'une expérience spirituelle autant qu'esthétique, que ne peut expliquer une accumulation de détails. Contre cet idéalisme dans la peinture, Jean-Pierre Séguin place au premier plan le détail, qu'il veut sériel, objectal et commun – afin que le spectateur se rappelle qu'il constitue ses figures –, non pas à partir de rien, mais à partir du monde d'objets et d'usages que nous appelons quotidien.

Le fait même de figurer apparaît finalement très abstrait, lorsqu'il est contrasté avec la dimension très concrète des éléments constitutifs de la figure. Depuis plusieurs années, Jean-Pierre Séguin est fasciné par le rôle du support dans le portrait, quand le support peut déconstruire la figuration proposée ou la recontextualiser de façon totalement inattendue. Les grandes choses sont composées de petits détails, ainsi – semble-t-il – l'identité humaine est composée de mille composantes rassemblées qui permettent de croire à une essence de l'humain. Si le pixel est la plus petite unité perceptible à l'écran... ainsi Séguin s'intéresse à faire varier ce qu'on pourrait appeler le « pictel », c'est-à-dire la plus petite unité picturale qui vient constituer le tableau : que cela soit un code barres, un bouton, une pièce de puzzle... Alors l'image repose sur des objets. Inversement, les objets sont davantage que les accessoires nécessaires à la mise en scène de notre monde, ils figurent déjà ce monde – ce sont les inducteurs anthropomorphiques d'une certaine invention de l'humain.

Cette démarche semble motivée par le débat actuel en science autour de la notion d'émergence : ou bien nous devons admettre que les organismes, phénomènes, événements (y compris nos événements psychiques) seraient le résultat d'une convergence d'effets produits par une multiplicité d'automates, ou bien nous devons admettre plutôt – comme dans ce cas-ci – que la figure est un phénomène émergent. Cette démarche semble également motivée par l'apparition de la photographie numérique à une époque où nous avons développé un fétichisme du pixel. Quelle différence entre une image 300ppp (*pixels par pouce*) et une image au pastel ? La différence semble surtout de résolution. Et puis, comment en sommes-nous venus à tolérer des images à 100ppp : nous aurions besoin de rendre les images plus palpables pour ne pas succomber à l'illusion ? Aujourd'hui les images sont plus nombreuses et commandent une lecture plus rapprochée, quand nous sommes littéralement invités à rentrer dans l'image – ce que nous propose la réalité virtuelle. Dans l'œuvre quelque peu ironique de Séguin, cette lecture rapprochée nous fait découvrir un tableau plus abstrait qu'il ne le semblait et tout à la fois plus concret.

Nombre de ces figures réalisées avec des objets sont des portrait d'artistes. Ainsi, à ce processus, Séguin convie l'histoire de l'art en la personne d'artistes contemporains : il écrit l'histoire au présent, sans que l'on puisse dire que ce soit une histoire monumentale, puisque les « monuments », quelque peu humoristiques, apparaissent ici faits de boutons. On pourrait dire alors que la représentation est déconstruite, réduite à des séries, des dispersions, des proliférations... bref, qu'elle est déboutonnée.

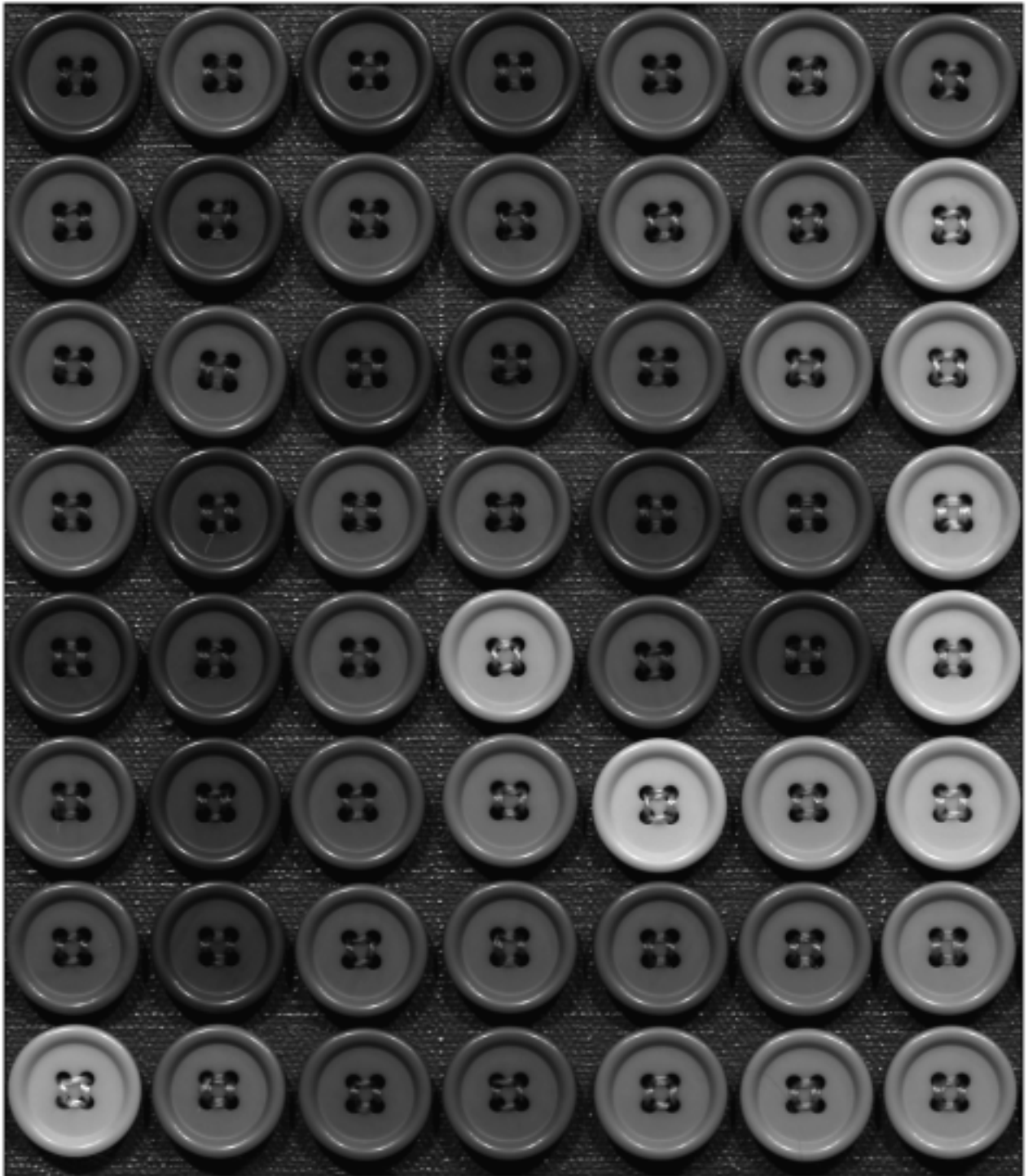
Peut-être que tout est figure lorsqu'on se tient à une certaine distance des choses, et que tout redevient objet lorsqu'on réduit cette distance. C'est une question de distance et aussi d'assignation. On s'étonne de la capacité de figurer des pièces assemblées, il y a un détournement de l'objet en image qui rend perplexe. Une fausse familiarité s'installe d'emblée : la culture des objets est partagée de tous, elle induit un ensemble prédéfini de réflexes culturels et perceptifs. Séguin joue sur cette ambiguïté de l'image, quand celle-ci se révèle supportée par de multiples systèmes de codification, et tout à la fois propose des tableaux saisissants, qui produisent les effets de présence que l'on peut attendre de la figure. Est-ce un *dépuzzlage* de la représentation ?

M. L.





*GM*, 2003, encre archive sur toile, 122 x 122cm (détail de l'œil gauche en page couverture).



MC (détail) 2002-2003, boutons sur toile, 130 x 168cm.



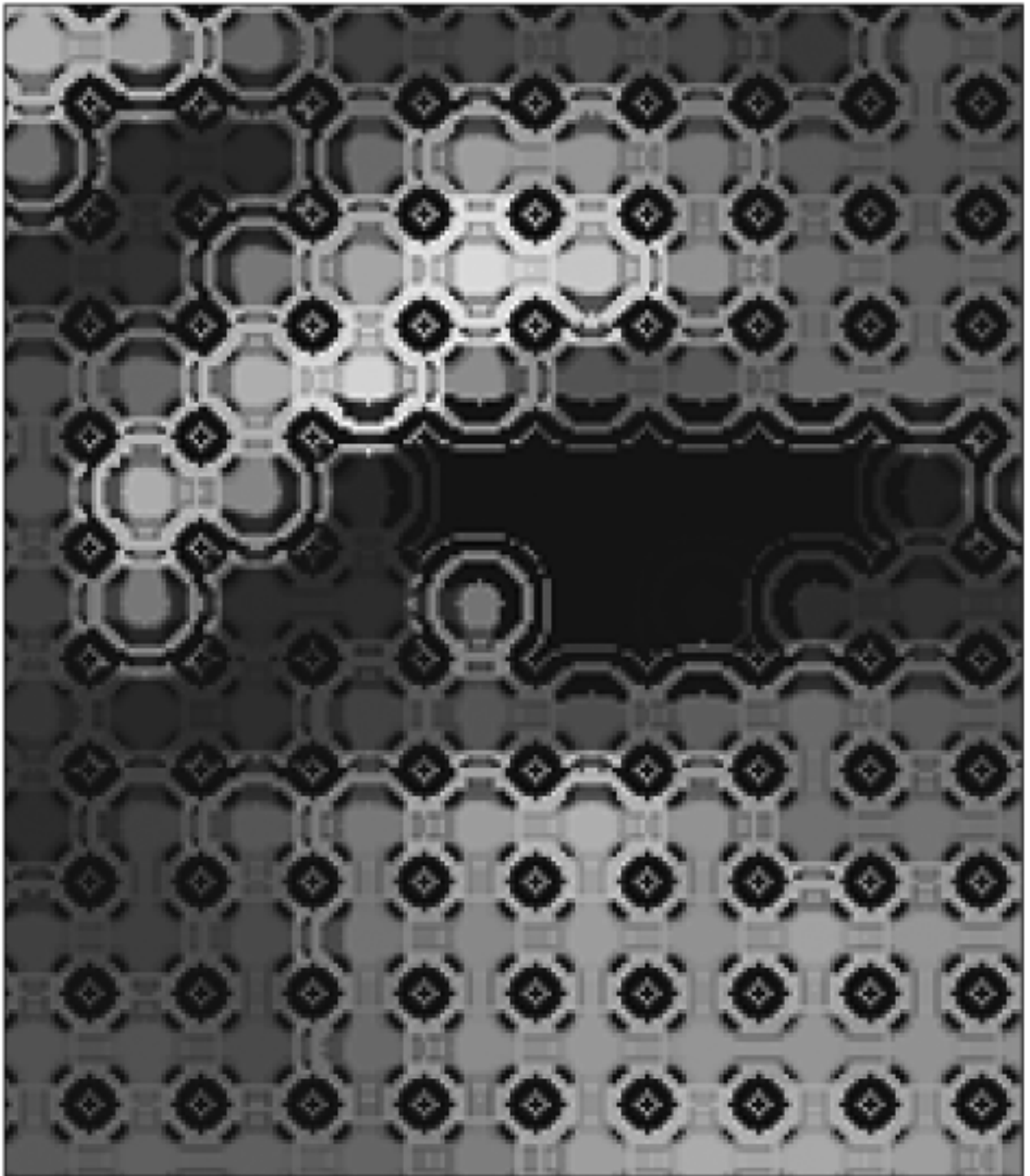
MC, 2002-2003, boutons sur toile, 130 x 168cm (commandite de Boutons du Canada ltée).



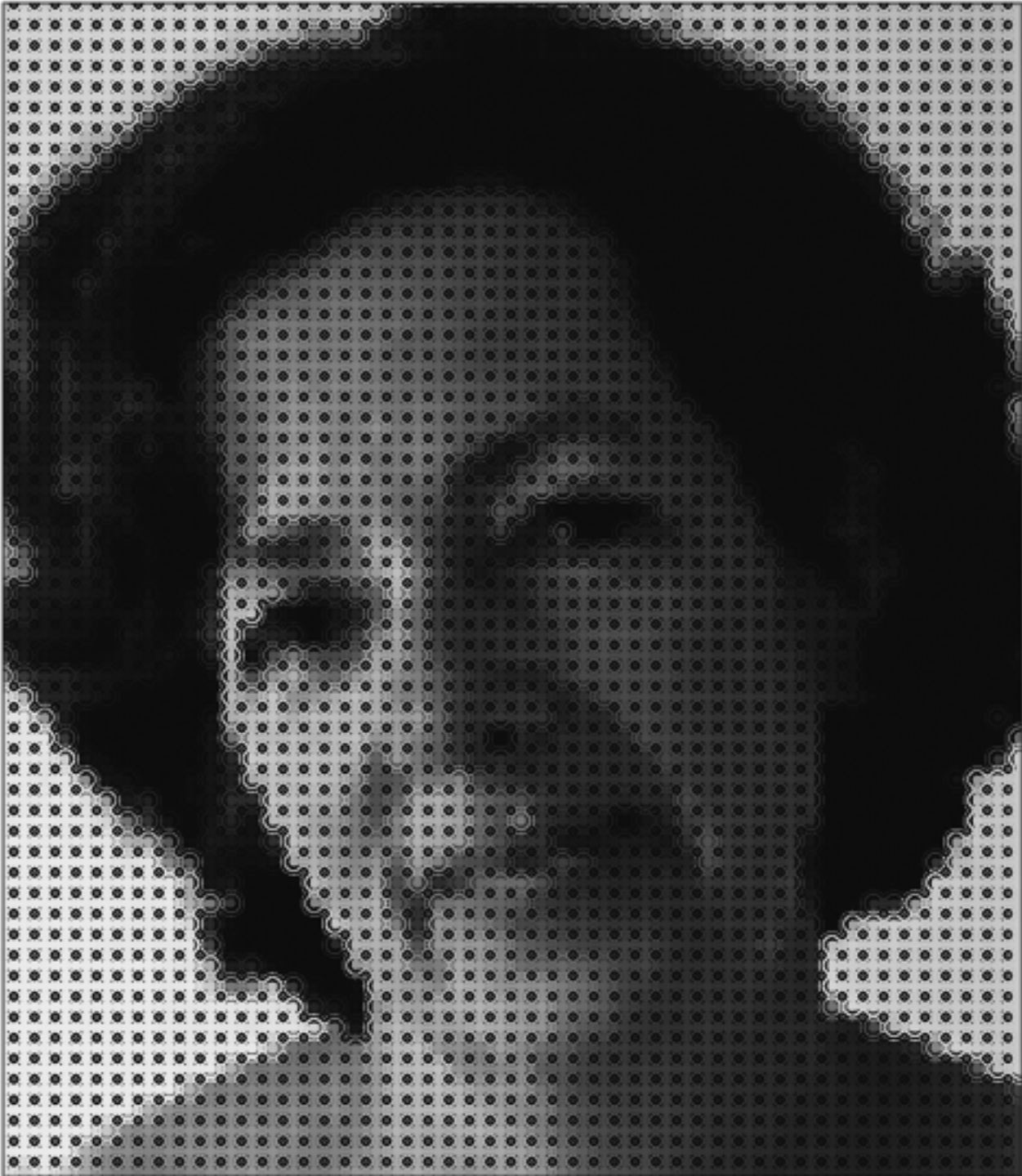
*Portrait nabis de MG (détail), 2001, collage de pièces de casse-tête sur bois, 76 x 112cm.*



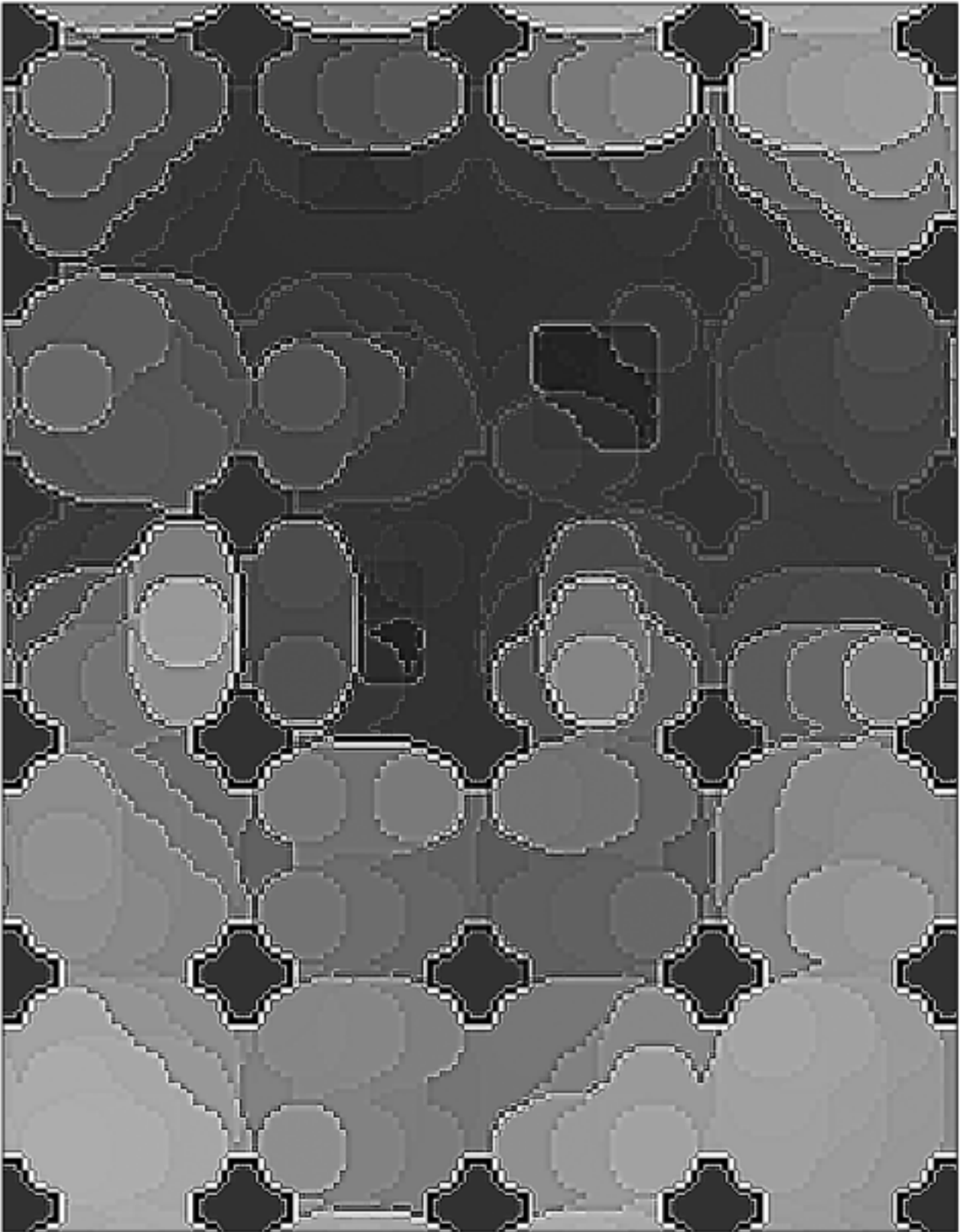
*Portrait nabis de MG, 2001, collage de pièces de casse-tête sur bois, 76 x 112cm.*



*HT (détail), 2002, encre archive sur toile, 137 x 171cm.*

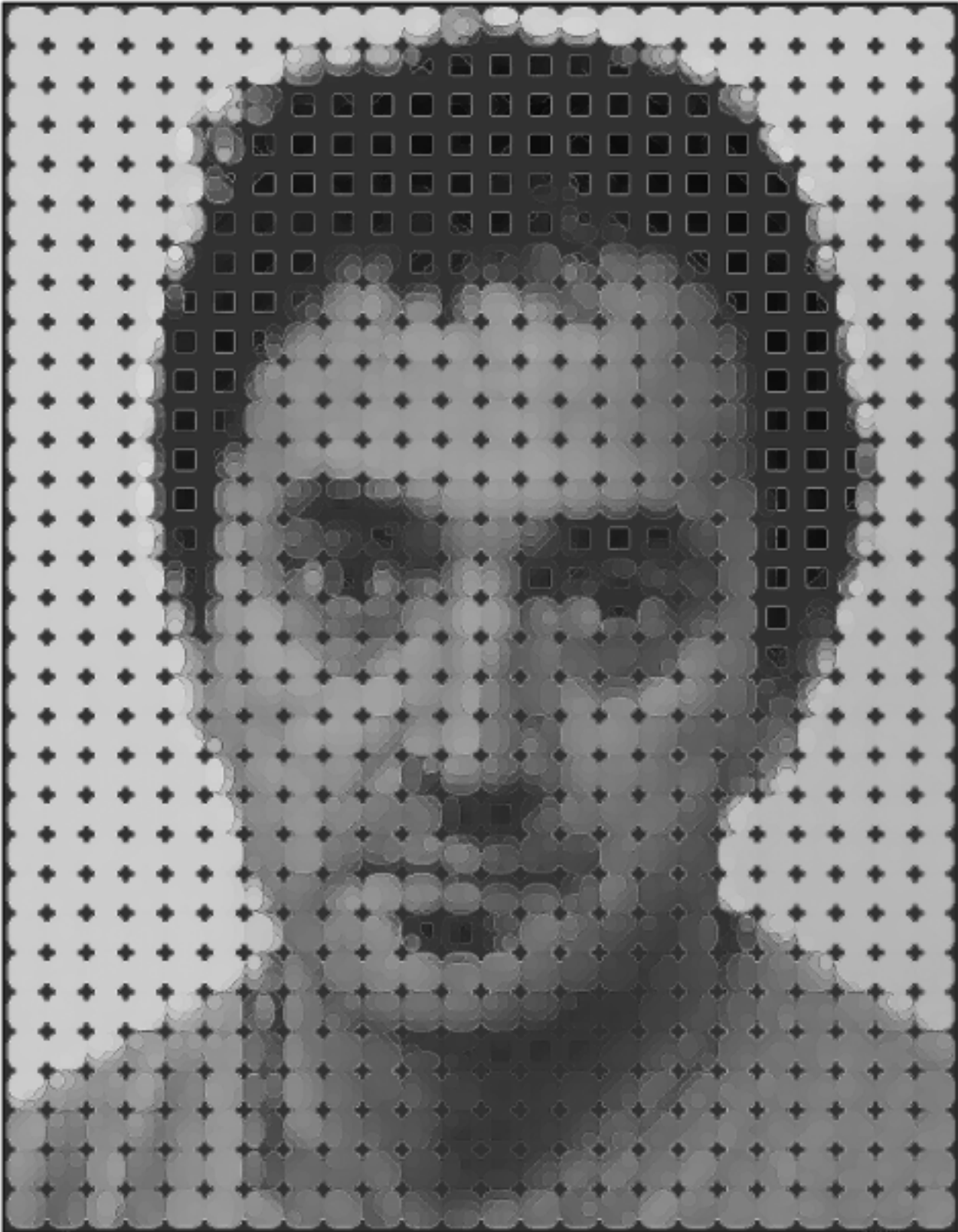


*HT*, 2002, encre archive sur toile, 137 x 171 cm.



CS (détail), 2002, encre archive sur toile, 142 x 183cm.





CS, 2002, encre archive sur toile, 142 x 183cm.



*Étude pour E*, 2003, perles de couleur, 7 x 7cm.



*Étude pour DF*, 2003, perles de couleur, 7 x 7cm.



*CD étude graphite*, 2004, crayon sur papier, 8 x 8cm.



*JB étude graphite*, 2004, crayon sur papier, 8 x 8cm.

# QUELLES PRATIQUES POUR QUELS ENJEUX?

JAN BAETENS

L'objet de ces pages est d'interroger les rapports entre une *pratique*: la numérisation, et un *concept* ou, si l'on veut, un objet, un corpus: l'héritage culturel. En l'occurrence, les questions sur la pratique, d'une part, et sur le concept, d'autre part, sont indissociablement liées. Il est en effet loin d'être clair de savoir, malgré toutes les évidences de sa définition technique, ce qu'on entend par « numérisation ». Cette pratique n'est pas quelque chose d'homogène, mais se module et se transforme en fonction des secteurs où elle s'applique et des objets qui la concernent. Quant à la question sur le concept, elle est, elle aussi, une question sur une démarche, un faire, une pratique: l'héritage culturel est à la fois la cause et l'effet d'un acte de transmission d'une génération à l'autre. L'héritage culturel n'est jamais quelque chose de donné ou de stable, il n'existe qu'à travers les efforts pour le faire exister, que ce soit pour le maintenir tel quel ou pour le modifier plus ou moins radicalement: il n'est jamais consensuel, il ne fait jamais l'unanimité.

Avant d'aborder quelques aspects de cette problématique, il est utile de souligner quel peut être le besoin de s'appuyer ici sur la sémiotique. Bien d'autres disciplines, en effet, s'occupent de questions analogues et le font d'une manière plus directement reconnaissable et du reste scientifiquement mieux reconnue que la sémiotique: l'histoire, bien entendu; la théorie de la communication et son étude technologique des médias; la sociologie et son étude de la mémoire collective ou de la mémoire comme construction sociale; la biologie et son analyse neurologique de la mémoire; l'informatique et son analyse de la mémoire comme ordinateur; les sciences politiques et l'étude des processus de décision quant à la nature de l'héritage; l'économie et son étude des médias comme noyau dur de l'économie des services. Néanmoins, l'apport de la sémiotique est à la fois spécifique et indispensable, puisqu'elle insiste fortement, plus sans doute que d'autres disciplines, sur le lien entre culture et mémoire, d'un côté, et culture et médias, de l'autre.

À suivre la sémiotique de la culture de Youri Lotman et de Boris Uspensky, la *sémiosphère*, soit l'univers des signes qui façonnent la vie de l'homme, apparaît comme l'ensemble des codes structurant une culture à la fois de façons interne et

externe. Ces codes organisent une culture de l'intérieur, où ils suscitent, entre autres, une distinction entre *centre* et *périphérie*. Ils contribuent aussi à faire le partage, certes toujours mobile et provisoire, entre les trois domaines: la culture, l'anticulture et la non-culture. La culture, ainsi définie, est clairement fonction de la mémoire, plus exactement d'une certaine forme de «mémoire non héréditaire» (Lotman et Uspensky, 1978), opposée à la mémoire héréditaire qui se retrouve au cœur des spéculations sociobiologiques sur la culture comme ensemble de «memes» (Dawkins, 1978)<sup>1</sup>. De plus, la définition des sémioticiens soviétiques se base explicitement sur la notion de transmission, qui est cependant tout sauf quelque chose d'éthéré ou de passif. D'abord, transmettre n'est jamais quelque chose d'abstrait, c'est une action inséparable d'un média et, partant, d'une matérialité donnée. Ensuite, transmettre, c'est non seulement figer, conserver, perpétuer, c'est-à-dire lutter contre l'érosion «naturelle» de la mémoire, par exemple sous l'impulsion d'événements toujours nouveaux qui cherchent eux aussi leur place dans l'espace mémoriel, c'est aussi et surtout intervenir dans le contenu et la forme de ce qui cherche à être transmis. Enfin, transmettre n'est possible que s'il y a aussi quelque chose qui change: à défaut d'une telle adaptation permanente, le choc devient trop grand entre le legs du passé et les métamorphoses du présent. Cette intervention dans la culture, qu'est la transmission culturelle, prend évidemment des formes diverses: il faut trier, fixer, (ré)inscrire dans un contexte; bref, il faut permettre que les objets en question soient des *signes*, des éléments «vivants» susceptibles d'être activés par de nouveaux interprètes ou utilisateurs. Dans la mesure où la sémiotique se donne pour ambition d'analyser la culture en termes de mémoire et de transmission et qu'elle cherche à évaluer le pour et le contre des techniques et stratégies mobilisées pour la persistance du caractère signifiant de l'héritage culturel, cette discipline est inévitablement amenée à devenir une «médiologie», au sens très général du terme<sup>2</sup>. La sémiotique a donc une plus-value, qui tient

à ce qu'elle tente de penser «ensemble» ce que d'autres disciplines tendent à atomiser; elle conjoint ce qui est disjoint, atomisé, voire disloqué par d'autres disciplines, offrant ainsi un point de vue privilégié sur le débat de la numérisation de l'héritage culturel. Son rôle en cela n'est pas fondamentalement différent de celui des études culturelles, que nous aurions tendance à considérer, avec notamment Jonathan Culler (1999), comme une poursuite, certes avec d'autres moyens et d'autres ambitions, du grand projet structuraliste.

#### LE NUMÉRIQUE, UN AU-DELÀ DES MÉDIAS?

Pour beaucoup, la numérisation de la culture, c'est-à-dire la conversion ou la production d'un grand nombre de signes très divers à l'aide d'un code binaire universel, puis leur restitution à l'aide d'interfaces prenant la plupart du temps la forme d'un écran multimédia, équivaut à une véritable révolution. Qu'on s'en plaigne ou qu'on s'en réjouisse, la nouveauté absolue du phénomène est devenue un parfait truisme. Pourtant, la rencontre de la triade culture/mémoire/média est tout sauf inédite. Comme les trois notions s'impliquent toujours mutuellement, on pourrait dire que cette triade se confond même avec le fait anthropologique de la culture. Cependant, une telle assertion pécherait par un excès de généralité. Il convient donc de prendre vraiment au sérieux l'hypothèse, quitte à la nuancer ou à la rejeter par la suite, d'un changement culturel radical. Même si elle rappelle à bien des égards les trois autres révolutions culturelles de l'Occident que furent l'invention de l'imprimerie, l'invention du binôme photo/cinéma et l'invention du phonographe, la numérisation semble créer en effet une situation très particulière, qui ne ressemble ni quantitativement, ni qualitativement aux mutations des sphères de l'image, du son ou du texte.

Pour la première fois, on a l'impression que les nouveaux médias sont capables de reproduire «tout». Jusque-là, l'avènement d'un nouveau média était souvent pensé en termes soit d'*amélioration*<sup>3</sup> des performances d'un ancien média par un nouveau relevant du même registre ou du même domaine (le

cinéma, par exemple, proposait à ses premiers utilisateurs des photographies supérieures, puisque «vivantes»), soit d'*expansion*<sup>4</sup> des possibilités d'un média dans un domaine ou un registre différent (la télévision, par exemple, était considérée, à ses débuts comme une extension de la radio). Avec le numérique, l'amélioration et l'expansion semblent devenues infinies: les signes de n'importe quel ancien média peuvent y trouver leur place, y compris l'esprit humain. Ainsi, l'ingénieur américain Ray Kurtzweil envisage-t-il sérieusement de «scanner» l'esprit humain afin de l'enregistrer sur disque dur (1999). La qualité technique de l'opération serait devenue, elle aussi, au-dessus de tout soupçon, notamment parce qu'elle serait «réversible»: le code numérique ne reproduit pas *en lui-même* les signes des anciens médias, mais apparaît comme un *programme* susceptible de reproduire sans perte, sans «bruit», c'est-à-dire sans médiation apparente, les signes en question.

À travers cette constatation d'un média «comprenant tous les médias et tous les signes», on voit aussi resurgir le rêve d'un type de média ou de reproduction qui arriverait à se faire totalement invisible, transparent, immatériel, en un mot capable de *s'auto-dissoudre* comme média dans un échange parfait entre réalité et réalité virtuelle, voire entre référent et signe.

Sur le plan quantitatif comme sur celui qualitatif, une grande circonspection, pour ne pas dire plus, devrait pourtant s'imposer. Une chose est en effet le discours que fait naître la venue d'un nouveau média, surtout spectaculaire comme le numérique; autre chose est l'usage qui en est fait, qui souvent ne correspond guère, voire pas du tout, à ce qu'on en dit. Avant de préciser un peu ce genre de décalages, quelques observations, à la fois très intrigantes et parfaitement normales, peuvent déjà être formulées.

Évidemment, le déploiement de la culture numérique a suscité des effets paradoxaux ou, plus exactement peut-être, dialectiques: la thèse numérique engendre partout des réactions antithétiques dont il n'est pas encore possible de prédire l'éventuelle étape de synthèse.

Sur le plan de la *quantité*, la pensée de l'archive totale, c'est-à-dire de la mémoire sans faille et de la transmission culturelle sans perte, s'est non seulement avérée utopique<sup>5</sup>, elle a aussi, et surtout, fait naître des tendances inverses ou inattendues, qui montrent bien le caractère illusoire et pervers de pareil englobement universel. En effet, la possibilité théorique de tout conserver a fini par détruire très vite l'objet même de la conservation, à savoir le passé: les possibilités techniques théoriquement illimitées de l'archivage du passé ne vont nullement de pair avec un accroissement comparable du «vécu» du passé. Si on semble être capable de tout conserver, la conscience historique même implose, s'efface, s'autodétruit en quelque sorte, incapable qu'elle est de faire face à l'explosion de données disponibles et sans cesse en augmentation. Une mémoire fonctionnelle se doit d'être sélective, sinon elle sombre dans le chaos. Ou encore: sans oubli, pas de mémoire possible<sup>6</sup>.

Il y a toutefois bien davantage, car le côté éphémère de la culture numérique, qui ignore la notion d'original et qui semble la victime d'un déclasserment technologique permanent, fait que le numérique est un outil de mémorisation très pervers. Comme la culture numérique ne «reproduit» pas des originaux, mais fonctionne plutôt comme un système à «traiter» l'information, sa fonction première n'est plus celle de la *conservation* (de l'inscription, de l'archivage, éventuellement de la reproduction et de diffusion), mais celle de la *transformation* (du traitement de l'information, tous médias confondus) (Verschraegen<sup>7</sup>). Comme, en plus, cette culture numérique n'a pas encore trouvé de socle technologique stable ou permanent, ses données sont condamnées à l'obsolescence rapide et, partant, à la perte souvent irrémédiable. Les médias numériques s'avèrent ainsi un allié très peu sûr des grands projets d'archivage culturel dont ils offrent pour beaucoup la clé magique. Ou comme le demandait judicieusement une tribune libre du *Monde*: «Internet a-t-il une mémoire?» (Hoog, 2002).

Corollairement, l'essor du numérique a montré aussi la capacité de résistance des anciens médias et,

de manière plus générale, des artefacts du « réel » destinés à être engloutis par le tout-numérique.

Communément, force est de constater que *la notion même d'héritage culturel* n'est pas à la une par hasard. La sensibilité exaspérée à l'égard de tout ce qui menace de disparaître est sans aucun doute l'effet direct ou indirect de l'accélération du traitement de l'histoire permise par la numérisation de la culture, qui augmente, de façon proportionnelle, le sentiment d'accélération imposé par ce qu'on appelle la « modernité ».

Au sujet des *artefacts*, la prise au sérieux des vestiges les plus humbles du passé systématise, à hauteur d'une société prise dans son ensemble, le goût très « sixties » des meubles et objets d'époque, réaction à fleur de peau, hystérique et involontairement parodique de la classe la plus touchée par la modernisation de l'après-guerre, la petite bourgeoisie.

Mais c'est surtout au regard des *médias* mêmes que ces effets de rétroaction sont les plus nettement visibles. Au-delà des nostalgies rétro-kitsch, qui ne sont qu'un épiphénomène de cette résistance à la modernité numérique, on constate bien des phénomènes mettant un bémol à l'utopie du tout-numérique. Dans le domaine de l'industrie musicale, le vinyle fait un retour en force, certes un peu par nostalgie, mais aussi pour des raisons moins attendues et fort variées : le vinyle a ainsi donné lieu à des emplois nouveaux dans l'art des *disques-jockeys* et les producteurs de disques trouvent là un moyen de lutter contre la copie frauduleuse des disques compacts. Cette anecdote renvoie, de façon plus générale, à ce que nous apprennent toujours davantage les « science studies », à savoir que l'usage initialement prévu d'une machine ou d'une invention est infléchi souvent par les usages très concrets et parfois très inattendus qui en sont faits par toutes sortes d'utilisateurs. L'aspect le plus spectaculaire de cette réfutation de la culture numérique est pourtant donné par la métamorphose de l'art numérique en spectacle vivant. Comme le souligne Peter Lunenfeld, dans une bonne synthèse sur la question (2001), l'art

numérique a été absorbé par de nouvelles formes de présentation, qui sont de l'ordre de la performance, c'est-à-dire du corps, de l'éphémère, du non conservable, etc. En effet, pour qu'il y ait art numérique, il faut que l'objet d'art « marche », et l'exposition de l'objet artistique glisse peu à peu vers la démonstration de sa base technologique. Cette esthétique « Demo or die », comme le dit Lunenfeld, inverse exactement la manière dont a d'abord été pensée la réalité virtuelle. Dans celle-ci, la performance du corps était censée s'intégrer à un contexte numérique. Dans la culture « Demo or die », en revanche, le numérique et ses machines redeviennent les accessoires et, peut-être, les prétextes d'une performance « live » qui échappe, elle, à toute numérisation, tout en rendant cette numérisation possible : le corps même de l'expérimentateur est là pour faire tourner la machine.

Enfin, en ce qui concerne l'*utilisation* même du numérique, on est également revenu de bien des illusions. Les avatars de l'interactivité, fer de lance de la révolution culturelle numérique, ne se comptent plus, ni les rapprochements avec des notions comme « pensée collective », « créativité », « démocratie », pour reprendre quelques termes familiers des lecteurs de Pierre Lévy ou de George Landow. On doit cependant observer qu'en pratique l'utilisateur du numérique ne semble pas vouloir être aussi interactif qu'on le souhaite. De la même façon, on observe aussi que la lecture dite interactive n'est pas toujours une lecture très active. Il faut donc se poser la question si la lecture interactive est réellement supérieure à la lecture traditionnelle. La question est récente, tellement était fort le consensus en faveur de l'activité de l'interactif. Mais comme le note Jacques Fontanille :

*On constate avec émerveillement que les enfants s'approprient très vite le maniement et le contenu des hypermédias, voire qu'ils en épuisent rapidement l'intérêt, alors qu'ils peinent longtemps [...] et patiemment devant leurs livres. Serait-ce que le texte est plus complexe que l'hypertexte ? Que la lecture du livre-papier est plus sophistiquée que celle du livre électronique ?*

(Dans Vuillemin et Lenoble, 1999 : VIII)

## CE QUE FONT VRAIMENT LES MÉDIAS

Dans l'analyse de l'interaction entre le média et l'utilisateur, il faut souligner d'abord le côté «actif» et «dominateur» du média: toute médiatisation est une opération de traduction qui induit des effets qui nous dépassent. Ou encore, la numérisation est une langue et cette langue «nous parle». L'exemple de la discipline universitaire dite «histoire littéraire», qui a subi ces dernières années des mutations très radicales, en fournit une belle illustration<sup>8</sup>. Ces évolutions, il est possible de les décrire en très grandes lignes et d'en tirer déjà quelques conclusions.

Une première remarque concerne le fantasme d'Internet comme bibliothèque universelle, réceptacle de tous les textes passés, présents, futurs. Techniquement, ce projet semble réalisable. En pratique, pourtant, on constate que les textes figurant sur la Toile sont souvent des textes tronqués. Il n'est pas rare en effet que des textes soient *censurés*, réduits à une sorte de condensé, ou mutilés autrement, par exemple par le fait de n'être disponibles qu'en anglais. Toutefois, ce qui pose un problème plus grave encore est la scission de la «lettre» du texte et de ses formes de publication historiques: publier un texte sur Internet revient souvent à l'amputer de son appareil périgraphique, d'une part, et à en gommer la forme typographique ancienne, d'autre part<sup>9</sup>. Ce qui se perd ainsi, c'est l'historicité du texte, qui ne survit que comme signe dématérialisé. Plus exactement encore, ce qui se passe est la scission entre le texte comme «ensemble de lettres», qui se maintient, et qui permet par exemple les manipulations par les moteurs de recherche, et le texte comme «objet à lire», c'est-à-dire à interpréter, le texte comme objet herméneutique.

Cette perte de littérarité du texte s'accompagne d'un phénomène qui restaure à première vue ce que la première opération lui a fait perdre en épaisseur historique et herméneutique, mais dont l'incidence sur la perception de sa valeur proprement littéraire n'est au fond pas moindre. Il s'agit de la tendance, autorisée et encouragée justement par l'outil numérique, de replonger le texte dans la séquence des

documents qui ont conduit à sa forme imprimée aboutie: sous le texte, les éditions antérieures, et sous celles-ci, les successives versions manuscrites. Cette présentation «échelonnée» du texte, qui ne ressemble pas entièrement à la génétique littéraire, est une manière de «rephilologisation» du texte, qu'il n'est pas impossible de considérer comme une évolution antilittéraire, car antiherméneutique. Comme à l'époque de la philologie, le positivisme textuel écrase toute approche herméneutique: on pense avoir tout dit en montrant tout, y compris en montrant de manière multimédia: la grande ambition de ces nouveaux philologues est de faire revivre en réalité virtuelle la rédaction même du texte. Toutefois, plus on montre, moins on dit, car ici encore le texte, comme «ensemble de lettres», et le texte, comme «chose littéraire», sont dissociés.

L'histoire littéraire devient donc celle du texte comme objet philologique et cesse d'être celle du texte littéraire comme objet herméneutique. On pense expliquer, mais on ne fait que décrire. L'influence des nouveaux médias est ici très forte, car ils induisent justement ce refoulement de l'herméneutique, qui est l'envers de la Très Grande Bibliothèque que tout le monde appelait de ses vœux. Plus globalement, ce rejet implicite de l'herméneutique et, au fond, du sens, renvoie à la pression qu'exercent les sciences «gamma» sur les sciences «alpha»: ne sachant rivaliser avec les sciences «bêta», les humanités traditionnelles ne semblent pouvoir survivre à un haut niveau de recherche qu'en se rapprochant des sciences sociales, qui sont parvenues à dépasser le conflit entre sciences de l'homme et sciences de la nature. La mutation numérique de la culture semble renforcer encore cette pression...

## LE PUBLIC ET LE PRIVÉ

Le choix ou l'intervention de tel ou tel média a donc un impact considérable sur la culture. La forme radicale d'une telle pensée est évidemment le déterminisme technologique, souvent associé, dans le domaine médiologique, à la figure de McLuhan et de ses «élèves» français, Pierre Lévy et Régis Debray.

L'approche médiologique, que l'on aimerait défendre ici, est celle, venue surtout des « *cultural studies* », du média comme pratique culturelle, c'est-à-dire du média comme un champ de forces pluripolaire, à l'intersection de plusieurs domaines (social, économique, technologique, psychologique, artistique, etc.). Une telle conception ne se réduit nullement à la définition du média comme un outil de représentation, c'est-à-dire comme un moyen de la lutte symbolique pour l'hégémonie de la représentation. Dans les études culturelles des médias, une des questions essentielles reste toujours de savoir qui a le pouvoir d'imposer une représentation et qui doit la subir ou, plus concrètement, qui possède les médias et qui a les moyens de s'en servir.

Pour la numérisation de l'héritage culturel, ces questions jouent un rôle fort contraignant. La culture numérique a beau rendre possible un usage « individuel » des « mass » médias<sup>10</sup>, il n'en reste pas moins que les débats sur l'héritage culturel mettent fortement l'accent sur l'usage non privé, c'est-à-dire à la fois *public* et *collectif*. Par les multiples usages privés qu'ils rendent possibles, les nouveaux médias numériques s'opposent en principe à la consolidation d'un canon, d'un centre, d'un noyau, bref d'une culture qui ne soit pas qu'une microculture. On observe dès lors que de nombreuses voix s'élèvent pour demander une action « concertée », centralisée, voire menée par une instance centrale, de préférence les pouvoirs publics, du moins dans le discours européen sur cette matière. Mais un tel geste est parfaitement contradictoire avec ce qu'on pense être l'essence même des médias numériques, qui devraient travailler contre la centralisation, contre le contrôle par les pouvoirs publics, contre les directives de qui que ce soit...

Ici encore, il est bon de regarder un peu ce qui se passe sur le terrain de la numérisation de l'héritage culturel. Deux phénomènes se détachent clairement.

Le premier est le détournement d'Internet au profit d'intérêts privés, avec des effets de censure que personne ne songe plus à cacher : c'est, par exemple, le cas tristement célèbre de Corbis, la collection

d'images de Bill Gates, qui soustrait les originaux à la circulation et à la vue et dont les versions numériques sont devenues payantes. L'intérêt sémiotique d'une telle évolution est de faire réfléchir sur ce que la numérisation implique *toujours* sur le plan de la censure. Ce que Corbis affiche crûment, d'autres dispositifs le font plus discrètement, parfois même de manière involontaire. Lorsqu'on numérise une archive dans le but de préserver des images qui se dégradent irrémédiablement avec le passage du temps, c'est évidemment à une censure de la matérialité et de l'historicité de ces images qu'on procède. D'une part, on les « traduit » numériquement comme si c'était là une opération sans perte, d'autre part, on fait comme si la dégradation matérielle d'une image ne faisait pas partie de son « essence ». L'une et l'autre de ces thèses sont, sinon fausses, du moins idéologiques d'un bout à l'autre.

Le deuxième phénomène est l'apparition massive des pouvoirs publics, qui semblent profiter de la grande vague numérisatrice pour retrouver une position hégémonique que le passé récent leur avait déniée. La question de l'héritage culturel est une question éminemment idéologique, et l'on sait à quel point les pouvoirs publics, c'est-à-dire les « nations », ont manipulé la construction de cet héritage pour imposer une certaine idée de la culture nationale<sup>11</sup>. Le nationalisme étant devenu une valeur plus que suspecte, la construction identitaire par la manipulation d'une image du passé a été soumise à des critiques souvent acerbes, notamment par les adeptes des *cultural studies*. Aujourd'hui, pourtant, tout se passe comme si la numérisation permettait à l'État de faire un retour en force, qui ne semble gêner personne : les frais de la numérisation sont en effet tels, tout comme la peur de voir l'héritage culturel monopolisé par des sociétés privées, qu'on recourt sans aucune appréhension aux pouvoirs publics pour mener à bien la grande reconversion numérique du passé. Or, ce que les nations font aujourd'hui relève d'une violence symbolique qui n'a rien à envier à ce qu'elles pratiquaient jadis (et qu'elles n'avaient plus la possibilité de faire encore naguère). Le cas de la néo-



philologie permet une fois encore d'éclairer très bien ce point. En Flandre, par exemple, l'héritage littéraire, à sauver de l'oubli à grands coûts de projets hypertextuels, est un héritage très singulier, très marqué, très sélectif. La récupération idéologique, en l'occurrence nationaliste, est on ne peut plus forte. Le gouvernement flamand, responsable de la culture dans l'État fédéral belge, investit dans ce genre de projets, au nom d'une identité « nationale » qui n'est jamais ouverte au débat et, en même temps, empêche l'émergence de projets différents, qui n'obéissent pas à la même logique nationaliste étriquée. Les effets de la numérisation sont ici très voyants : dans la mesure où le numérique entraîne une « rephilologisation » et, partant, une censure de l'herméneutique, il permet au nationalisme de se cacher derrière l'outil technique pour occuper subrepticement un terrain dont on le croyait chassé définitivement. La numérisation, qui coûte cher et qui doit s'appuyer sur les pouvoirs publics, permet à l'État d'imposer des jugements de valeur qui ne disent pas toujours leur nom.

#### POUR CONCLURE

La sémiotique, qui est la science des signes, interdit toute conclusion péremptoire. La réception du signe reste en effet un processus infiniment ouvert, qui peut avoir des effets sur le signe même et, à travers ce nouveau rapport avec le signe, sur le référent qui se dérobe non moins infiniment derrière lui. Le rapport entre les mots et les choses est complexe et ambivalent, réversible en quelque sorte, comme l'est aussi le rapport entre « monument » et « document » ou encore, pour reprendre des notions clés de ce dossier, entre « histoire » et « héritage culturel ». Comme l'écrit Luc Baboulet, dans une belle histoire sur notre relation au patrimoine architectural :

*Le monument est la perpétuation de l'événement, sa mémoire. [...] Il matérialise la volonté de l'individu ou du groupe de garder un lien avec un temps vécu, impossible à revivre et fastidieux à répéter. Idéalement, il est l'événement lui-même; pratiquement, il en tient lieu. Le document, lui, permet de cerner l'événement, d'en préciser la nature et le récit, non d'en revivre l'intensité: il est du côté de l'histoire. [...] C'est pourquoi le document est aussi pour le monument la plus grande menace: il peut amener à reconsidérer, voire à reconstruire, l'événement, qui ne pourra plus, alors, être pensé ou revécu en direct, ni de la même manière. Par un mouvement inverse, cependant, le document peut se transformer en monument. Car l'histoire elle-même procède par concrétions, elle fixe pour un temps la signification des documents qu'elle manipule, créant ainsi des blocs de mémoire provisoire: le monument n'est pas loin.*

(Baboulet, 2001 : 437)

Il importe de toujours bien penser la dynamique, la contradiction, le paradoxe entre les pôles du « document » et du « monument » : c'est la grande tâche de la sémiotique de la culture en matière de numérisation.

## NOTES

1. Pour une discussion dans le domaine de l'art électronique, voir Lovink (1999).
2. L'inventeur du terme de « médiologie », R. Debray, souligne surtout les différences entre sa discipline et la sémiotique, mais cette distinction n'est possible que si l'on part d'une idée un peu caricaturale de ce qu'est la sémiotique (Debray, 2000 : 74-75).
3. Le concept d'amélioration renvoie à *Remediation* de Bolter et Grusin (1999).
4. La référence majeure est ici McLuhan (1964).
5. Abstraction faite, provisoirement, de tout ce qui concerne la diffusion et l'accès effectif au numérique : que l'on habite à Bruxelles ou à Kinshasa, que l'on ait ou non un travail rémunéré, etc., le « tout-digital » n'a pas la même signification.
6. Cela vaut du reste pour la culture en général. La nation, par exemple, comme le disait Renan, c'est le fait d'avoir fait des choses ensemble et la volonté d'en faire d'autres encore, mais aussi la volonté d'oublier ensemble certaines choses du passé.
7. Cet article renvoie sur ce point à Hörisch (2001).
8. Le texte littéraire semble moins affecté par la révolution numérique que l'image : la publication en ligne n'embarrasse pas trop l'édition classique, le livre électronique n'a vécu qu'un temps très bref ; même sur le plan de la législation en vigueur, Internet n'a pas eu d'impact trop décisif... (Évidemment, les apparences peuvent être trompeuses...) Soulignons que notre propos n'est pas non plus celui de l'écriture « tout court », que l'usage du micro-ordinateur et maintenant du portable sont réellement en train de bouleverser très profondément.
9. Voir le débat « On primary records », MLA [<http://www.mla.org/>] (sous « Reports & Documents »).
10. Ici encore, je m'appuie sur Verschraegen, qui renvoie entre autres à Manovich (2001).
11. Pour l'exemple de la « Britishness », voir Birmingham (2002) et Helsing (2002).

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BABOULET, L. [2001] : « Du document au monument », *Communications*, n° 71 (« Le parti pris du document »).
- BOLTER, J.D. et R. GRUSIN [1999] : *Remediations. Understanding New Media*, Cambridge (Mass.), MIT.
- BIRMINGHAM, A. [(1994) 2002] : « System, order, and Abstraction : The Politics of English Landscape Drawing around 1795 », dans W.J.T. Mitchell (dir.), 77-102.
- CULLER, J. [1999] : « What is cultural studies? », dans M. Bal (dir.), *The Practice of Cultural Analysis. Exposing Interdisciplinary Interpretation*, Stanford, Stanford University Press, 335-347.
- DAWKINS, R. [1978] : *Le Gène égoïste*, Paris, Menges.
- DEBRAY, R. [(1990) 2000] : *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais ».
- HELISINGER, E. [(1994) 2002] : « Turner and the Representation of England », dans W.J.T. Mitchell (dir.), 103-126.
- HOOG, E. [2002] : « Internet a-t-il une mémoire? », *Le Monde*, 16 août.
- HÖRISCH, J. [2001] : *Der Sinn und die Sinne*, Francfort, Eichborn.
- KURTZWELL, R. [1999] : *The Age of Spiritual Machines*, New York, Viking.
- LANDOW, G. [1992] : *Hypertext : The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- LÉVY, P. [(1981) 1997] : *L'Intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*, Paris, La Découverte.
- LOTMAN, Y. et B. USPENSKY [1978] : « On the Semiotic Mechanism of Culture », *New Literary History*, 211-232 .
- LOVINK, G. [1999] : « The Memesis Network Discussion », dans T. Druckrey (dir.), *Ars Electronica. Facing the Future*, Cambridge (Mass.), MIT.
- LUNENFELD, P. [2001] : *Snap to Grid. A User's Guide to Digital Arts, Media, and Cultures*, Cambridge (Mass.), MIT.
- MANOVICH, L. [2001] : *The Language of New Media*, Cambridge (Mass.), MIT.
- MCLUHAN, M. [1964] : *Understanding Media*, Toronto, Toronto University Press.
- MITCHELL, W.J.T. (dir.) [2002] : *Landscape and Power*, Chicago, Chicago University Press.
- VERSCHRAEGEN, G. [inédit] : « De digitalisering van de cultuur ».
- VUILLEMIN, A. et M. LENOBLE [1999] : *Littérature. Informatique. Lecture*, préface de J. Fontanille, Limoges, PULIM.

# LES DÉFAILLANCES DU NUMÉRIQUE COMME MATIÈRE ARTISTIQUE

STEFANIA CALIANDRO

La technique numérique est autant un moyen de création en soi que de transcodage des données importées au moyen d'interfaces. L'image numérique, qui intéresse au premier chef (mais pas comme forme numérique unique) les arts visuels, peut en fait être produite soit par un calcul purement informatique, transposant des valeurs mathématiques en pixels visualisables à l'écran, soit à partir d'une image déjà existante (peinture, vidéo, photographie, mais aussi objets réels) qui est alors *acquise* à l'aide de numériseurs, caméras numériques, etc. Dans le premier cas, il s'agit proprement d'*images de synthèse*; dans le second cas, il faudrait plutôt parler d'*images numérisées*. Il y aurait donc une première distinction à retenir, suivant les modalités de production, entre les images purement de synthèse, c'est-à-dire fruit de l'élaboration par ordinateur, et les images numérisées, pour lesquelles la manipulation des données paraît éventuellement intervenir seulement en deuxième instance. Cette distinction est pourtant faible aux yeux de qui – sans avoir désormais besoin d'une grande expertise dans l'utilisation de ces moyens – reconnaît aisément que des ajustements informatiques participent déjà à l'acquisition numérique des images. Des décalages s'intercalent le plus souvent entre l'image de départ et son rendu, selon – pour ne prendre que les aspects les plus simples – la luminosité, la brillance et le contraste du support employé (l'image numérisée n'est véritablement pas celle représentée à l'écran, ni celle imprimée ou celle transmise par un projecteur numérique). Des paramètres sont alors prédéfinis et, en l'occurrence, retouchés en vue de la mise au point optimale. Sur le plan substantiel, il y a en outre une transposition en pixels qui démarque le numérique, à échelle minimale, des moyens de reproduction traditionnels. Même là où la reproduction parfaite des effets analogiques est atteinte, l'emploi du pixel peut modifier radicalement la perception de l'image, non seulement dans le cas de son agrandissement mais, comme nous nous proposons de le montrer, également dans sa vision d'ensemble. Il faut néanmoins prendre acte de la difficulté, en général, voire de l'impossibilité dans nombre de cas, de distinguer ces images des images *traditionnelles*, selon le seul critère de leur production, soit-elle synthétique ou numérisée.

La simulation du réel est en effet l'une des premières caractéristiques qui insère parfaitement l'image numérique dans le sillon de l'évolution des arts; cette simulation porte l'image à prolonger l'héritage culturel qui lui est légué par les autres moyens plastiques. L'imitation, l'hyperréalisme et la facticité ne sont en ce sens que des déclinaisons de son potentiel sémiotique. Plus spécifiques de ce moyen d'expression, paraissent en revanche sa propension à l'hybridation, qui prend source dans sa faculté à s'approprier les images déjà existantes, et son aisance à traverser de quelque façon les genres traditionnels. Pour ce qui concerne l'hybridation, la diffusion de programmes, de filtres et d'effets spéciaux, qui facilitent le mélange, la fusion et, en général, la transformation des images, inscrit cette technique dans le développement du collage, de l'assemblage et, au sens large, de la contamination esthétique qui a particulièrement marqué l'art contemporain depuis le début du xx<sup>e</sup> siècle. D'autre part, l'infiltration du numérique dans les différents arts (cinématographie, vidéo, arts du son, photographie, arts du corps, littérature) contribue à alimenter un phénomène de transversalité des genres qui, né ailleurs (dans les installations, les *happenings*, etc.), mais prenant la relève des avancées technologiques parallèles, sinon communes, rapproche par exemple photographie et arts graphiques, image architecturale et traitement du son, etc. (Couchot et Hillaire, 2003: 80-115). Cette pénétration graduelle mais progressive du numérique dans les différents arts laisserait même surgir, selon certains, la question d'un *art numérique* à part entière qui, en dépit de la variété de ses applications, trouverait sa spécificité dans la technicité même de son moyen de création<sup>1</sup>. Si la thèse du numérique comme genre en soi nous paraît pour le moins discutable, en vertu justement de son insertion dans les genres traditionnels et de son amalgame avec ces derniers, c'est cependant un fait incontestable que cette technique ouvre la voie à des potentialités tout à fait nouvelles et que des aspects particuliers émergent du traitement informatisé de l'image. Nous

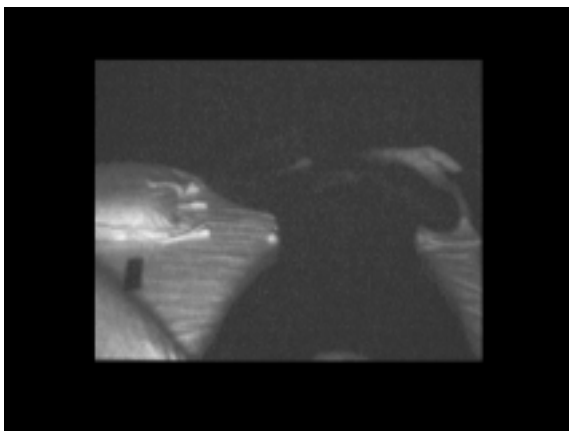
n'envisageons pas ici de mettre en relief ces compétences que l'utilisateur ordinaire aperçoit aisément et que l'industrie commerciale ne cesse de promouvoir, mais plutôt quelques-unes des limites du numérique ou, mieux, de ses décalages par rapport aux moyens traditionnels, de ses *défaillances* par rapport à une perception humaine accoutumée à ceux-ci. Ces décalages commencent néanmoins à être perçus non pas comme des insuffisances du médium, mais comme une matière à exploiter par des artistes sensibles aux propriétés du matériau.

L'appareil photographique numérique et la caméra numérique, rendus désormais accessibles à une catégorie relativement large d'utilisateurs et d'artistes, témoignent par exemple de contraintes majeures à l'égard de l'exposition lumineuse par rapport aux appareils analogiques correspondants. Mises à part les options de prise de vue ou de tournage en absence de lumière par infrarouges, qui altèrent substantiellement la perception chromatique des images, ces appareils sont moins photosensibles à un éclairage minimal; au contraire, ils sont plus sujets à l'éblouissement total en cas de surexposition. Ils sont en outre dépendants du degré de densité des pixels – aspect inimaginable pour les appareils traditionnels, mais constitutif de tout outillage numérique –, qui peut engendrer une trame exagérée ou, à l'opposé, une définition insuffisante par rapport à la stabilité du moyen traditionnel.

Steve McQueen, jeune artiste britannique vivant à Amsterdam et dont les œuvres connaissent déjà une renommée internationale<sup>2</sup>, unit à ses investigations sur des problématiques sociales et étiques, menées avec un certain engagement politique, une recherche poussée sur les aspects physico-perceptifs des films, des vidéos et des images numériques qu'il projette, en tenant compte aussi des conditions de réception de la pièce<sup>3</sup>. Certaines de ses vidéos se développent au seuil de la perceptibilité minimale du sujet, souvent mis en crise par un noircissement complet de l'écran ou par un assombrissement général qui laisse à peine jaillir des bribes de corps et d'éléments narratifs. L'observateur doit ainsi s'adapter à une perception

tâtonnante, autant instable que discontinue, qui, d'une part, lui demande une concentration accrue et, d'autre part, le contraint néanmoins à deviner plus qu'à voir le scénario représenté. Le tout début de *Western Deep* (2002) joue sur l'alternance entre un écran tantôt complètement noir, tantôt sillonné par des faisceaux chromatiquement très saturés, qui engouffre le spectateur dans les mines d'or les plus profondes du monde, en Afrique du Sud, où des personnages difficilement discernables s'éreintent (Fietzek *et alii*, 2002 : 154). L'observateur est ainsi submergé par le vrombissement sonore de la descente initiale et des travaux qui s'y déroulent. Une stratégie similaire régit l'œuvre *Girls Tricky* (2001) : la scène de l'enregistrement musical d'une chanson *trip-hop* du compositeur Tricky est saisie davantage grâce à la bande sonore qui domine le tournage que par les prises de vue morcelées, obscurcies, parfois même en contre-jour, qui s'affichent sur l'écran.

Cette mise en question répétée, qui parcellise le perceptible et le représenté, se retrouve également dans *Illuminer* (2001), œuvre pour laquelle S. McQueen exploite, en plus des limites de sensibilisation lumineuse, la densité accentuée du pixel, augmentée au point d'en faire ressortir une valeur chromatique improbable par rapport aux moyens de reproduction traditionnels. Cette hyperdéfinition de l'image, brouillant en quelque



Steve McQueen, *Illuminer*, 2001, photogramme de la vidéo.  
 Sous réserve de l'approbation des ayants droit.

sorte son intelligibilité, a été employée aussi dans *Caribs' Leap* (2002), notamment au moment où l'on voit une figurine flotter sur un fond bleu tellement dense en pixels qu'il produit un effet de grésillement de l'image – sorte de retardement, de frémissement différé de la narration, qui permet l'évocation poétique, onirique, une quasi anamnèse, de l'histoire du suicide de masse survenu en 1651 dans l'île de Grenada, aux Caraïbes, en réaction à l'invasion française (Fietzek *et alii*, 2002 : 154). Si donc l'excès de pixels paraît généralement introduire une *défaillance* dans l'appréhension de la représentation visible, l'artiste peut s'en servir délibérément, à la fois comme un renvoi *opaque* aux moyens numériques qui donnent matière à son art et comme une manière d'expression inaccoutumée à laquelle sont assignées des valeurs nouvelles. Dans *Illuminer*, le grésillement du pixel se marie, comme nous l'avons mentionné, avec une perceptibilité liminaire d'une luminosité affaiblie et, pour l'essentiel, monochrome. Ce contraste entre la dominance monochrome globale et l'abus des pixels, qui réintroduisent de manière impromptue les couleurs numériques de base au niveau local, fait ressortir, peut-être encore plus que dans *Caribs' Leap*, l'effet de grésillement de l'image, comme si un bruit de fond rongerait le message transmis.

Au-delà de la différence du médium, ce frémissement optique a certes quelques précédents plastiques et, pour cette raison, il faudrait être prudent avant de proclamer la nouveauté radicale du phénomène. Encore plus qu'avec les recherches pointillistes du courant français, un parallélisme pourrait notamment être tracé avec la peinture développée et promue à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle par le peintre, critique et marchand d'art Victor Grubicy de Dragon. Diffusant à Milan une technique divisionniste qui trouvait dans le milieu italien des artistes majeurs, Grubicy travaillait ses toiles, comme *Alla sorgente* (*À la source*), d'une façon singulière, en utilisant une palette globalement monochrome qui laisse pourtant surgir, dans le détail des parties les plus claires ou d'importance mineure (par exemple



Victor Grubicy de Dragon, *Alla sorgente, s. d.*, huile, 47 x 40,5 cm.  
Galerie d'art moderne de Milan.

dans le fond du ciel), un traitement coloré fourmillant et, ainsi, une vibration particulière dans l'image. Un effet lumineux grouillant découle aussi de la facture en petites taches, allusivement pointillistes, que Gustav Klimt réserve à certains de ses paysages; par exemple, *Buchenwald I (Hêtraie I, 1902)*, par d'autres suggestions que celles usuelles de la ligne symboliste, induit dans un tel chromatisme décoratif un *réalisme* perceptif particulier, comme donné en surabondance.

Prolongeant cet héritage artistique avec des moyens profondément renouvelés, S. McQueen articule cette vibration par la couleur, que l'on perçoit également dans les tonalités claires d'*Illuminer*, avec un traitement changeant du grain de l'image, qui glisse ou saute, suivant les instants, entre la définition faible et floue de la représentation et sa mise au point précisionniste, entre les effets de tramage brouillant par excès la reconnaissance iconique et l'opacité mate des éblouissements ou des assombrissements qui poussent l'image vers l'abstraction. Les objets (les draps) et le scénario (un homme noir nu dans son lit, de fait l'artiste lui-même<sup>4</sup>) sont donnés à voir dès le début de la vidéo, mais reconnus seulement lors de leurs mouvements, pour être aussitôt remis en doute à cause de la facture des moyens numériques. Le blanc des draps paraît ainsi se muer en un nuage informe,

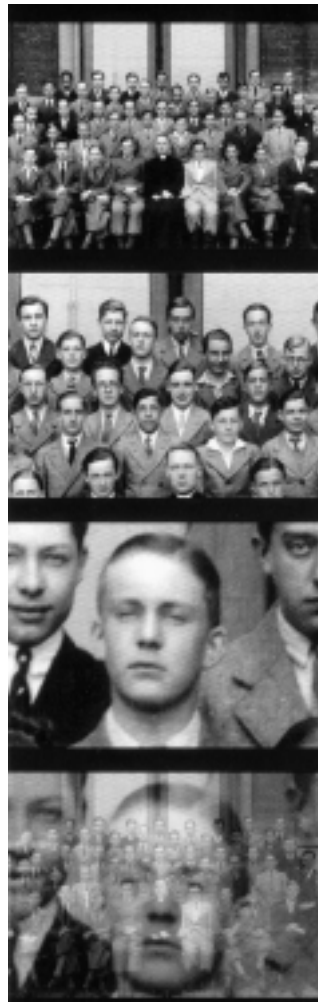
variant ses dimensions selon l'éclairage, tandis que les éclatements lumineux soudains évoquent des coups de feu, synesthésiquement suggérés par la bande-son et par le commentaire sur la guerre. Il est enfin remarquable, quand une sorte d'hymne musical commence, que se calment à la fois les coups sonores et l'agitation plastique; l'écran se fait noir, contrecarrant encore d'une manière peut-être plus explicite la narration de la voix hors champ.

S. McQueen n'est certainement pas le seul à tirer parti, au sein du numérique, de l'héritage culturel des autres moyens plastiques. Le travail du duo russo-ukrainien Svetlana et Igor Kopystiansky s'est notamment appuyé sur des connotations culturelles qui permettent d'associer facilement l'image plate et encadrée au médium pictural. En 2002, à l'exposition *Documenta 11* de Kassel, ces artistes ont monté une installation simple où des *tableaux* numériques étaient accrochés aux quatre cloisons de la salle et accompagnés par le son d'un lent ruissellement liquide. L'œuvre *Flow (Flot, 2002)* dévoile ainsi une continuité paradoxale, puisque les images mouvantes affichées sur ces écrans montrent des déchets blancs, fluctuants en boucle. La répétitivité du sujet, le cadrage de la figure centralisée par rapport au fond, ainsi que les encadrements hypostasient en quelque sorte ces vidéos dans le registre de l'image fixe. Et si le grain des pixels nous rappelle la concrétisation numérique de la représentation, le quadrillage et la résolution ponctuée semblent prolonger les effets de texture de la toile et des pigments.



Igor et Svetlana Kopystiansky, *Flow*, 2002, photogramme de l'installation vidéo sonore. *Sous réserve de l'approbation des ayants droit.*

Le jeune Belge David Claerbout s'interroge aussi sur les possibilités perceptives que nous délivre le numérique. *Misty landscape* (*Paysage brumeux*, 2000), de même que la série *Venice Lightboxes* (*Panneaux lumineux vénitiens*, 2000) jouent sur la temporalité lente de la perception d'un paysage, naturel ou urbain, représenté en monochromie sur un écran lumineux éclairé par l'arrière par un projecteur numérique, par exemple. De l'éblouissement ou de l'assombrissement initial, l'œil du regardeur s'habitue au surplus ou au défaut d'éclairage et s'ajuste donc jusqu'à la reconnaissance graduelle du figuré. Le traitement numérique du visuel permet ainsi une réflexion sur la temporalité perceptive de l'image fixe, tout comme il avait auparavant injecté, dans l'œuvre de ce même artiste, du mouvement ou, mieux, un souffle d'animation dans des photographies numérisées. Les vidéos muettes, en noir et blanc, *Ruurlo, Bocurloscheweg, 1910* (1997) et *Kindergarten Antonio Sant'Elia 1932* (1998), retravaillent, par une manipulation informatique, respectivement une carte postale de 1910 et une photographie de 1932. Dans les instants bloqués de ces anciens documents, une énergie vitale est insufflée par le frémissement des feuilles des arbres qui y figurent, comme si un vent doux, une brise, les faisait de nouveau palpiter. L'intervention procède d'une transformation de synthèse tellement minimale et délicate que la critique a indiqué, dans cette ruse poétique, une voie pour dépasser la dichotomie traditionnelle d'absence/présence engendrée par la photographie et, en même temps, pour laisser resurgir le procès de devenir de l'image (Berg, 2002; Laermans, 2002). C'est cependant la vidéo *Retrospection* (2000) de David Claerbout qui témoigne de la manière dont une *défaillance* du numérique peut aussitôt être perçue comme porteuse d'une nouvelle valeur expressive et esthétique. Une vieille photo anonyme de classe, datant des années 1930, est transposée sur support numérique, projetée dans sa vue d'ensemble et ensuite, par un déplacement du point de vue de la caméra, détaillée dans les portraits de ses protagonistes. Le mouvement de la caméra, qui se rapproche des visages suivant un parcours



David Claerbout, *Retrospection*, 2000, quatre photogrammes de la vidéo.  
© 2004 - David Claerbout/SOFAM - Belgique.

imprévisible, ainsi que la musique grave et emphatique, qui imprime une tension aspectuelle à la découverte de chaque caractère singulier, provoquent un effet étrange, celui d'un passé apprivoisé et *revenant* par l'actualisation de cette image ensevelie, sorte de réminiscence improbable à l'égard de la mémoire de l'observateur. De plus, l'artiste ne déguise pas le transcodage de la photo analogique vers le numérique et, sans vouloir créer un *trompe-l'œil* moderne (en augmentant par exemple la résolution de l'image au moment de hausser les parties), il laisse apparaître le grain des pixels. Il en résulte un phénomène de

décalage entre l'agrandissement graduel des détails et la définition de l'image qui s'affaiblit, affichant des sauts perceptifs dans la visualisation des pixels d'un photogramme à l'autre. Normalement, s'il n'est pas trop accentué, ce phénomène est rapidement redressé par des ajustements visuels inconscients, qui tendent en général à assurer la transparence du médium et à mettre en avant le sujet représenté. Mais si l'égrainement de l'image devient marqué ou concerne, comme c'est ici le cas, des lieux figuratifs importants, telle la bouche, l'observateur peut avoir la sensation d'une nouvelle dimension expressive emportée par le traitement numérique, ce qui a poussé le critique Rudi Laermans à affirmer que l'une des figures, subitement, sourit (Laermans, 2002 : 11, 19). La *défaillance* apparente du médium procure ainsi une valeur esthétique inattendue : une impression d'animation dynamique peut surgir d'une prise de vue à jamais figée.

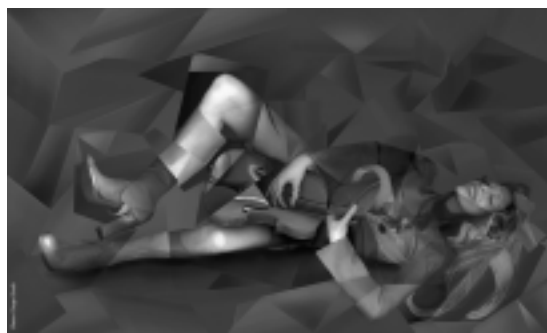
Dans le panorama de la jeune génération d'artistes italiens, il ne manque pas d'expérimentateurs des médias informatiques et du traitement numérisé des œuvres. Nous pouvons mentionner Caterina Notte, qui utilise à la fois le numériseur pour faire acquérir à l'ordinateur l'image de sa propre figure et des logiciels de synthèse pour altérer les données visuelles ainsi introduites. Si son travail prolonge les recherches du *Body Art* et de diverses vidéos produites à cette époque, l'artiste parvient cependant à modifier la perception spatiale courante et à lui imprimer des déformations gluantes. Un autre exemple remarquable est Daniele Puppi qui, dans sa série *Fatica* (*Fatigue*, commencée en 1996), met également en question l'espace, mais par un engagement corporel direct, au moyen d'une projection vidéo attentivement étudiée, où les limites physiques des objets et des locaux sont éprouvées par la répétition et par la confrontation avec la force du sujet agissant. Sarah Ciriaci fournit une autre illustration d'un travail qui exploite les potentialités techniques du numérique. Dans sa série *Neanche rumori di fondo* (*Même pas de bruits de fond*, 1995-97), elle *désertifie* les paysages citoyens et ruraux, numérisés d'après des photos ou des illustrations, et

gomme à l'ordinateur les maisons, les routes, les arbres et même les montagnes, jusqu'à atteindre le niveau minimal de la reproduction.

Moins connu dans le milieu italien, puisque actif à Paris, le jeune photographe Diego Zitelli travaille pour l'essentiel dans le domaine de la mode et est doté d'une inventivité créatrice féconde. Après avoir longuement étudié les potentialités offertes par les appareils photographiques, il a commencé à adopter le numériseur comme outil pour ses prises de vue. Ainsi, pour réaliser des images publicitaires, il passe son numériseur (un exemplaire de diffusion commerciale ordinaire) directement sur les modèles, objets et mannequins, et les balaie détail après détail. Son travail s'est ainsi adapté aux possibilités de l'appareil et, évidemment, à ses contraintes. Pour acquérir les données du réel, le numériseur doit en fait être placé à une distance maximale de quelques centimètres. À la différence de la photo traditionnelle, la prise de vue est donc obtenue de manière très rapprochée, presque de contact, à même la lumière de l'appareil, car des éclairages externes pourraient interférer avec la fréquence lumineuse (d'un néon particulier) sur laquelle l'appareil est calibré. Cette proximité physique du numériseur avec le sujet n'est pas la seule contrainte, elle comporte aussi une implication physique du *photographe*<sup>5</sup> dans l'enregistrement des données. La progressivité séquentielle du balayage numérique, effectué selon une définition relativement réduite afin que la durée ne soit trop longue, l'oblige à respecter les temps d'exposition de l'appareil. Mais Diego Zitelli a appris à jouer avec tous les petits déplacements et les vibrations qui peuvent affecter, dans cette attente, sa prise de vue. Ainsi, au lieu de s'attacher à l'immobilité totale du modèle et de l'appareil, il parvient à percuter celui-ci par des secousses qui sont promptement saisis et enregistrés par l'œil électronique. Nous sommes donc bien loin de la prétendue dématérialisation dépersonnalisante attribuée d'habitude à la création informatisée, puisque, au contraire, cette procédure présuppose, pour l'auteur, une lutte quasiment corporelle avec le matériel employé. Une autre



contrainte importante est celle de la grandeur maximale de la prise de vue, qui correspond aux dimensions de la surface vitrée de son numériseur. Compte tenu du rapprochement nécessaire pour l'acquisition de l'image, Diego Zitelli procède alors, pour tout modèle qui dépasse ce format (ce qui est le cas le plus fréquent), par des prises de vue partielles et successives qu'il recompose ensuite à l'aide de son ordinateur. Ne visant pas à cacher le travail de recomposition de l'ensemble par des moyens synthétiques, il souligne au contraire les différences tonales des parties ou leurs discordances dans la délimitation des contours. Il engendre ainsi un effet délibérément cubiste, comme le manifeste son œuvre *Hommage à Braque*.



Diego Zitelli, *Hommage à Braque*, s. d. Nous remercions l'auteur de nous avoir donné l'autorisation de reproduire cette image.

Dans ses images, Diego Zitelli s'attarde en outre à mettre en évidence tantôt l'une, tantôt l'autre des stratégies adoptées pour compenser les décalages qu'il rencontre dans cette manière originale de prendre une photo. Exploitant la temporalité aussi bien du balayage numérique que des détails numérisés en moments différés, il rassemble, recoupe et superpose les divers points de vue qui se sont inscrits, intentionnellement ou non, le long de l'acquisition des données. Mais il peut aussi bien mettre en avant l'action de recomposition des détails, patiente *mosaïque* moderne, qui, lorsqu'elle éclate, disperse non seulement les fragments, mais aussi la figuration que seule la composition unitaire, bien que fractionnaire, paraît restituer. Enfin, il peut questionner le problème



Kasimir Malevitch, *La Moisson*, 1912, huile sur toile, 72 x 74,5 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam.

de l'éclairage par la lampe même du numériseur qui, dans certains cas – par exemple face à des surfaces polies, à des objets réfléchissants ou, encore, à cause d'un déplacement trop rapide –, n'arrive pas à reconstituer ses composantes lumineuses.

Cette dernière *défaillance* du médium est particulièrement évidente dans une série d'images où les objets sont placés sur la vitre du numériseur plutôt que l'inverse. Les objets sont ainsi nécessairement saisis en vue frontale par rapport à la partie posée sur la vitre, sauf que l'auteur s'amuse à les faire bouger le temps de leur balayage numérique. Il en résulte des images d'objets décomposés, déformés, éclatés, non reconnaissables. Les formes se fluidifient dans leur dynamisme, les couleurs se divisent suivant le prisme chromatique de base de l'appareil, l'image s'abstrait définitivement de son référent. Nous pouvons remarquer là aussi un processus de continuité/discontinuité avec l'héritage des arts plastiques; cette décomposition lumineuse peut notamment nous rappeler certains détails des peintures cubo-futuristes de Malevitch, comme *La Moisson* (1912). Pourtant, face à une tradition qui ne cesse d'inspirer les artistes, nous devons également constater la particularité expressive de ces nouvelles techniques de création. Ce sont justement les contraintes du médium numérique et ses décalages par rapport aux potentialités créatives précédentes qui font toute la richesse de ces recherches.

Notons – comme dernière illustration de notre affirmation – que c’est la sensibilité réduite du numériseur qui permet à la main habile de Diego Zitelli, gantée de noir, de remuer les objets sur la surface et de disparaître aussitôt dans le fond indifférencié de l’image numérisée. Or, c’est justement la temporalité propre et progressive de l’appareil qui détermine l’organisation topologique des formes, de sorte que le moment de production soit inscrit dans la morphologie dynamique de l’œuvre qui en résulte. C’est là probablement l’un des aspects majeurs que ces nouvelles formes de création semblent faire ressurgir.

## NOTES

1. C’est l’hypothèse de fond de Couchot et Hillaire, qui soulignent aussi l’interactivité comme une caractéristique propre de l’image numérique, car celle-ci, « à un moment ou à un autre de son existence », a nécessairement été interactive (2003 : 25). Sur ce dernier point, le risque est de confondre la manipulation morphogénétique de l’image avec la participation effective d’un récepteur. Il y a en fait bien des œuvres numériques qui ne sont pas interactives, comme il existe des œuvres interactives non numériques.

2. Il est mentionné parmi les artistes qui se sont distingués dans la dernière décade par Searle (2002 : 41-55). Ses réalisations, très remarquées dans l’exposition *Documenta 11* à Kassel en 2002, ont notamment été présentées au Musée d’art moderne de Paris du 7 février au 23 mars 2003.

3. L’artiste soigne particulièrement l’insertion de la pièce dans l’espace architectural en vue de créer sa perception optimale. Les salles d’exposition sont par exemple peintes en noir afin de plonger le regardeur dans une obscurité environnante presque totale et faire ainsi surgir la lumière de la seule projection de ses images, qu’elles soient fixes (*7th November*, 2001, *Once Upon a Time*, 2002) ou en mouvement.

4. Voir la notice du Musée d’art moderne de Paris pour l’exposition « Speaking in Tongues » (7 février au 23 mars 2003), consacrée à S. McQueen et où ont été présentées, entre autres, les œuvres *Girls Tricky* et *Illuminer*.

5. D. Zitelli refuse l’étiquette d’artiste, trop prétentieuse à son goût, et, en dépit des variations du médium, se définit comme un photographe *tout court*, même s’il lui arrive de retoucher ses images avec les logiciels de synthèse. Ces autres outils font en fait partie, pour lui, de la photographie contemporaine et de ses évolutions techniques et esthétiques.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- COUCHOT, E. et N. HILLAIRE [2003] : *L’Art numérique. Comment la technologie vient au monde de l’art*, Paris, Flammarion.
- BERG, S. [2002] : « Behind the surfaces of Images », dans K. Vanbellegem (dir.), 7-9.
- FIETZEK, G., H. ANDER, N. ROTTNER (dir.) [2002] : *Documenta 11\_Plattform 5 : Ausstellung. Katalog*, catalogue de l’exposition de Kassel Documenta et Museum Fridericianum (8 juin au 15 septembre), Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag.
- FIETZEK, G., C. RATTEMAYER, H. ANDER (dir.) [2002] : *Documenta 11\_Plattform 5 : Ausstellung/Exhibition. Kurzführer/Short guide*, guide de l’exposition de Kassel Documenta et Museum Fridericianum (8 juin au 15 septembre), Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag.
- LAERMANS, R. [2002] : « The process of Becoming an Image », dans K. Vanbellegem (dir.), 11-19.
- MARANIELLO, G. (dir.) [2002] : *Art in Europe 1990-2000*, Genève-Milan, Skira.
- SEARLE, A. [2002] : « A Decade of British Art », dans G. Maraniello (dir.), 41-55.
- VANBELLEGHEM, K. (dir.) [2002] : *David Claerbout. Video works. Photographic installations. Sound installations. Drawings. 1996-2002*, Bruxelles, A Prior-Office for Artistic Production.

# CRÉNELAGE, CAPITON ET MÉTADISCOURS (OÙ L'IMAGE NUMÉRIQUE RÉSISTE À LA RESSEMBLANCE)

ANNE BEYAERT-GESLIN

Le *crénelage* est cet *artefact* qui traduit, par une forme d'escalier, la perte de continuité d'un signal. Cette conversion de l'*arrondi* et de la diagonale en *angle*, inhérente aux images à faible définition, peut être compensée par une opération intitulée, selon le cas, *anticrénelage* ou *lissage*. L'effet d'escalier est alors supprimé ou, à tout le moins, atténué par un calcul des moyennes de tracés<sup>1</sup>, restaurant ainsi courbes et obliques. Aléa technique susceptible d'être surmonté par des technologies aux performances tout à fait moyennes, le crénelage caractérise pourtant de nombreuses signalétiques et images actuelles où il témoigne, hors de toute *défaillance* technique, d'une *stratégie discursive* de l'énonciateur. Le crénelage assume en ce cas une *fonction métadiscursive* et clame l'origine numérique du texte ou de l'image. En reconduisant le texte ou l'image à son « langage propre », cette insistance suffit à lui accorder une visée *moderniste* conforme aux conceptions de C. Greenberg (1966: 102)<sup>2</sup>.

Je souhaiterais observer l'activité métadiscursive de quelques hyperboles numériques, telles qu'elles apparaissent en typographie, dans l'image numérique, mais aussi, et avec une préséance historique, dans l'image graphique. Puis, je m'intéresserai aux *capitons numériques* des images et montrerai comment l'activité métadiscursive circonscrit une crise modale et ajoute une épaisseur narrative. Ces divers exemples convergent solidairement vers le modèle de la *mosaïque* instruit notamment par L. Dällenbach (2001)<sup>3</sup>; cependant, ils témoignent d'une attention toute sémiotique qui s'attache à percer l'intimité de cette forme globale pour en préciser le fonctionnement, la signification, et fournir l'esquisse d'une première typologie. Le parcours tend ainsi à montrer comment, rompant avec la ressemblance et cessant de décrire le monde, l'image s'interroge elle-même.

## CRÉNELAGE ET SIGNALÉTIQUE

Si le *crénelage* convertit la courbe en angle, c'est parce qu'il se fonde sur la géométrie élémentaire du pixel (contraction de « picture element », point image). Plus petite partie homogène d'une image numérique, le pixel sert d'unité de mesure pour apprécier sa définition. Pour une même image, son nombre diffère en effet selon le support; lors de l'affichage, il dépend de l'espacement propre à l'écran

et lors de l'impression, de la qualité de l'imprimante et du grain du papier<sup>4</sup>. Les dimensions de cette unité d'affichage sont d'environ un demi-millimètre sur un demi-millimètre<sup>5</sup> et les trois luminophores (ou *phosphors*), émetteurs de lumières rouge, verte et bleue, disposés côte à côte dans le sens horizontal, composent approximativement un carré<sup>6</sup>. Cette forme géométrique imprime tout l'imaginaire du numérique, telle une métaphore incontournable qui, en un inlassable mouvement, associe dans la mémoire du discours le carré génératif du pixel et le carré englobant de l'écran. Une telle insistance de l'angle – fût-il d'un rectangle ou d'un carré – a été notamment soulignée par l'artiste informaticien John Maeda :

*Le moniteur que nous utilisons est rectangulaire, les pixels qui le remplissent le sont également, les fenêtres qui recouvrent notre interface, ses boutons, ses curseurs et ses commandes, tout est rectangulaire. L'écriture de tout programme (informatique) repose sur l'hypothèse fondamentale de la rectangulaire.*

(Maeda, 2000: 9)

L'accentuation de la forme carrée a été popularisée par la signalétique, qui produit ainsi un effet de sens «contemporain». Elle s'incarne en d'innombrables typographies actuelles, celle de l'école Camondo ou, plus marquée, celle du Palais de Tokyo qui, de la typographie des toilettes jusqu'au sous-titrage des films, marque ainsi son inscription résolue dans le temps présent. À la suite d'A.-M. Christin (1998: 5), et au vu de son ample diffusion, on pourrait se demander si le caractère crénelé ne condense pas «l'ensemble (du) mode de pensée» de notre époque, à l'instar d'innovations typographiques antérieures, par exemple le didot, inventé au XIX<sup>e</sup> siècle.

Ces effets de crénelage nous sont en tout cas déjà familiers. Le sens qui leur est attaché trouve diverses déclinaisons et soutient la plupart du temps un mouvement dialectique fort intéressant. Dans un texte consacré aux logos et aux pictogrammes, J. Fontanille (2002: 296) observe, par exemple, l'ambivalence du logo de la région Limousin, la feuille de châtaigner régionale présentant un contour curviligne d'un côté et, suivant l'inspiration numérique, une dentelure

anguleuse de l'autre. Une telle conversion de la courbure en angle introduit alors une connotation de «technique avancée», précise l'auteur, connotation qui *entre en résonance*, à moins qu'elle ne contredise la proposition résolument naturelle de la feuille de châtaigner. Le système semi-symbolique ainsi établi recoupant l'opposition canonique nature/culture, l'identité se construit donc sur un *discours mythique*. Cette ambivalence caractéristique de la structure économique du Limousin et de ses aspirations identitaires imprime la signalétique de plusieurs institutions, révélant implicitement, et en dépit du tiraillement, une certaine homogénéité régionale. Elle a été reprise notamment par le musée départemental de Rochechouart, écartelé entre deux univers de référence: une vocation historique, d'un côté (il investit un château de la Renaissance parfaitement restauré), et sa mission de présentation de l'art contemporain, de l'autre. Dans cette signalétique, le télescopage des deux époques aboutit au montage attendu du profil du château et d'une typographie crénelée.

#### CRÉNELAGE ET IMAGE

Fréquemment exploités dans la signalétique publicitaire, les *crénelages* sont aussi, plus largement, des figures familières des images. Avant d'envisager divers usages possibles, il convient de distinguer le *pixel numérique* du *pixel graphique*.

Un point commun essentiel réunit tout d'abord les deux types de pixel: ils élaborent l'image sans recours au geste (le geste énonciatif du peintre), à partir d'une forme programmatique et sur un principe itératif<sup>7</sup>. Ainsi constituent-ils une structure à la fois *discrète* (un agrandissement de l'image révèle les «points») et *continue* (l'impression juxtapose les «points»). En dépit de ces ressemblances «génétiques», pixel graphique et pixel numérique procèdent néanmoins de technologies et de formes schématiques distinctes.

En effet, si le *pixel numérique* est angulaire, son précurseur, le *pixel graphique*, témoigne, sous forme de points ronds, de la juxtaposition des couleurs de base de la quadrichromie. Ces points de la photogravure

(ou « dots ») sont une caractéristique du *pop art*, des œuvres de Roy Lichtenstein tout particulièrement. Ils « trament » aussi les œuvres d'Alain Jacquet et du *mec art*<sup>8</sup> et, à une époque plus récente, les peintures de Sigmar Polke, par exemple. Chaque fois, le pixel graphique manifeste une *fonction métadiscursive* et produit un discours réflexif par lequel, affirmant leur parenté, les œuvres se revendiquent de l'impression mécanique.

Loin d'être un épiphénomène, un tel *discours sur l'origine* est une façon commune, pour Greenberg, de s'inscrire dans la modernité. Comme j'ai tâché de le montrer par ailleurs, il s'impose comme une constante de l'art depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et procède par une accentuation différenciée de la texture, de la lumière ou de la couleur, chacune de ces dimensions constituant un nouvel « ajout à la ressemblance »<sup>9</sup>. En guise de premier exemple, nous pourrions évoquer l'accentuation de la lumière dont témoigne, de la façon la plus littérale, le *pointillisme*, lequel, par l'exclusion des mélanges et la juxtaposition des touches, produit un *mélange optique* qui conserve toute la luminosité des couleurs. Plus largement, l'*impressionnisme* procède sur ce principe, la référence à ce mouvement permettant d'ailleurs de mettre à jour un système de *compensation* tensive. En effet, à suivre ces différentes variations intentionnelles, on s'aperçoit que l'*accentuation* d'une composante du visible entraîne nécessairement l'*atténuation* d'une autre, de la même façon que l'*éclat* s'oppose au *diffus* et qu'un terme *intense* convoque un terme *extense*. Pour l'*impressionnisme*, l'asymétrie se conçoit comme une accentuation de la lumière et une atténuation concomitante de la texture. Avec d'autres mots, J. Ninio a observé un tel déplacement et déploré la perte du rendu textural :

*Le souci de traiter de manière homogène les objets les plus divers : arbres, personnages, maisons, a conduit les peintres impressionnistes et leurs successeurs à gommer toute distinction texturale à l'intérieur d'un tableau.*<sup>10</sup>

Une autre option consiste, au contraire, à valoriser la dominante texturale. C'est le cas, par exemple, de

*Carré blanc sur fond blanc* de Malevitch (1918), tableau qui procède par atténuation de la dominante éidétique (Malevitch assure d'ailleurs s'être transfiguré dans le « zéro des formes »<sup>11</sup>) au profit de la texture, le contraste de granulosité assumant alors la distinction de la *figure* blanche sur le *fond* blanc<sup>12</sup>. Nous pourrions multiplier les exemples et citer d'autres variations intentionnelles par lesquelles l'art du XX<sup>e</sup> siècle oppose l'éidétique à la texture, à la couleur ou à la lumière, la seule exception revendiquée à ces formulations adversatives, l'hyperréalisme, prêtant elle-même à discussion<sup>13</sup>. Pour notre démonstration, il suffira de voir dans ces accentuations, ces *ajouts à la ressemblance*, une activité *métadiscursive*, c'est-à-dire réflexive et commentative, par laquelle l'œuvre signale toujours son origine : la peinture se revendique comme peinture et la sculpture, en exagérant l'amplitude d'un mouvement ou en ajoutant des côtes au thorax du modèle, se signale toujours comme sculpture.

#### LE PIXEL GRAPHIQUE

Caractéristique des mouvements modernistes, cette *activité métadiscursive* se retrouve donc dans les textures à base de pixel graphique, où l'*hyperbole texturale* permet de se revendiquer de la bande dessinée. C'est le cas dans l'œuvre de Roy Lichtenstein, notamment dans *White Brushstroke* (1965), qui développe, en outre, un mouvement dialectique très intéressant. Dans ce tableau, la *texture* à base de points de quadrichromie maintient l'ancrage dans l'univers graphique, tandis que la dimension *éidétique* renvoie aux beaux-arts par la *figure* d'une touche de brosse. Témoinant d'une remarquable prise de distance épistémique, l'œuvre concilie même deux conceptions de la texture : la texture graphique, ayant statut de *fond*, assume une fonction indicielle vis-à-vis de la texture picturale ayant statut de *figure*. Pour le dire autrement, la texture graphique conserve sa fonction d'*ostension*, tandis que la texture picturale devient une *représentation*.

Si elle apparaît de façon tout à fait ponctuelle dans le tableau de Lichtenstein, une telle dialectique, féconde, quoique chargée de tensions schizophrènes,

est une constante de l'œuvre de l'artiste allemand Sigmar Polke. En dépit de ressemblances superficielles avec l'œuvre de Lichtenstein, l'effort ne consiste pas, en ce cas, à opposer l'*éidétique* et la *texture*, la *figure* et le *fond*, la visée mimétique et ses moyens, mais il tend plutôt à enfreindre le principe de régularité du pixel graphique, à miner la *continuité* texturale par le *discontinu*. La rivalité entre les deux procédures énonciatives se laisse observer, par exemple, dans des peintures *Vase II* (1965) et *Sans titre* (1994), où la rotondité approximative et l'irrégularité des pixels, s'ajoutant à une constellation de touches discrètes, trahissent la participation de la main du peintre.

Toutes ces ruptures, dans la continuité de l'impression, permettent aux pixels de Sigmar Polke d'incarner deux *notations conventionnelles* différentes, fondées l'une comme l'autre sur un contraste de tonalité. Tantôt, quand la trame reste régulière, le pixel exprime un effet de *texture* (la texture particulière du papier peint, par exemple, dans *Vase II*); tantôt, lorsque la trame devient irrégulière, il traduit plutôt un effet de *modelé* (le volume du vase). Si, en renvoyant ainsi à la texture ou au modelé, ces *systèmes symboliques* distincts montrent comment l'artiste se réapproprie les procédés de la représentation, ils témoignent surtout d'une complexification de l'activité *métadiscursive*. Ici, le discours sur l'origine est de nouveau ambivalent, mais c'est la *texture* qui devient en quelque sorte schizophrène puisqu'elle revendique le caractère mécanique de la photogravure et qu'elle interrompt l'implacable continuité graphique, le geste du peintre.

En combinant ces deux *praxéologies* de la touche, la trame graphique *versus* le geste du peintre, termes contraires d'une même catégorie, la logique narrative de Polke assume donc, elle aussi, un *discours mythique* sur l'art. Surtout, elle interroge le fondement épistémologique de l'œuvre, le rapport à l'énonciation pour éprouver les notions d'art *allographique* et *autographique*, telles que les ont instruites Goodman et Genette: le pixel graphique, autorisant la multiplication des exemplaires valides de l'œuvre, renvoie à une conception *allographique*, tandis que le

geste du peintre assume un ancrage *autographique*<sup>14</sup>. Polke résout cependant ce conflit de l'*allographique* et de l'*autographique* de façon très particulière. Tandis que Lichtenstein manifestait la tension entre deux possibles de l'énonciation, l'*actant individuel* qu'est l'artiste et l'impénétrable *instance générique* que dissimule l'impression graphique, Polke livre l'un à l'autre. La touche *particularisante* du peintre interrompant en fin de compte la logique *généralisante* du pixel graphique – l'artiste « remporte » l'énoncé.

#### LE PIXEL NUMÉRIQUE

Sur un présupposé d'angularité et non plus de rondeur, certaines images numériques procèdent à de telles *accentuations texturales* et manifestent une *activité métadiscursive* comparable. C'est le cas des publicités de John Maeda<sup>15</sup>, notamment, où l'usage hyperbolique du pixel rappelle le mode d'élaboration de l'image numérique par itération d'unités discrètes. Les images de Maeda sont le résultat d'une méthode invariable. Dans un premier temps, l'artiste choisit une unité programmatique qu'il duplique ensuite jusqu'à la constitution d'une icône globale.

L'unité adoptée est, selon le cas, un carré (métaphore du pixel) ou un objet du monde naturel miniaturisé, par exemple un capuchon de crayon-feutre Too ou un appareil de la gamme Sony<sup>16</sup>. De même que l'unité programmatique, le modèle génératif de Maeda s'apparente à un « objet trouvé » (pour ne pas dire un « ready made »), trouvé dans la nature généralement, puisqu'il reprend le mode d'enroulement du *volubilis* ou le principe du nombre d'or pour assembler les petites fleurs du tournesol sur le plateau de son capitule. Il faudrait sans doute s'attarder à ces modèles publicitaires qui, lorsqu'ils portent alternativement l'attention sur la partie et sur le tout, thématisent un objet ou l'autre selon le changement de focale: le minuscule ordinateur qui sert d'unité programmatique ou le volcan (Sony) qu'il compose lorsqu'on le multiplie, par exemple. Pour notre étude, il suffira d'observer comment l'accentuation de la texture numérique, dans l'affiche représentant la Joconde réalisée avec une mosaïque de

crayons-feutres Too, argumente une *valorisation utopique* de l'objet à vendre en prônant des *valeurs existentielles*.

Plus précisément, la valorisation est double dans cette publicité. D'une part, il s'agit de conjoindre l'usager à l'art représenté par son chef-d'œuvre ou, au moins, à l'œuvre la plus célèbre du monde, la Mona Lisa. De l'autre, l'accentuation de la texture rappelle le remplissage de l'image par les pixels, c'est-à-dire la générativité du numérique. Aux valeurs *pratiques, critiques* ou *ludiques*, telles que les a décrites J.-M. Floch (1990) dans son carré des valeurs publicitaires, l'affiche de Maeda préfère donc les *valeurs existentielles* et une orientation utopique. En réconciliant l'utopie contemporaine du numérique à celle, traditionnelle, des beaux-arts, pour en proposer la rénovation, elle argumente à nouveau un *discours mythique*.

Sur l'exemple des publicités de J. Maeda, on vérifie à nouveau que l'accentuation de la texture assume une fonction métadiscursive par laquelle l'image – fût-elle œuvre d'art ou affiche publicitaire – revendique son origine, un mode d'élaboration particulier.

#### LE CAPITON NUMÉRIQUE

Nous avons distingué les pixels sur un critère ontologique et schématique (le pixel graphique et rond *versus* le pixel numérique et carré) et, sur cette base, observé diverses formes d'accentuations métadiscursives. Il convient maintenant de dégager un second critère pour distinguer l'accentuation globale, telle que nous l'avons instruite précédemment, et l'accentuation locale. Sur ce principe, on appellera très librement *capiton numérique*, sans référence au point de capiton de Lacan, cette zone critique de l'image où le pixel est discrétisé, épaissi, pour produire une effet de *crénelage* qui fait écart dans la fine granulosité.

Notre premier exemple de capiton apparaît dans le recouvrement d'une photographie de la villa Noailles de Robert Mallet-Stevens par les carrés des pixels<sup>17</sup>. «Recouverte» de gros pixels, la maison – forme pourtant familière – est fragilisée et transformée en *hypoicône*. Le capiton reste cependant précisément

circonscrit au bâtiment, désigné comme zone critique de l'image, et préserve en un grain fin ses alentours : l'arbre à l'arrière, le ciel et la pelouse. Surtout, dans la partie gauche, il détoure avec minutie la silhouette de deux actants qui donnent l'échelle à l'image et ajoutent crédit à l'hypothèse d'une icône de maison. Ainsi retouchée, la photographie croise deux modes d'élaboration, celui du bâtiment de Mallet-Stevens, construit sur la géométrie élémentaire du cube, et celui de l'image numérique. Elle compose ainsi un discours mythique où le premier modèle génératif *présentifie* le second en accusant, voire en exagérant son orthogonalité, en *actualisant* en tout cas une géométrie potentielle.

#### LE CRÉNELAGE PUDIQUE

Si le crénelage peut rénover l'esthétique fonctionnaliste de Mallet-Stevens, cette application reste somme toute particulière. Plus communément, l'usage médiatique l'associe à un effet de *masquage* des visages des prévenus dont la culpabilité n'a pas été démontrée, des mineurs ou des témoins qui souhaitent déposer dans l'anonymat<sup>18</sup>. En ce cas, le *capiton pudique* perturbe l'identification de l'actant en introduisant une zone contrastive au niveau des yeux ou du visage tout entier. Celui-ci modalise alors l'image par un */ne pas pouvoir faire/ (ne pas pouvoir montrer)* qui l'inscrit dans la filiation d'autres procédés visuels, tels que le bandeau noir ou l'effet de flou. Ces divers procédés témoignent d'une *crise modale*, d'une rupture dans le contrat implicite de l'*exposition*. À l'instar de ces procédés antérieurs, le capiton numérique se laisse identifier à une marque légale, déontologique ou morale, une petite zone critique où le *caché* s'incruste dans le *montré* afin de garder secrète l'identité de l'actant.

S'il s'inscrit dans cette filiation, le capiton manifeste toutefois une compétence modale plus complexe. En effet, il procède en dissolvant les traits du visage sous des pixels démesurés, supprimant dès l'abord toute possibilité d'intersubjectivité et laissant à l'observateur le loisir de «positionner», à partir de différences chromatiques et tonales, des yeux et une

bouche susceptibles de restaurer l'empathie. Or, si l'image apparaît toujours stabilisée à l'écran ou dans le magazine, on s'aperçoit qu'un changement de focale ou une modification du format des unités constitutives du capiton – opération élémentaire de l'informatique – suffisent à réduire le contraste et à « lisser » le visage. Le capiton est donc une figure extrêmement instable, résultat du fragile ajustement de la dimension du pixel à une distance d'observation : la perception peut donc tout aussi bien le contrarier et « lisser » l'image.

Une telle instabilité n'est pas sans conséquence pour le contrat modal du capiton, qui ne garantit guère l'anonymat de l'actant ou, plutôt, qui ne le préserve que sous certaines conditions de stabilisation du pixel (une équation format/distance) et dans une lecture immédiate. En somme, le *capiton pudique* n'est jamais qu'une promesse de protection, assumée selon certaines conditions de la perception. Mais on pourrait aller plus loin et se demander si, indiquant le visage qu'il masque si mal, le capiton ne s'attache pas, à défaut d'un /pouvoir faire/ (pouvoir masquer), des compétences de /vouloir faire/ et de /devoir faire/ (vouloir cacher, devoir cacher). Entre /devoir faire/ (devoir cacher) et /ne pas pouvoir faire/ (ne pas pouvoir cacher), s'insinuerait donc une *sémiotique* non plus *déontologique*, mais *déontique*, qui établirait sa duplicité. Non seulement le capiton ne masque guère l'identité de l'actant, mais, par la valorisation déontique, il l'indique même comme un actant à protéger et l'expose comme victime. Ainsi constitue-t-il un *objet de savoir* qu'il ajoute à l'épaisseur narrative de l'image, un *objet véridictoire*, c'est-à-dire un *secret* qui pourra attiser la curiosité de l'observateur<sup>19</sup>.

Le *capiton pudique* peut dissimuler un visage, mais également d'autres parties de l'anatomie. Son usage nous est alors si familier qu'on ne s'étonne pas de le voir garantir la pudeur des Sims, nos petits *alter ego* mondialisés sur cédéroms<sup>20</sup>, lorsqu'ils se rendent dans la salle de bains. En retouchant localement ces petits personnages de fiction ou en recouvrant intégralement leur corps nu, le *crénelage pudique* manifeste alors une activité métadiscursive spécifique,

où « l'effet de secret » se trouve particularisé et augmenté d'un « effet de vie ». Puisque cette petite figure mouvante doit être ainsi dissimulée à nos regards indiscrets lorsqu'elle se rend aux toilettes, c'est qu'elle n'est pas un simple *artefact* technologique, mais s'apparente bien à un être humain dont il faut, comme il est de mise dans les médias, préserver l'intimité. En ce sens, le capiton, qui dissimule sa nudité, témoigne d'une actantialisation, sinon de cet « effet de réalité » que Barthes accordait déjà au détail<sup>21</sup>. *Indice* d'une zone intime du corps, le crénelage pudique devient alors un *symbole* du principe actantiel.

#### NUMÉRIQUE ET CELLULITE

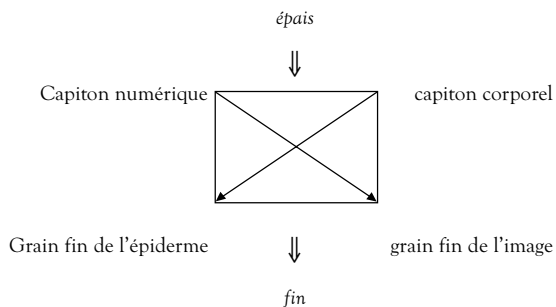
La publicité télévisée exploite le *capiton numérique* comme support métaphorique d'une promesse de réduction du capiton de cellulite (encore appelé *peau d'orange*). Puisque de telles images dévoilent largement le corps féminin, on pourrait s'attendre à ce que le *capiton numérique* vienne signaler un irreprésentable de l'image, un « ne pas pouvoir montrer ». Or la zone que les capitons montrent/cachent n'est pourtant jamais une zone impudique de l'anatomie, mais une petite localité particulière située en haut de la cuisse. Un tel déplacement tend à accréditer l'hypothèse selon laquelle le crénelage ne traduit pas, en ce cas, un effet de *pudeur*, mais plutôt l'accomplissement d'un programme narratif : il indique un *dysfonctionnement* localisé de l'épiderme et promet une *transformation*.

Les produits de soin corporel disposent de nombreuses métaphores du grain de la peau qu'ils déclinent en fonction du principe actif recherché : l'hydratation (un fond de désert aride), le lissage (un papier froissé), le raffermissment ou l'amincissement, etc. Dans la même logique rhétorique, l'épaississement du pixel semble être une métaphore judicieuse, susceptible de décrire le phénomène de la cellulite comme un petit amas graisseux local. Ainsi, la publicité impose-t-elle la rassurante homologation de l'épaississement numérique et de l'épaississement cutané, du grain fin de l'image et du grain fin de



l'épiderme. Pourtant, le *capiton numérique* s'offre comme une métaphore bien plus féconde qui argumente, au-delà de la simple ressemblance<sup>22</sup>, une véritable *dramaturgie*, où l'épaississement (pixel épais) précède la réduction (pixel fin) et pose la fine granulosité du corps mince comme visée du programme aspectuel. Le *capiton corporel* peut se résorber aussi aisément qu'un capiton numérique se transforme, par la banale et mécanique opération du lissage, en une image de grande finesse, nous assure-t-on.

Il reste, pour établir la pertinence de la métaphore, à poser le grain fin comme l'aboutissement obligé du programme aspectuel. On s'aperçoit en effet que la métaphore repose essentiellement sur l'*horizon d'attente* particulier du numérique qui suppose un rendu extrêmement précis, un « piqué »<sup>23</sup>. Cette finalité prescrit un déroulement aspectuel intangible où l'épais, faisant *écart*, précède nécessairement le fin, *norme* véritable de l'image numérique. La figure ci-dessous montre la symétrie des deux transformations, par la voie du lissage numérique et celle de la crème lissante.



## CONCLUSION

Si ce bref parcours ne rend pas compte de façon exhaustive de l'*activité métadiscursive* des hyperboles numériques, telles qu'elles apparaissent dans des genres très divers, du moins livre-t-il quelques indications sur une certaine façon de penser la « modernité » :

- Le pixel numérique s'impose tout d'abord comme une métaphore visuelle extrêmement féconde.

Profitant de la forme du carré, il peut en effet actualiser et *rénover* des systèmes de représentation antérieurs construits sur une géométrie élémentaire : de l'archaïque mosaïque au suprématisme de Malevitch<sup>24</sup> ou, en architecture, au fonctionnalisme, par exemple. De plus, en autorisant la collusion de deux systèmes de représentation, voire leur mise en abyme, il peut soutenir un *discours mythique* où l'image pense son origine à l'aune du modèle numérique. Sa fécondité métaphorique tient encore au fait qu'en posant la finesse comme une visée obligée du numérique, la *norme* contre laquelle l'épaississement fait *écart*, il suggère un processus *aspectuel* de réparation et une sorte de *dramaturgie* latente.

- Ensuite, loin d'être des épiphénomènes, ces accentuations de la texture s'inscrivent dans une continuité moderniste qui tend toujours à catégoriser les dimensions du visible et qui s'affranchit de la visée mimétique pour commenter son propre *modèle génératif*. Pour prendre toute la mesure de l'épaisseur sémantique qu'elles ajoutent au discours, il faut donc les concevoir comme des *points de résistance* à la ressemblance promise par l'extrême précision du médium. Par ces points, l'image interrompt elle-même la visée mimétique et renonce à cette connivence avec le monde naturel de la photographie que Barthes décrivait déjà comme un « *ça a été* » (1994 : 1165 notamment).

- Lorsque ces hyperboles posent leurs zones critiques, c'est donc très logiquement pour cesser de décrire le monde, pour faire retour sur l'image et expliciter son modèle génératif. Ce commentaire réflexif se conçoit également comme une façon de sensibiliser l'image, d'indiquer où le bât (son statut épistémique) blesse et demande précaution. En ce sens, si la multiplicité des références au modèle génératif numérique porte témoignage d'une vaste adhésion, voire d'une *euphorie* numérique, il resterait à tempérer cet effet de sens trop général en ajoutant qu'elles sont avant tout une façon de s'inquiéter de notre relation aux images.

## NOTES

1. Deux dictionnaires, emblématiques de cultures électroniques légèrement différentes, m'ont éclairé sur ces notions techniques : celui de J. Notaise *et alii* (1995) et celui de L. Poissant *et alii* (1997). Le premier décrit les opérations symétriques crénelage/lissage aux pages 275 et 511 ; celui de Poissant conçoit le *lissage* comme une opération de simulation de la continuité d'éclairément dans le rendu d'une surface courbe.

2. Cette thèse rejoint les conceptions de Cézanne qui voulait déjà « être peintre avec les qualités mêmes de la peinture », cité par É. Bernard (1978 : 51). Le texte que Greenberg a consacré à l'art de Cézanne confirme la modernité du peintre de la Sainte-Victoire (1989 : 59-68).

3. Pour Dällenbach, la mosaïque pourrait relever d'un *mood mosaïque* dont tous les esprits « subiraient l'empire ». Succédant au *puzzle* des années 1970 et 1980, elle serait le *modèle culturel* marquant depuis les années 1990, comme cet auteur le suggère (p. 18). Je remercie J. Baetens de m'avoir indiqué cette référence.

4. Parmi les nombreuses définitions du pixel, ma préférence va à la plus consensuelle, dans Notaise *et alii* (1995 : 657).

5. Les dimensions sont exactement de 0,5 sur 0,45 mm. Ses caractéristiques sont décrites plus précisément dans B. Caillaud (2001 : 49sq.)

6. « Le "vrai" pixel moyen, celui que l'on peut trouver sur un affichage cathodique, n'est jamais parfaitement carré, il est plus flou qu'autre chose », estime J. Maeda. Pour cet auteur, le pixel est constitué de « petits éléments rayonnants rouges, verts et bleus de forme oblongue » (Maeda, 2000 : 64-65 et 66-67).

7. J'ai tâché de mettre en évidence ce principe itératif (et non récursif), tel qu'il est érigé en esthétique (A. Beyaert, 2003a).

8. Si le *pop art* voit converger deux mouvements, américain et britannique, autour de 1965, son héritier direct, le *mec art* (peinture mécanique ou art mécanique), se constitue à Paris autour de Jacquet, Rotella, Bertini et Bury et surtout autour du critique P. Restany. Pour préciser la filiation, on se reportera à G. Durozoi (1992).

9. La proposition est argumentée plus patiemment dans A. Beyaert (2003b : 81-90). Le texte considère l'hyperbole texturale comme l'accentuation majeure faite par l'art du XX<sup>e</sup> siècle, bien avant celle de la lumière et de la couleur.

10. J. Ninio (1996 : 63). « Un savoir, qui fait défaut à la science naturelle, s'est éteint », poursuit le biologiste, marquant ainsi une certaine nostalgie des compétences texturales des primitifs flamands. Si l'on peut comprendre ses regrets, la désaffection doit néanmoins être

relativisée. Le manque d'intérêt pour la *représentation* des textures des peintres du XX<sup>e</sup> siècle n'est qu'une conséquence prévisible de la mise en cause de la peinture figurative. En revanche, l'accentuation de la texture semble bien être un des « ajouts » majeurs à la ressemblance, et la dimension la plus souvent accentuée par l'art du XX<sup>e</sup> siècle.

L'opposition, entre l'habileté des peintres du XV<sup>e</sup> siècle à représenter les textures du monde naturel et l'accentuation texturale au XX<sup>e</sup> siècle, traduit plus fondamentalement deux conceptions différentes de la *mimésis*, la seconde étant développée notamment par Ricoeur. Évoquant son admiration pour l'art de son siècle, le philosophe explique : « c'est lorsque la peinture a cessé, au XX<sup>e</sup> siècle, d'être figurative, que l'on a pu prendre enfin la pleine mesure de cette mimésis qui a justement pour fonction, non pas de nous aider à reconnaître des objets, mais à découvrir des dimensions de l'expérience qui n'existaient pas avant l'œuvre » (P. Ricoeur, 1995 : 260).

11. « Je me suis transfiguré dans le zéro des formes et je suis allé, au-delà du zéro, vers la création, c'est-à-dire vers le Suprématisme, vers le nouveau réalisme pictural, vers la création non figurative ». Cette phrase, datée de 1916, était mise en exergue lors de l'exposition *Malevitch, un choix dans les collections du Stedelijk Museum d'Amsterdam*, présentée au Musée d'art moderne de la ville de Paris (30 janvier au 27 avril 2003).

12. Un regard plus attentif révélerait toutefois que le contraste de texture entraîne nécessairement un contraste chromatique et lumineux, la lumière réfléchissant différemment sur des textures dissemblables. La valorisation d'une composante du visible occasionne donc des accentuations secondaires.

13. Courant apparu dans les années 1965-1970 aux États-Unis, l'hyper-réalisme semble en effet renouer avec l'habileté technique des peintres de nature morte. Pourtant il ne se départit jamais d'une distance critique vis-à-vis du monde naturel. Outre sa prédilection pour les couleurs saturées et les surfaces réfléchissantes, il adopte le point de vue de la photographie, endosse sa tradition de reportage et ses motifs. Ainsi met-il en évidence les différences entre la perception naturelle, la représentation de la tradition picturale et celle de la photographie.

14. « Dans certains cas, explique Goodman, la notion d'authenticité a un sens et elle est définie par l'histoire de production d'une œuvre et dans d'autres, elle n'en a aucun et toutes les copies correctes constituent autant d'exemplaires valides de l'œuvre » (dans G. Genette, 1994 : 22-23).

15. Une analyse plus complète du procédé de Maeda est proposée dans A. Beyaert (2003a).

16. Le choix de cette unité est une prémisse essentielle car, comme

l'explique le graphiste, « une forme programmatique correctement construite est par définition de nature variable, mais si l'idée visuelle centrale est médiocre, ses variations le seront également » (J. Maeda, 2000: 250).

17. La photographie est insérée dans la revue *Officiel*, n° 275, mai 2003, p. 172-173.

18. Dans son dictionnaire, L. Poissant identifie cette zone épaissie de l'image à une *mosaïque*, appellation qui semble être passée dans le langage courant au point de se prêter au néologisme. Dällenbach relève par exemple l'emploi du verbe *mosaïquer* dans le journal *Le Monde* du 8 juin 1999 (« Sur TF1, tous les visages étaient mosaïqués »). L'activité désignée par ce néologisme serait en fait très ancienne, puisque les iconoclastes ont fréquemment « mosaïqué », par de nouvelles tessères servant de cache, les visages et figures de la mosaïque ainsi interdits à la représentation. La pratique, citée par Dällenbach, est abondamment illustrée par M. Piccirillo (1992).

19. De tels capitons pudiques apparaissent fréquemment dans les *talk show*. Sans offrir de réelle garantie à l'actant dont ils sont censés protéger l'identité, ils le marquent du sceau d'un *secret* qui augmente l'intérêt du discours et suscite la curiosité.

20. Les Sims et les disques additionnels (*Entre chiens et chats, Surprise Party*, etc.) sont des jeux d'Electronic Arts présentés notamment sur [www.thesims.com].

21. L'effet de sens du détail, « supplément à la fois inévitable et gracieux », est commenté dans R. Barthes (1994: 1142 notamment).

22. « Bien faire les métaphores, c'est bien apercevoir les ressemblances » (Aristote, 1980: 1459a 4-8).

23. Cette extrême finesse du numérique a été utilisée dans la publicité pour les appareils photo numérique, lorsque ceux-ci sont arrivés sur le marché du grand public, la joute entre les marques instruisant, jusqu'à l'ivresse, un imaginaire du très grand nombre: deux millions puis trois millions puis cinq millions de pixels, selon l'appareil.

24. Dans ces croisements entre le numérique et les mouvements modernistes, les références au carré sont incessantes. Dans *Maeda @ Media, Journal d'un explorateur du numérique*, J. Maeda évoque à plusieurs reprises l'œuvre de Malevitch qui, lui-même, célébrait le carré comme un « enfant royal plein de vie ».

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARISTOTE [1980]: *La Poétique*, trad. et dir. par R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Seuil.
- BARTHES, R. [1994]: *La Chambre claire, Œuvres complètes*, t. 3, prés. par E. Marty, Paris, Seuil.
- BERNARD, É. [1978]: *Conversations avec Cézanne*, Paris, Macula.
- BEYAERT, A. [2003a]: « Esthétique du pixel. L'Accentuation de la texture dans l'œuvre graphique de John Maeda », *Communication et langages*, n° 138, 23-37 ;
- [2003b]: « Texture, couleur, lumière et autres arrangements de la perception », *Protée*, vol. 31, n° 3 (« Lumières »), hiver 2003-04, 81-90.
- CAILLAUD, B. [2001]: *La Création numérique visuelle. Aspect du computer art depuis ses origines*, Paris, Europa.
- CHRISTIN, A.-M. [1998]: « Écriture et multimédia », *Degrés*, n° 92-93 (« Penser le multimédia »).
- DÄLLENBACH, L. [2001]: *Mosaïques, Un objet esthétique à rebondissements*, Paris, Seuil.
- DUROZOI, G. (dir.) [1992]: *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*, Paris, Hazan.
- FLOCH, J.-M. [1990]: « J'aime, j'aime, j'aime... Publicité automobile et système de valeurs de consommation », *Sémiotique, marketing et communication (sous les signes, les stratégies)*, Paris, P.U.F., 119-153.
- FONTANILLE, J. [2002]: « Le langage des signes et des images: pictogrammes, idéogrammes, signalétique et publicité. Le pouvoir créateur des signes », *Université de tous les savoirs*, vol. 5 (*Le cerveau, le langage, le sens*), Paris, Odile Jacob.
- GENETTE, G. [1994]: *L'Œuvre d'art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil.
- GREENBERG, C. [1966]: « Modernist Painting », dans G. Baltrock (dir.), *The New Art. A Critical Anthology*, New York, Dutton ;
- [(1961) 1989]: « Cézanne », *Art et Culture. Essais critiques*, trad. fr. de Ann Hindry, Paris, Macula.
- MAEDA, J. [2000]: *Maeda @ Media. Journal d'un explorateur du numérique*, Paris, Thames & Hudson.
- NINIO, J. [(1989) 1996]: *L'Empreinte des sens, Perception, mémoire, langage*, Paris, Odile Jacob.
- NOTAISE, J., J. BARDA et O. DUSANTER [1995]: *Dictionnaire du multimédia: audiovisuel, informatique, télécommunications*, Paris, AFNOR.
- PICCIRILLO, M. [1992]: *The Mosaics of Jordan, Ammân (Jordanie)*, American Center of Oriental Research.
- POISSANT, L. et alii [1997]: *Dictionnaire des arts médiatiques*, Sillery, Presses de l'Université du Québec.
- RICŒUR, P. [1995]: *La Critique et la Conviction*, entretien avec F. Asouvi et M. de Launay, Paris, Calman-Levy.

HORS DOSSIER

# DERMATOLOGIE DU SENSIBLE AU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

FRÉDÉRIQUE CALCAGNO-TRISTANT

Nous nommons *dermatologie du sensible* l'orientation rhétorique des œuvres de J.-L. Alibert (*Clinique de l'Hôpital Saint-Louis ou traité complet des maladies de la peau*, 1833) et de A. Hardy et A. de Montméja (*Clinique photographique de l'Hôpital Saint-Louis*, 1868). En effet, nous analysons le rapport entre le texte et l'image dans l'ouvrage de J.-L. Alibert, puis nous nous orientons vers la théâtralité du symptôme à travers l'atlas de Hardy et de Montméja. Néanmoins, nous ne nous intéressons pas tant à l'esthétique de l'œuvre qu'à son étymologie grecque *aisthêtikos* : « qui a la faculté de sentir » et « perceptible, sensible ». Nous orientons aussi notre analyse vers la *praxis* énonciative, c'est-à-dire le discours en acte. À travers cette approche, nous cherchons à faire comprendre que ce ne sont pas tant les systèmes d'intelligibilité qui définissent les usages du signe, symptôme ici, que la présence sensible au monde du corps. Nous entendons, par sensible, ce qui se passe avant toute catégorisation par l'intelligible, ce qui est régi par le mode des affects et des perceptions. L'interaction de ces perceptions et leur mise en relation définissent la dimension intelligible. Nous définirons le concept de dermatologie du sensible au fur et à mesure de notre démonstration. Mais déjà nous le construisons selon un axe herméneutique, à partir d'une rhétorique de la sensation et de la perception, dans un contexte donné.

Depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, la médecine a reconsidéré ses méthodes d'investigation et l'importance des connaissances anatomiques. Ce nouveau positionnement s'est ainsi orienté vers l'identification et le classement des maladies. Les médecins « se livrent à l'étude des signes cliniques et

des symptômes, éléments qu'ils confrontent avec les lésions observées sur les cadavres » (Salaün, 2001 : 16). Les nosologies dermatologiques d'Alibert, par exemple, ne se préoccupent que de l'aspect externe (efflorescence), c'est-à-dire du symptôme et de la lésion sans établir de relations avec des troubles intérieurs de l'organisme. Il faut rappeler aussi que les maladies de peau étaient traitées à l'époque comme des maladies ordinaires<sup>1</sup>. Cela laisse entendre que le diagnostic médical, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, consistait à faire le constat d'un ensemble typique de symptômes. La maladie était identifiée au syndrome sans préjuger des changements pathologiques des organes en question. C'est dans ce contexte de conception clinique de la maladie que nous avons souhaité aborder l'iconographie dermatologique, afin de montrer que l'illustration traduit la pensée dermatologique autant qu'elle représente les orientations personnelles de son auteur ou de son commanditaire. Nous avons ainsi choisi d'analyser six planches issues de l'ouvrage d'Alibert (1833), son second grand ouvrage où il résuma ses leçons cliniques<sup>2</sup>. En effet, Alibert peut être considéré comme le fondateur de l'École dermatologique de l'hôpital Saint-Louis et le premier clinicien hospitalier à se spécialiser en dermatologie, mais aussi comme un professeur singulier qui décrivait les maladies de peau de façon que peu théâtrale, sous forme de métaphores humoristiques. Nous nous sommes aussi attachée à cet auteur en raison de l'aspect inventif de sa recherche lorsqu'il proposa de classer les maladies de la peau selon une taxinomie inspirée de la botanique et popularisée par son fameux « Arbre des dermatoses ». Par ailleurs, ce qui nous intéressait

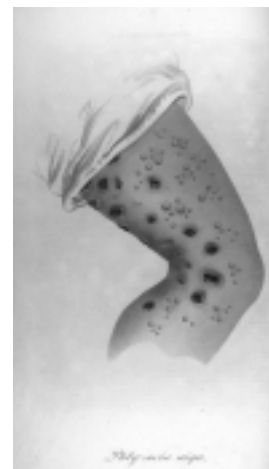
aussi, c'était de montrer l'évolution des modes d'illustration, plus particulièrement le passage du dessin à la photographie dermatologique. Il s'agissait alors d'étudier les effets esthétiques et esthésiques de ces différents moyens d'information-communication tournés essentiellement vers l'enseignement, tout en étant attentive à la personnalité des dermatologues et associés et à la manière dont ils se positionnaient dans la pensée médicale de l'époque. Nous avons donc étudié, en parallèle, l'ouvrage d'Alibert et le premier atlas photographique en dermatologie de Hardy et de Montméja. Notre corpus repose donc sur la mise en jeu du rapport binaire, sensible *versus* intelligible, au sein même de l'iconographie médicale dite, selon le sens commun, scientifique et sans imaginaire. Nous avons ainsi choisi les planches (et les textes qui les supportent) les plus significatives de la marque personnelle de son auteur ou commanditaire. Nous nous sommes centrée à la fois sur l'aspect tensif et esthésique des illustrations et des textes médicaux.

### Le rapport texte/image dans le traité d'Alibert

L'œuvre de Jean-Louis Alibert constitue notre première approche de l'illustration dermatologique par l'analyse de six dessins : l'*Érythème spontané*, l'*Érythème pélagreux*, l'*Érysipèle simple*, le *Pemphix chronique*, le *Zoster aigu* et le *Phlyzacia aigu*. Nous les avons étudiés sous le rapport du texte et de l'image, tant ces supports apparaissent complémentaires et, surtout, tant ils jouent le jeu du spectaculaire souhaité par le dermatologue en question. Dans son « Discours préliminaire », Alibert précise :

*Pour imprimer en plus grand sceau d'authenticité à ce que j'ai écrit, pour ajouter à l'énergie et à la puissance de mes discours, pour perpétuer et animer, en quelque sorte, tous mes tableaux, j'ai cru devoir recourir à l'artifice ingénieux du pinceau et du burin. J'ai voulu fortifier les impressions par l'image physique des objets que je désirais offrir à la contemplation du pathologiste; j'ai voulu enfin, par les couleurs effrayantes du peintre, instruire, pour ainsi dire, la vue par la vue, faire ressortir et contraster davantage les caractères des maladies de la peau, fixer leurs moindres nuances, frapper, en un mot, les sens de mes lecteurs, et reproduire vivans, devant eux, les divers phénomènes qui avaient étonné mes regards. (Alibert, 1833: xxii)*

Ces impressions fortes, qu'il n'a de cesse de vouloir retranscrire, lui font parler, de manière récurrente, de *théâtre* et de *spectacle*. Il s'exprime aussi très souvent à travers des signes



plastiques qu'il accompagne de comparaisons ou de métaphores.

*Quelquefois c'est simplement l'appareil tégumentaire qui se décolore, sans qu'on aperçoive aucune élévation au-dessus de son niveau, et qui nous montre tour à tour des taches rouges, brunes, noires, jaunes, livides, ou d'une nuance verdâtre, comme la chair des cadavres en putréfaction [...]. Mais plus souvent, les maladies cutanées laissent transsuder une matière ichoreuse ou*

*purulente, qui se concrète en une masse croûteuse, pour tomber, renaître, et pour tomber encore; ces croûtes, dont la figure varie à l'infini, représentent des cercles, des losanges, des prismes, des cylindres, des tubercules ou des mamelons très-proéminens [...]; on en voit qui s'étendent insensiblement et s'arrondissent en zones relevées par des bords affreux, ou qui rampent comme les serpens en lignes sinueuses et longitudinales. (Ibid.: ij)*

Alibert s'extasie ainsi devant ces maladies spectaculaires. « Dans ces effroyables déformations, les malades conservent à peine l'apparence humaine; ils ont la physionomie terrible des lions ou la face hideuse des satyres, selon la remarque de l'immortel Arétée » (*ibid.*: ij). Le dermatologue devient un véritable peintre, non pas de la nature humaine, mais de la nature même, avec tous ses secrets, ses irrégularités et ses surprises monstrueuses. L'artiste nous décrit une mort picturalisée dont le spectateur pourrait suivre les lignes, en toucher la texture et en calculer la durée. Il en est alors comme de ces natures mortes qui nous restent en mémoire. De la même manière, Samuel Y. Edgerton Jr fait ce rapprochement entre la science et l'art :

*Les gouaches originales que Galilée exécute à partir de ses observations lunaires sont d'une qualité toute professionnelle dans le rendu des effets de lumière. [...] Nul doute que c'est ici le peintre qui, chez Galilée, aura servi l'astronomie. [...] Seule sa familiarité avec les innovations picturales de la Renaissance italienne et le subtil traitement de tels effets de reflets par Léonard ou Raphaël a pu lui suggérer une hypothèse aussi audacieuse en son temps. (1992: 32)<sup>3</sup>*

Mais ce n'est pas tant cet aspect spectaculaire de l'ouvrage qui nous intéresse que la complémentarité du texte et de l'image. Cette articulation engage deux types de combinaisons d'opposition. La première catégorie sémantique nous ferait dire que l'image généralise autant que le texte particularise. Quant à la seconde catégorie binaire, elle positionne le corps du patient de deux manières. L'image en marque son absence, tandis que le texte le lui rend. Ce constat nous fait donc dire que l'illustration dermatologique, de la même manière que son texte, construit un regard sur le corps du malade et sur la maladie en soi.

### **Le familial**

Ainsi, dans ces six planches, nous remarquons qu'Alibert formalise le modèle-type de chaque maladie. En effet,

outre les qualités des lésions cutanées, il (avec l'aide technique des dessinateurs et graveurs, Tresca, Valville ou encore Choubard) circonscrit le lieu de l'infection la main, le visage, le cou, etc. L'image vient caractériser la maladie en la réduisant à une sorte de fragment. En même temps, [...] les représentations des lésions cutanées dont Alibert enrichit ses textes de dermatologie ne se limitent jamais à graver un seul morceau de peau atteinte mais comprennent presque toujours le visage entier du sujet malade avec ses couleurs, expressions de son tempérament, son regard, une certaine posture de la tête et quelquefois des morceaux de vêtements qui peuvent illustrer la condition sociale et donner plus d'humanité au malade.

(Pasquinelli, 2001: 36)

Ainsi, la jeune femme atteinte d'un *Érythème pélagreux* semble perdue dans ses pensées par ses yeux hagards et sa tête légèrement inclinée. Elle apparaît complètement absente de la scène. De la même manière, le patient atteint d'*Érysipèle simple* est dépeint à la façon d'une poupée russe au visage rond et aux pommettes rouges, alors qu'il s'agit en fait de placards érythémateux aux bourrelets rouges. Cette figurine apparaît tout aussi hors temps et complètement ailleurs. Quant au jeune homme souffrant d'un *Pemphix chronique*, son absence est traduite par ses yeux qui fixent le sol et sa tête délicatement inclinée vers le bas. Aussi, par ces dessins, Alibert construit un sentiment à la fois d'empathie et d'anépathie, puisque l'air absent des patients représente aussi leur fonction de simple mannequin ou modèle. Le texte exprime d'ailleurs cette modélisation, cette généralisation, en proposant des exemples. En effet, le premier exemple est toujours en adéquation avec le dessin. Ainsi, pour la planche de l'*Érythème spontané*, il est noté qu'au moment où « l'érythème est arrivé au plus haut degré d'accroissement, la peau est gonflée, tendue, luisant » (Alibert, 1833: 6). Puis, « [c]es taches ou plaques s'étalent sur le dos des mains, sur le visage, sur la poitrine » (*ibid.*). Enfin,

*[u]n homme travaillait à planter des pieux au moyen de la sonnette; ses mains, constamment exposées à l'air et au vent, furent frappées d'une rougeur érythémateuse [...]. Le malade, ayant discontinué son genre d'occupation, ne tarda pas à se guérir. (Ibid.: 11)*

Autre exemple, celui de l'*Érysipèle simple*. Nous apprenons que

[...] *l'assouplissement est surtout considérable, si l'érysipèle doit attaquer la face. L'eczémation se concentre ensuite sur un point quelconque du tissu cutané; ce tissu se gonfle et se distend; la partie affectée prend la couleur d'un rouge citronné; la peau est lisse et luisante.* (Ibid. : 16)

Alibert nous raconte ensuite:

*Certaines habitudes de la vie civile, comme celles des épicuriens qui demeurent long-temps à table au milieu des mets les plus succulents, qui se gorgent de viandes de haut goût, qui abusent de liqueurs spiritueuses, ne contribuent pas peu à les déterminer. Il y avait à Paris un fameux gourmand qui expiait toujours par un érysipèle le plaisir qu'il trouvait à se rassasier de truffes du Périgord; victime d'une complication œdémateuse, cet individu mourut d'une récédive, et sous le poids d'une accablante obésité.* (Ibid.: 19)

Le médecin se fait alors observateur psychologique et moral de la maladie, pour ne pas dire stoïcien dans ce cas d'abus des bonnes chères. Il incline à la modération en toutes les circonstances. Le cas le plus exemplaire est celui de la planche illustrant le *Zoster aigu*. Conformément au dessin:

*Le zoster n'occupe d'ordinaire qu'une seule partie du corps, le plus souvent le côté droit; il forme communément une demi-ceinture, laquelle serpente obliquement depuis la colonne épinière jusqu'à la ligne blanche.* (Ibid.: 27)

Mais ce qui est le plus surprenant, c'est qu'Alibert cherche à déterminer le zoster par de violents chagrins:

*Un jeune homme, âgé de trente-deux ans, fort studieux, avait éprouvé une forte commotion de l'âme; il avait eu le malheur de tuer en duel un individu qui avait été son ami intime; il fut inconsolable de cette action, et ressentit presque aussitôt une sensation douloureuse au côté droit; le troisième jour, on vit se manifester chez lui une ceinture vésiculeuse depuis l'ombilic jusqu'aux vertèbres; cette ceinture était de la largeur de la main.* (Ibid.: 33)

Nous remarquons, dès lors, que les explications du dermatologue tournent essentiellement autour de la somatisation de son patient, qui s'exprime par la voie cutanée. Ce discours engage la dimension sensible dans l'explication cognitive de la maladie par les termes «éprouvé», «ressenti», «sensation» et «se manifester». Le médecin s'intéresse à la vie personnelle et intime de ses patients pour établir une nosogra-

phie précise, soutenue par des exemples concrets. Il semble ici judicieux de relever qu'Alibert s'exprime souvent à travers l'image du *médecin observateur* ou encore de l'*observateur philosophe*. Le dermatologue traque alors les penchants pathologiques du patient à travers son tempérament (bilieux, sanguin, lymphatique), son comportement social, son âge, son sexe et fait aussi état de l'influence climatique dans le déclenchement de la maladie de peau. En tant que médecin, il transmet ainsi des valeurs morales, voire idéologiques, aux futurs dermatologues auxquels il s'adresse:

*Il n'arrive que trop souvent des anomalies et des monstruosité, quand la nature est surprise et interrompue dans son travail plastique. Nous connaissons qu'imparfaitement les agens producteurs de tant de formes bizarres; croire aux envies, trouver une sorte de corrélation entre ces formes et certains objets qu'on a vus avec effroi, c'est descendre jusqu'à l'ignorance du peuple; toutes les parties de l'art méritent néanmoins les regards de l'observateur philosophe.* (Ibid.: viij)

Le médecin doit donc prendre en considération le corps humain dans sa globalité physiologique, psychologique et sociale pour pouvoir localiser l'élément déclenchant, la source de la maladie. Alibert pointe ainsi l'ennui dans l'irruption de l'*Érythème pélagreux*:

*Le malade [...] a paru à nos leçons critiques pendant les guerres de Bonaparte. Cet individu, quoique Breton d'origine, arrivait de Milan; il n'était au service que depuis huit mois. [...] l'ennui était peint sur sa physionomie; il était triste, taciturne, recherchait la solitude. Fuyant tous ses camarades, il alla se placer dans une belle exposition, au soleil, s'y coucha les mains appliquées sur la tête, de manière que les doigts s'entre-croisaient. S'étant endormi dans cette position, il s'y manifesta une légère phlogose; la peau devint rouge, et le malade y ressentit une chaleur ardente à son réveil.* (Ibid.: 11)

Le dermatologue circonscrit maintenant l'origine de la maladie à partir de sentiments dysphoriques: «triste» et «taciturne». Quant au *Phlyzacia aigu*, le médecin accuse l'alcool: *Lorsqu'il était ivre d'eau-de-vie, il s'endormait quelque fois pendant sept ou huit heures près des charognes et des cadavres d'animaux en putréfaction; il livrait ainsi son corps aux mouches dévorantes qui abondent dans ces lieux malsains. [...] Interrogé sur les causes d'une maladie aussi horrible et depuis quelle époque il en souffrait, il répondit naïvement, et avec le ton de la plaisanterie: depuis que je bois. Nous apprimes en effet que cet*



*homme, chiffonnier pendant la nuit, et chanteur pendant le jour, n'exerçait jamais ce double métier sans se stimuler singulièrement par des liqueurs alcooliques. (Ibid. : 33)*

Le dermatologue entre dans le quotidien du patient. Par empathie, il doit pouvoir faire partie de sa « maison »<sup>4</sup> et connaître ses habitudes, son caractère. Le patient doit accorder sa confiance pour dévoiler l'intimité de sa vie au médecin. Ils doivent, à un moment ou à un autre, devenir proches; et c'est le texte de l'ouvrage qui restitue cette proximité, ou plutôt le *familier*, saisi en dehors des relations hiérarchiques, sociales. Ces confidences lui permettent d'étayer son diagnostic et de conclure de manière générale sur le *Pemphix chronique*:

*Les hommes qui s'échauffent par des travaux sédentaires, par des veilles opiniâtres, qui languissent renfermés dans des prisons, qui sont retenus dans l'esclavage, qui se contentent d'une mauvaise nourriture; ceux qui respirent un air infect et corrompu; ceux qui se créent de pernicieux besoins, qui n'ont aucune tempérance dans les repas, etc., sont susceptibles d'éprouver les atteintes de ce mal affreux. (Ibid. : 25)*

La maladie de la peau ne s'observe pas seulement dans sa globalité, ce qui laisse suggérer une conception holiste du corps en ce début du XIX<sup>e</sup> siècle, mais aussi et surtout dans sa dimension sensible, tensive et dysphorique.

### Le complétif

Néanmoins, Alibert, pour des raisons essentiellement pédagogiques, représente le corps découpé et morcelé. Pas une seule fois le corps n'est dessiné dans son entité. C'est en effet au spectateur de recoller, dans son imagination, les morceaux. Le dermatologue joue ainsi sur le mode présence-absence du représenté, faisant appel, bien sûr, d'une part aux qualifications préalables des étudiants en médecine, d'autre part à l'aspect complétif du texte. Mais ce qui demeure, c'est cette sensation d'évanouissement lorsque nous observons ces dessins anatomiques, qui font penser au concept d'aura selon la conception de Walter Benjamin « Qu'est-ce que l'aura? C'est une trame singulière d'espace et de temps l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il » (1971 : 70). L'image nous renvoie donc une absence, mais toute en douceur, par la fibre sensible de la figurativité. Ainsi, dans la planche de l'Érythème spontané, les lignes courbes de la manche de la chemise semblent se dissoudre et le tissu blanc

n'a pas vraiment de consistance. C'est une sorte de voile invisible qui rend cette main presque insaisissable. L'ensemble des six dessins joue de ces effets de présence-absence ou de ce que Philippe Dubois nomme « une esthétique de la disparition et de l'effacement » (1990 : 221) en abordant la photographie scientifique de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

Mais le procédé du dessin permet également de faire surgir l'aspect spectral du corps. Ainsi, précise Dubois:

*En abordant le champ par ses objets mortifères, les effets d'absence et de fiction du médium se révèlent avec instance, transformant du même coup le sujet, l'objet et le rapport qui les unit (qu'on appelle perception, description ou interprétation) en instances et en procès imaginaires, régis d'abord par une logique de fantôme (ou de la croyance) et instituant une structure flottante, sans termes déterminés, où simplement ça circule. (1990 : 221)*

En effet, la présence sensible du drapé, dans la figure du *Zoster aigu* ou de l'*Érysipèle simple*, construit le « signifiant imaginaire » (Metz, 1977) du linceul et évoque la mort. Le portrait de la jeune femme atteinte d'*Érythème pélagreux*, le visage marqué par l'*Érysipèle simple* ou encore par le *Pemphix chronique* fonctionnent à la manière du masque funéraire: « La forme obtenue par empreinte tire la ressemblance vers la mort » (Didi-Huberman, 1997 : 75). Ces images ne construisent plus la maladie, mais mettent en scène la mort ou plutôt l'élément mortifiant. Par ailleurs, cette référence au masque mortuaire s'appuie vraisemblablement sur « la pratique [...] des pièces anatomiques : elles aussi moulées directement sur leur "réfèrent", c'est-à-dire sur les corps souffrants ou déjà morts de toutes les pathologies possibles » (*ibid.*). Ces représentations de la maladie de la peau se confondent avec l'opération de découpe anatomique liée aussi aux cires anatomiques.

Mais cet aspect morbide de l'image reprend vie dans le texte. Même s'il s'agit de maladie et, parfois, de son destin tragique, l'écriture d'Alibert accumule les éléments plastiques et dynamise le texte par une ponctuation abondante et un vocabulaire vif et léger.

*Je ne dois pas oublier l'histoire d'un littérateur auquel j'ai donné long-temps des soins. Il était régulièrement atteint, deux fois par an (au printemps et à l'automne), d'une affection érythémateuse fort extraordinaire; la peau entière de son corps rougissait soudainement dans toute son étendue, tout son sang paraissait entrer dans une sorte d'effervescence; son visage surtout très-enluminé; il se plaignait de cuissons qui précédaient de quelques*

*jours une desquamation universelle: malgré ses souffrances réitérées, le malade était habituellement gai et jovial. Je me souviens qu'il s'était donné beaucoup de soins pour faire exécuter son portrait sur un fragment de son épiderme, qu'on avait tanné pour le disposer à son usage; il s'en servait lui-même pour y écrire des vers et des chansons. (Alibert, 1833: 6-7)*

Dans cet exemple, on a l'impression que le dermatologue dédramatise, voire ironise totalement la douleur, se moque un peu de la maladie. Mais à y regarder de plus près, Alibert crée une tension sémantique: d'un côté, «rougissant», «effervescence» et «très-enluminé» lui servent à parler de la maladie; de l'autre côté, «gai» et «jovial» désignent les sentiments du patient. Cependant, il devient plus grave et plus dramatique pour nous peindre la mort:

*Il n'est pas rare de voir l'érythème pélagreux suivi d'un délire chronique, souvent même de la plus sombre mélancolie. Il est des malades qui finissent par se donner la mort; il y en eut un qui se coupa la gorge dans la commune de Piossasco. On a consigné dans quelques journaux scientifiques l'histoire d'un fanatique, nommé Matteo Lovat, né dans les montagnes de l'État de Venise, qui fit de funestes tentatives pour clouer l'une de ses mains à une croix qu'il avait fabriquée, et se donner le supplice du Christ. Ajoutons que beaucoup de pélagreux dont la raison est égarée cherchent à se précipiter dans des rivières. (Ibid.: 8)*

Le dermatologue intensifie graduellement le drame «délire chronique», «sombre mélancolie», «mort», «supplice du Christ». Nous constatons par ailleurs que le texte humanise les gravures, non seulement en racontant la vie intime des patients, mais en les nommant, comme dans l'exemple ci-dessus, ou encore lorsque Alibert fait part de son étonnement. En effet, nous dit-il, «[p]ar le plus singulier des contrastes, j'ai observé une fois cette dégoûtante maladie sur les belles épaules d'une jeune femme de vingt ans, qui était un modèle de sagesse, et qui avait d'ailleurs toutes les apparences d'une santé régulière» (*ibid.*: 33). Dans ce cas littéraire, le dermatologue construit la tension «maladive» autour des catégorisations antinomiques: «dégoûtante» *versus* «belles». De fait, le texte rend sa présence à l'image trop fébrilement absente en exemplifiant et en donnant vie au corps malade. Ainsi, dans son ouvrage, Alibert met en place un rapport complémentaire entre le texte et l'image, qui s'articule autour des catégories sémantiques familier *versus* étranger et présence *versus* absence.

Nous allons maintenant aborder la photographie dermatologique pour poser la question de l'implication sensible de ce nouveau support d'information-communication. Il s'agit d'analyser l'atlas de photographies des maladies de la peau supervisé par A. Hardy, ancien élève d'Alibert. Nous passons dès lors du dessin et des gravures à la photographie.

### **La théâtralité du symptôme dans l'ouvrage de A. Hardy et de A. de Montméja**

Notre analyse de la dermatologie du sensible, et plus particulièrement des photographies des maladies de la peau prises par A. de Montméja en 1868, est soumise à un contexte historique, scientifique et artistique particulier qu'il faut rappeler. En effet, au XIX<sup>e</sup> siècle, le discours sur l'image photographique demeure attaché au concept de ressemblance, dans lequel «la trace était censée agir comme la présence manifeste du sens» (Krauss, 1990: 23). Mais dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle naît le pictorialisme. Certains photographes traitent

*[...] la photo exactement comme une peinture, en manipulant l'image de toutes les façons: effets systématiques de flou [...], mise en scène et composition du sujet, et surtout: interventions innombrables, après coup, sur le négatif lui-même et sur les épreuves, à l'aide de pinceaux, de crayons [...].*

(Dubois, 1990: 28)

Ces propos nous permettent, en fait, de poser le rapport au réel des clichés effectués par A. de Montméja, sous la direction d'A. Hardy, professeur de pathologie interne, médecin de l'hôpital Saint-Louis de 1851 à 1873. Hardy confia à son élève, A. de Montméja, le projet d'étudier ce nouveau procédé d'iconographie. De Montméja, chef de clinique en ophtalmologie, était particulièrement intéressé par le prolongement de la vision humaine que représentaient la technique nouvelle de la photographie. Ainsi, dans le cas de ces photographies de 1868, il s'agissait de rendre compte d'une réalité pathologique justifiant les retouches effectuées à la main. Ces photographies portent toutes la signature d'A. de Montméja, avec la mention: «photographié et peint d'après nature». Cela signifie, probablement, que la retouche coloriée, au pinceau et à l'aquarelle, était ajoutée en présence des malades. L'utilisation de la peinture en présence des malades permettait ainsi d'améliorer le réalisme de l'image et confortait l'idée du professeur Hardy que les planches représentaient «la nature prise sur

le fait» (Tilles, 2002: 17). Dès lors, beaucoup plus proches de la réalité que les dessins et les gravures, et aussi beaucoup moins coûteuses, les photographies allaient s'imposer, peu à peu, comme le moyen idéal pour enseigner la dermatologie.

Il faut maintenant rappeler aussi la prégnance de la physiognomonie dans ce contexte du XIX<sup>e</sup> siècle. Entre l'anatomie, la psychologie et la philosophie morale, la physiognomonie «impliquait le décodage de l'être moral et psychologique de l'homme à partir de ses caractères physiologiques dont on pensait qu'ils étaient la tracø (Krauss, 1990: 23). Son influence fut telle que Charles Darwin crût utile d'attaquer cette science dans les années 1870.

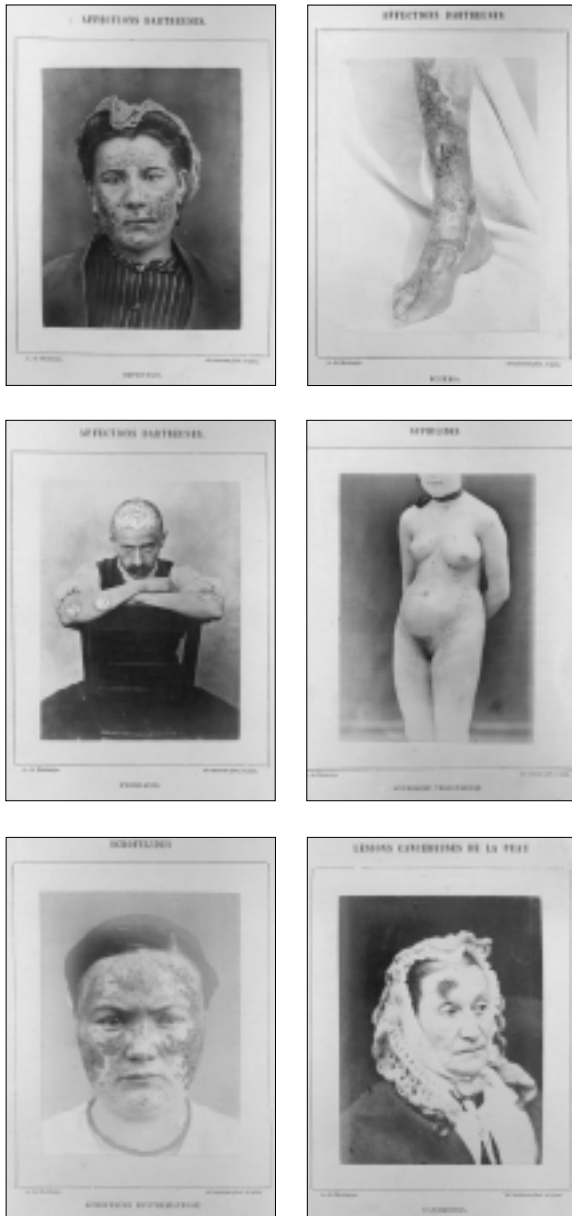
*Dans l'étude intitulée l'Expression des émotions chez l'homme et les animaux (1872), Darwin lance une offensive contre la physiognomonie, car elle représente un des principaux bastions de l'opposition à la théorie de l'évolution.* (Krauss, 1990: 23)

Tout devient alors indice moral dans la figure, selon la conception physiognomonique, alors que pour Montméja et Hardy les photographies des maladies de la peau font l'épreuve du symptôme médical. Leurs photographies ne révèlent en rien le monstrueux physique et moral, mais laissent suggérer tout un travail sur la matière et sur sa sensualité. En fait, à travers cette étude de l'iconographie dermatologique, nous aimerions montrer que les vecteurs du savoir scientifique n'émergent pas tant des stigmates corporels observés sur le patient que de la mise en place d'une rhétorique révélant, dans un premier temps, la matière épidermique et, dans un second temps, le corps sexuel et sensuel. Pour ce faire, nous analyserons douze photographies des maladies de la peau du XIX<sup>e</sup> siècle: *Nævus pigmentaire* et *nævus vasculaire*, *Pemphigus bulleux*, *Pemphigus foliacé*, *Favus*, *Pelade*, *Herpès circiné*, *Impétigo*, *Eczéma*, *Psoriasis*, *Syphilide vésiculeuse*, *Scrofulide érythémato-squammeuse* et *Cancroïde*<sup>5</sup>.

Fondamentalement, nous cherchons à saisir le secret d'une image et à montrer toute sa valeur créatrice, à cerner des effets esthétiques, voire artistiques, dans l'univers scientifique. Travailler le mode sensible d'une œuvre scientifique nous permet de viser la couche profonde de l'interprétation. Pour ce faire, nous combinons trois formes d'approche interprétative explicitées par U. Eco (1987 : 11): *l'intentio auctoris*, *l'intentio operis* et *l'intentio lectoris*, tout en concevant,

à la suite de P. Ricœur (1986 : 226), qu'il existe de multiples interprétations d'une œuvre. Il reste que le recouplement de ces trois intentions réduit fortement le champ des possibles. Par ailleurs, il convient d'y ajouter, comme une sorte de filtre psychologique, ce que G. Devereux appelle «le contre-transfert de l'objet de science» (1980). En effet, l'objet d'étude que nous choisissons est un aveu autobiographique. Si cet aveu ne doit pas constituer une dérive psychologisante, il engage certainement une mise à plat de certaines structures de pensée inhérentes à la présente analyse.





Ainsi, nous avons pensé ces douze photographies sous l'angle d'un processus artistique et scientifique de modélé. Cette conception du corps implique alors le fait de considérer la forme dans son aspect sensible et conçue comme une idée formelle de type. Mais contrairement à ce qu'a pu écrire Monique Sicard (1999)<sup>7</sup> au sujet des photographies de Marey, le modèle révèle ici davantage *un événement* qu'il ne fournit «les clés de la compréhension d'un phénomène». Par ce fait même, il suscite le partage du regard de ce que

Daniel Jacobi nomme « la communication scientifique en actes » (1999: 16).

### La matière épidermique

Cet événement photographique et médical (les douze clichés) donne à voir et offre en partage l'image d'une peau malade en représentation. Le modèle est mis en scène, de sorte que la personne et la peau ne font plus qu'un autour de la maladie. Le regard semble pris en otage par cette douceur malade qui émane des photographies. C'est en ce sens que nous parlons de dermatologie du sensible et non seulement de cette spécialité médicale qui étudie et soigne les maladies de la peau. En effet, la dermatologie du sensible, telle que nous nous proposons de la définir, joue sur l'aspect perceptif et sensoriel de la maladie dans l'intention de désacraliser le stigmate imaginaire du monstre. Il s'agirait, à travers ces photographies, de déconstruire la relation normal *versus* monstrueux pour établir un partage du regard. Cette relation de mise à l'écart et de peur engendrées par la monstruosité physique du patient va pouvoir être déconstruite à partir d'une prise en compte exclusive – chez l'étudiant en médecine à qui ces photographies s'adressent – de la matière épidermique. Mais il s'agit d'une matière particulière, nommée par Jacques Fontanille « lumière-matière »:

*Il faut l'entendre comme une forme d'occupation de l'espace rendue perceptible par la lumière: c'est la lumière qui nous informe de la présence de poussières, de volumes, de surfaces et de texture, dans un espace considéré intuitivement comme un contenant, occupé par un contenu que décèle la lumière.*

(1995: 34-35)

Cette lumière matérialisée s'élabore dans les photographies de Montméja selon deux processus, que nous appelons processus de spatialisation et processus de chromatisation.

Le processus de spatialisation peut être saisi à travers la catégorisation sémantique binaire local *versus* global. Même si les photographies de Montméja fragmentent et découpent le patient, et donc localisent la maladie, il n'empêche que le spectateur a l'impression que la maladie, par le stigmate corporel, mange tout le visage et tout son corps, comme dans la photographie illustrant le *Pemphigus foliacé*. Ainsi, les «effets de matière démultiplient l'espace en épaisseurs, en volumes, etc., et y installent donc une multiplicité (*ibid.*: 38). Ainsi, la matière se quantifie. Par exemple, dans la photographie de l'*Impétigo*, l'espace est perçu comme un tout

et ce, à partir de ses parties, les plaques rugueuses et jaunes. Ces passages continuels entre le local *versus* le global, ou entre la partie *versus* le tout, engendrent un espace trouble. Celui-ci est encore accentué par le rappel de la matière. En effet, dans l'exemple du bébé atteint de *Nevus pigmentaire et vasculaire*, la chromatisation rouge englobe le corps, révélant en quelque sorte son aura malade. De la même manière, dans l'illustration de l'*Eczéma*, la localisation de l'infection à la jambe semble s'étendre hors champ, mais aussi à tout l'espace, puisque la couleur rouge imprègne le vêtement du patient. La photographie crée, à partir du processus de spatialisation, un lieu d'infection et de contagion.

Nous remarquons également que la matière épidermique se construit autour du processus de chromatisation. « Dans ce cas, l'unité du tout est assurée, au minimum, par un corps percevant qui convertit la juxtaposition des sites chromatiques en un site unique, le champ visible » (*ibid.*: 40). Ce qui nous intéresse, c'est la mise en place de la catégorisation binaire matière jaune *versus* matière rouge. Nous avons vu auparavant que la lumière-matière se caractérise par la diffusion de la lumière, c'est-à-dire qu'elle amplifie la circulation en multipliant les directions possibles, pour rendre perceptible (visible, palpable, etc.) l'occupation matérielle de l'espace » (*ibid.*: 44). À cet instant, dans les photographies de Montméja, l'immobilisation arrête la diffusion en fixant la lumière sur des espaces localisés et la convertit en chromatisme. Ainsi, les illustrations du *Favus* et de l'*Impétigo* traduisent l'exploitation de la couleur jaune, tandis que les photographies de la *Scrofulide érythémato-squameuse* et celle du *Nevus pigmentaire et vasculaire* combinent la couleur rouge. Ce processus de chromatisation fonctionne comme le mode opératoire d'un espace hétérogène, occupé par la matière, encombré d'obstacles et découpé en sites. Le photographe-peintre travaille alors sur des effets de nuances, c'est-à-dire sur des discontinuités et des dénivellations de niveaux d'énergie. L'intensité de ces nuances et de ces boursoufflures est telle qu'elle décore le visage plus qu'elle ne le dévore. Il existe ici un souci du détail et de la précision d'un parcours esthétique. Nous pouvons alors dire que, dans le cadre de ces photographies, le photographe-peintre recherche non pas tant la reproduction du réel que la propre projection de son regard sur le foyer infectieux. Nous sommes alors dans le registre esthétique du beau, et non plus seulement dans celui de l'esthésie (le registre des sensations et des émotions).

Par cette focalisation sur la matière épidermique, les photographies de Montméja véhiculent des préceptes médicaux ou, du moins, mettent en place une déontologie professionnelle dont il ressort une attitude morale et médicale à tenir vis-à-vis du patient. L'étudiant en médecine ne doit se préoccuper que de la zone infectée de l'individu et non de sa différence sociale. En effet, il faut savoir que, par exemple, la teigne favique (Sauratet *alii*, 1999: 149) touche les milieux défavorisés (hygiène précaire – promiscuité – sous-alimentation); de la même manière, l'impétigo (*ibid.*: 115) touche les jeunes enfants issus de milieux défavorisés. Ainsi, ces photographies, esthétiquement belles, engagent davantage de la part du dermatologue la contemplation du foyer infectieux que la prise en compte de la laideur physique du patient et de la précarité du milieu social. Le terme de contemplation n'apparaît pas exagéré lorsque nous nous référons aux témoignages de l'époque, liés ici à l'enseignement d'Alibert.

*Plus d'une fois j'ai vu Alibert s'extasier sur ce qu'il appelait la beauté de telle ou telle maladie de la peau. Un jour se présenta un pauvre diable affecté d'éléphantiasis [...]. C'est superbe! s'écria Alibert. « Monsieur le docteur, ça peut-il se guérir? » Je vous ferai peindre. « Mais, Monsieur, puis-je espérer d'en guérir? ». Certainement, certainement, mais je vous ferai peindre [...]. (Poumies, 1910: 105)*

Autre témoignage tout aussi éloquent :

*Lui-même [Alibert] parlait de ses maladies avec amour, avec fanatisme même [...]. Un jour que la leçon roulait sur la dartre squameuse: Approchez dartre squameuse dit M. Alibert et un homme se montre ayant pendu sur sa poitrine une pancarte qui porte en grosses lettres Herpès squamosus [...]. S'il rencontrait en chemin quelque personne porteuse d'une lésion cutanée intéressante pour l'instruction de ses élèves, il lui arrivait de la traîner dans son carrosse, à côté de lui pour la leur montrer. Il s'extasiait sur la beauté d'une lésion bien épanouie. (Alfaric, 1917: 54)*

Mais il convient aussi de replacer ces considérations dans le contexte philosophique, scientifique et médical du XIX<sup>e</sup> siècle. Nous sommes en effet en plein positivisme. Ces photographies de Montméja, datant de 1868, se situent entre le dogme du philosophe Auguste Comte (1798-1857) et celui du physiologiste Claude Bernard (1813-1878), c'est-à-dire au centre de l'interrogation des concepts *normal* et *pathologique* (Comte, 1975; Bernard, 1945). Pour Comte,

la pathologique n'est qu'une forme du normal, une variante quantitative du normal, mesurable en plus ou en moins par rapport à lui. Selon Bernard, il y a une continuité entre le normal et le pathologique. La maladie n'est pas un état pathologique qualitativement différent de l'état normal, mais une variation quantitative d'un processus normal, un écart par rapport à une norme. Dès lors, l'intérêt de Comte se porte vers la reconnaissance et la connaissance du normal la modification a pour seul intérêt de permettre de fixer les lois du normal. Tandis que l'intérêt de Bernard se porte, à l'inverse, vers la reconnaissance et la connaissance du pathologique afin d'acquérir la capacité d'agir médicalement. Ainsi, finalement, les photographies de Montméja, supervisées par Hardy, d'une part héritent de la législation du normal, d'autre part naissent de la maîtrise et de la correction du pathologique. Elles se tiennent, en ce sens, à la croisée de ces deux visées complémentaires qui encadrent, qu'on le veuille ou non, la centration sur la matière épidermique et la construction du corps sexuel et sensuel qui en découle.

### Le corps sexuel et sensuel

L'iconographie dermatologique considère donc le corps sous l'angle de la pathologie cutanée et prend son envol dans un entre-deux épistémologique. Loris Premuda insiste sur ce fait :

*Jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle, les maladies de la peau dépendent aussi bien de la médecine générale que de la chirurgie. Les médecins d'autrefois accusaient les humeurs d'être le principal facteur pathogène des dermatoses et pensaient qu'il faut traiter avec précaution les manifestations cutanées, les humeurs novices pouvant revenir dans l'intérieur du corps et aggraver le mal. Cette explication des dermatoses comme troubles généraux de l'organisme n'empêchait pas les chirurgiens de s'en occuper.*

(1999: 258-259)

Puis nous assistons, peu à peu, à une conception particulière de la maladie sur laquelle se fondent les spécialités médicales. Alibert crée ainsi, à l'hôpital Saint-Louis, le premier Centre de dermatologie scientifique. Il y constitue un « Arbre des dermatoses » qui permet de classifier les différentes maladies de peau.

*Dans cette classification, Alibert tient compte des altérations morphologiques, mais en même temps il prend en considération l'âge, le sexe, le tempérament, les saisons et le climat, et les met*



« Arbre des dermatoses » de J.-L. Alibert (1833)

*en rapport avec la pathologie cutanée; il reconnaît en outre l'importance des phénomènes physiopathologiques qui sous-tendent les dermatoses. (Ibid.: 259)*

Mais à travers les photographies de Montméja, nous remarquons que les caractéristiques de l'âge et du sexe ne seraient prises en compte s'il s'agissait, dans un souci pédagogique et médical, d'établir un modèle-type de l'infection. Ainsi, en ce qui concerne le *Cancroïde*, « il s'agit d'une tumeur du grand âge, qui se voit plus fréquemment chez l'homme que chez la femme » (Saurat *et alii*, 1987: 436). Or le photographe nous offre le portrait d'une femme âgée. De la même manière, la *Scrofulide érythémato-squameuse* atteint majoritairement les hommes, mais la photographie nous montre, en gros plan, un visage de femme. Dernier exemple, l'*Impétigo* est une maladie de la peau très contagieuse, souvent observée chez le jeune enfant et le nourrisson, bien que l'adulte puisse aussi être affecté. Là encore, l'iconographie dermatologique ne joue pas son rôle dans l'élaboration de modèle, mais révélerait plutôt l'aspect atypique de la maladie. Précisons aussi que les autres infections ne présentent aucune préférence de sexe. Mais à y regarder de plus près, nous remarquons une topographie sexualisée. En effet, l'infection masculine apparaît focalisée au cuir chevelu, tandis que celle de la femme se concentre au visage. Nous constatons ainsi que l'opposition masculin *versus* féminin se traduit topographiquement par la catégorisation cuir chevelu *versus* visage. Il faut aussi ajouter, pour nuancer nos propos, que le photographe a certainement privilégié les formes stéréotypées de la maladie. L'aspect clinique construit, semble-t-il, le modèle d'enseignement. Ainsi, le *Psoriasis* de l'homme assis sur une chaise retournée prend l'aspect caractéristique d'une « coquille d'huître (psoriasis ostracé) »

(Saurat *et alii*, 1999 : 233) et réalise «une véritable carapace sur la totalité du cuir chevelu» (*ibid.* : 235). Dans le cas de la femme atteinte de *Scrofulide érythémato-squameuse*, «[l]a peau devient rouge puis s'effondre créant une ulcération nécrotique à bords déchiquetés et à fonds granulomateux» (*ibid.* : 134).

Nous constatons que la dermatologie du sensible au XIX<sup>e</sup> siècle se construit selon trois processus – la spatialisation, la chromatisation et la sexualisation – et qu'elle laisse transparaître une conception particulière du corps, de la peau et de la maladie de la peau, puisque celle-ci est associée à un espace trouble, à un lieu d'infection et de contagion, à l'esthétique du beau et à la catégorisation cuir chevelu *versus* visage.

Ainsi, nous comprenons très vite qu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, l'usage *positif* de la photographie, dans le domaine des sciences, côtoie des usages esthétiques. Nous aborderons maintenant, dans ce sens, la dermatologie du sensible à partir du corps sensuel et du processus de sensualisation. Il peut apparaître étrange de parler de *sensualisme* et de proposer une approche sur le *modesensible* d'une pratique médicale telle que la dermatologie, mais l'histoire et la philosophie des sciences confortent cet angle d'analyse. Lorsque nous nous penchons sur les influences importantes qui ont sans doute fondé l'approche et la pensée médicales d'Alibert, nous trouvons la philosophie sensualiste appliquée par Cabanis à la médecine<sup>8</sup>. Il pense que l'observation clinique est l'essence de la médecine. Il donne ainsi la priorité à l'observation par opposition à la pensée théorique. Ce courant de pensée revient aux traditions hippocratiques, qui donnaient une place prépondérante à ce que le médecin pouvait percevoir avec ses cinq sens.

Dans les photographies de Montméja, la maladie prend corps de manière à évoquer le plaisir des sens et notamment le plaisir érotique. Cette corporéité sensuelle est ici comprise comme une théâtralité du symptôme avec la mise en scène du drapé, du portrait et du nu. Pour évoquer le drapé, nous appuyerons sur l'illustration du *Pemphigus bulleux*. La femme relève ainsi l'étoffe de son vêtement pour montrer ses plaies. Ce geste demeure pudique et laisse entrevoir le début d'un sous-vêtement. Par ailleurs, la main qui forme les plis en relevant *le drap* localise, voire dessine le pubis. Ce genre de cadrage frappe par son atmosphère intime et révélatrice. La disposition du drapé, dévoilant la nudité d'une partie infime du corps, érotise la femme. Cette photo-

graphie n'est pas sans rappeler les travaux de Félix Nadar. Il avait, en effet, adopté ce principe de mise en scène en enveloppant Sarah Bernhardt d'un drapé au décolleté plongeant. Autre exemple de cette sensualité du symptôme, le portrait d'une femme atteinte d'*Herpès circiné* joue à la fois sur l'exposition alanguie du cou et sur le contraste des cheveux noirs et du chemisier blanc pour suggérer la marque d'un baiser qui aurait laissé une légère ecchymose. Les photographies de Nadar sont encore présentes à l'esprit par des portraits généralement en trois quart et dépouillés dans leur conception. Mais ce qui particularise le modèle, c'est l'arabesque dessinée sur la partie érogène du cou par *Herpès circiné*. Ce motif végétal aux lignes sinueuses inscrit et grave une sorte d'érotisme exotique sur la peau. Le cou semble peint d'un ornement délicat et stylisé qui éloigne toute idée de dermatose. Ce portrait ressemble à un camée antique. Dernier exemple, la photographie de la patiente atteinte de *Syphilide vésiculeuse* garde non seulement le mystère de son identité, mais surtout représente un véritable nu artistique. Le photographe semble plus préoccupé de la volupté de formes que de celle des chairs. L'anatomie féminine apparaît d'ailleurs malléable, ce qui engendre un passage de la froideur à la sensualité. Cette photographie rappelle une statue antique aux formes à la fois rondes et rigides, une sorte d'idéal classique. Cette dichotomie évoque érotisme et héroïsme à la manière des peintures d'Ingres<sup>9</sup>, marquées par des passages subtils de demi-teintes. Au-delà de ces effets esthétiques, ces trois types de représentations des dermatoses laissent entendre que l'individu est examiné à certaines distances ou encore de très près. Le corps semble encore appréhendé de manière local *versus* global, ce qui confirme que «malgré le succès évident du localisme en pathologie, l'empreinte holiste survit encore dans la pensée de l'époque » (Premuda, 1999 : 253).

Au terme de cette démonstration, nous saisissons qu'il apparaît difficile de séparer les illustrations dermatologiques d'Alibert, de Hardy et de Montméja. En effet, le regard médical sur le corps malade évolue en filigrane tout en conservant l'empreinte holiste d'un passé proche. D'ailleurs, ces médecins sont contemporains, seul le mode d'illustration diffère. Ils n'ont pas non plus la même personnalité, mais le regard subjugué et admiratif devant les créations et les adaptations de la nature semble identique chez Alibert et chez Hardy. C'est d'ailleurs pour marquer ce lien, et faute d'avoir retrouvé les propos d'Hardy à ce sujet, que nous avons

repris les commentaires parfois exaltés d'Alibert, comme le reflet sensible d'une époque scientifique. Néanmoins, sur le plan visuel, il réside une grande différence entre les modes d'illustration et entre les deux médecins. Ces dermatologues donnent à voir des images de maladies de peau, mais selon des procédés de rhétorique différents. Alibert donne l'impression d'y aborder le pathologique sous l'angle de la morbidité, comme si le corps du patient commençait déjà à disparaître. Quant à Hardy, il réaffirme l'ancrage du malade dans la vie en l'inscrivant dans une dimension sensorielle du corps. Nous avons alors le sentiment qu'Alibert veut saisir la lésion cutanée avant qu'elle ne se fane, alors que Hardy prend sur le vif le modèle dans sa pose. À travers cette utilisation du dessin, de la gravure et de la photographie comme révélateur du symptôme, nous comprenons que la médecine interne soit fondée principalement, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, sur la sémiologie physique. Ce qui ne semble pas anodin, puisque c'est aussi au XIX<sup>e</sup> siècle que naît *le médecin scientifique* – à la fois professeur d'université et chercheur dans des instituts, des hôpitaux et des cliniques universitaires (Premuda, 1999: 255). Néanmoins, l'analyse de ces photographies suggère que cette médecine objective et localiste qui caractérise le XIX<sup>e</sup> siècle demeure sous-tendue par un regard subjectif du corps et par une vision holiste de son fonctionnement.

En effet, cette théâtralité du symptôme, et plus particulièrement sa sensualité, définit en partie ce que peut être la dermatologie du sensible au XIX<sup>e</sup> siècle, à savoir une composition corporelle affective et perceptible, jouant de sa matière épidermique et de sa chair sensorielle pour illustrer le savoir institutionnel sur les maladies de la peau. Un autre exemple survient alors à l'esprit, celui des travaux de Georges Didi-Huberman (1982) sur l'iconographie photographique de la Salpêtrière. L'auteur précise :

*À Paris, sous l'impulsion de Jean-Martin Charcot, la Salpêtrière devient un haut lieu de la science – voire de l'art – photographique. Paul Régnard puis Albert Londe réalisent, entre 1875 et 1900, d'étonnantes images des femmes hystériques, images*

*dans lesquelles la précision clinique de l'objectif photographique ne se sépare jamais d'un effet d'aura – effet de présence et de trouble, lié aux conditions souvent hypnotiques de la prise de vue. (Didi-Huberman, 1998: 74)*

Ce constat nous permet de noter que la notion d'aura n'est pas tant une affaire de modes d'illustration que la mise en jeu du rapport présence *versus* absence. Et, de ce fait, le sensible vient sous-tendre l'intelligible, et plus particulièrement le cognitif, dans un souci d'illustration scientifique. Mais à travers ces deux analyses, nous postulons que la photographie, au XIX<sup>e</sup> siècle, comme image-empreinte, ne constitue pas tant un progrès de la science dans la reproduction de données sensorielles, ou encore dans l'enseignement pédagogique des connaissances en dermatologie, que la volonté de dévoiler les beautés surprenantes de la nature, telles qu'elles apparaissent aux dermatologues. Le pathologique devient alors source d'émerveillement, voire de naïveté. Nous avons ainsi la nette impression que la photographie, au XIX<sup>e</sup> siècle, se cherche et hésite entre Science et Art – qu'il s'agisse de pédagogie, de sémiologie médicale, d'esthétique ou encore d'esthésie. Nous sommes alors bien loin de l'usage du signe dans sa dimension professionnelle. C'est comme si le dermatologue avait besoin de partager, à travers ses photographies, l'amour de son travail et son émerveillement devant la complexité du vivant. Nous pouvons aussi insister sur la notion de partage du regard en contemplant ces photographies de 1868. L'émotion qui émane du regard du patient rend presque palpable le regard du spectateur. L'échange devient perceptible.

Nous tenons à remercier, pour l'aide médicale et scientifique, le Dr Daniel Wallach (président de la Société française d'histoire de la dermatologie) et le Dr Jean Remize (dermatologue).



## NOTES

1. Elles faisaient partie intégrante de la médecine interne, comme aujourd'hui.
2. Son premier grand ouvrage est *Description des maladies de la peau observées à l'Hôpital Saint-Louis* (1806).
3. « Un peintre dans la lune », *Alliage*, n° 13, automne 1992, p. 32. Ces notes résument le chapitre « Geometrization of Astronomical Space, Florentine Disegno and the "Strange Spottedness" of the Moon » du livre de S. Y. Edgerton Jr. (1991).
4. *Familier*, emprunté au latin *familialis*, « qui fait partie de la maison » (Rey, 1998, t. 1 : 1394).
5. Le terme actuel est « épithélioma spinocellulaire » ou « carcinome malpighien ».
6. *Modèle* est un emprunt fait par le langage des arts à l'italien *modello* « figure destinée à être reproduite », issu du latin tardif *modellus*, altération du latin *modulus* (module, moule). Sur un plan abstrait, il a été appliqué à une chose, à un être présentant au plus haut degré les caractéristiques d'une espèce, d'une catégorie, d'une qualité (Rey, 1998, t. 2259-2260).
7. « Afin de mieux saisir le phénomène spécifique de la locomotion, Marey en vient à développer des mises en scène spécifiques, créant à la fois les conditions de la saisie photographique, celles de l'observation et de la mesure. Couvrant de noir le corps et le visage du sujet photographié, fixant sur les segments de ses membres des bandes réfléchissantes, il obtient, dans sa chronophotographie sur plaque fixe, des « modèles en bâton » : sur l'image, le corps humain est réduit à l'état de segments blancs saisis à intervalles de temps réguliers et se détachant sur un fond noir. Ces travaux qui, dans une visée prémonitoire, développent le concept de modèle, susceptible non pas de donner accès à un événement, mais de fournir les clés de la compréhension d'un phénomène, ne sont guère mentionnés dans les histoires de sciences » (Sicard, 1999 : 71).
8. « À Paris, Alibert fréquenta le salon de Madame Helvetius où il rencontre Pierre-Georges Cabanis, philosophe, écrivain, médecin et homme politiquement influent » (Tilles, 2001 : 22).
9. J. A. D. Ingres : *La Baigneuse*, 1807 ; *La Grande Odalisque*, 1814 ; *La Source*, entre 1820 et 1856 ; *Bain turc*, 1863.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALFARIC, A. [1917] : *J.-L. Alibert, fondateur de la dermatologie en France*, Paris, J.-B. Baillière.
- ALIBERT, J.-L. [1833] : *Clinique de l'Hôpital Saint-Louis ou traité complet des maladies de la peau*, Paris, Cormon et Blanc.
- BENJAMIN, W. [1971] : « Petite histoire de la photographie » (1931), *L'Homme, le langage et la culture*, Paris, Denoël/Gauthier, coll. « Médiations ».
- BERNARD, C. [1945] : *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, prés. de C. Bourquin, Genève, À l'enseigne du cheval ailé.
- COMTE, A. [1975] : *Cours de philosophie positive*, leçons 1-45, prés. et notes par M. Serres, F. Dagognet, A. Sinaceur, Paris, Hermann.
- DEVEREUX, G. [1980] : *De l'angoisse à la méthode dans les sciences du comportement*, Paris, Flammarion.
- DIDI-HUBERMAN, G. [1982] : *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula ;  
——— [1997] : *L'Empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou ;

- [1998] : « La photographie scientifique et pseudo-scientifique », dans J.-C. Lemagny et A. Rouillé (dir.), *Histoire de la photographie*, Paris, Larousse-Bordas.
- DUBOIS, P. [1990] : *L'Acte photographique*, Paris, Nathan-Université, coll. « Fac-image ».
- ECO, U. [1987] : « Notes sur la sémiotique de la réception », *Actes sémiotiques*, vol. IX, n° 81, Paris, Institut national de la langue française.
- EDGERTON, JR, S. Y. [1991] : *The Heritage of Giotto's Geometry, Art and Science ont the Eve of the Scientific Revolution*, Ithaca, Cornell University Press ;  
——— [1992] : « Un peintre dans la lune », *Alliage*, n° 13, automne.
- FONTANILLE, J. [1995] : *Sémiotique du visible, Des mondes de lumière*, Paris, P.U.F., coll. « Formes sémiotiques ».
- HARDY, A et A. de MONTMÉJA [1868] : *Clinique photographique de l'Hôpital Saint-Louis*, Paris, Chamerot et Lauweryens.
- JACOBI, D. [1999] : *La Communication scientifique, Discours, figures, modèles*, Grenoble, P.U.G.
- KRAUSS, R. [1990] : *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula.
- METZ, C. [1977] : *Le Signifiant imaginaire*, Paris, U.G.E, coll. « 10/18 ».
- PASQUINELLI, E. [2001] : « Les « têtes composées » de Jean-Louis Alibert », *Bicentenaire de la spécialisation de l'Hôpital Saint-Louis en Dermatologie, 1801-2001*, 27 novembre, Paris, Hôpital Saint-Louis/Société française d'histoire de la dermatologie.
- POUMIES DE LA BIBOUTIE [1910] : *Souvenirs d'un médecin de Paris*, Paris, Plon.
- PREMUDA, L. [1999] : « La naissance des spécialités », dans M. D. Grmek (dir.), *Histoire de la pensée médicale en Occident*, t. 3 (« Du romantisme à la science moderne »), Paris, Seuil.
- REY, A. (dir.) [1998] : *Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*, t. 1 et 2, Paris, Les Dictionnaires Le Robert.
- RICŒUR, P. [1986] : « Le paradigme de l'interprétation textuelle », *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil.
- SALAÜN, F. [2001] : « Autour de l'arrêté du 13 frimaire anX (4 décembre 1801) : Organisation et spécialisation hospitalières à Paris, au début du XIX<sup>e</sup> siècle », *Bicentenaire de la spécialisation de l'Hôpital Saint-Louis en Dermatologie, 1801-2001*, 27 novembre, Paris, Hôpital Saint-Louis/Société française d'histoire de la dermatologie.
- SAURAT, J.-H., E. CROSSHANS, P. LAUGIER et J.-M. LACHAPPELLE [1987] : *Précis de dermatologie et vénéréologie*, Paris, Masson, 2<sup>e</sup> éd. ;  
——— [1999] : *Dermatologie et maladies sexuellement transmissibles*, Paris, Masson, 3<sup>e</sup> éd.
- SICARD, M. [1999] : « La photographie scientifique, les académismes et les avant-gardes », *Alliage*, n° 39, été. Article publié sous le titre « Arte e scienza: le confusioni prodotte dalle move immagini del XIX secolo », dans *Estetica, le arti e le scienze*, 1996.
- TILLES, G. [2001] : « La vie et l'œuvre de Jean-Louis Alibert (1768-1837) », *Bicentenaire de la spécialisation de l'Hôpital Saint-Louis en Dermatologie 1801-2001*, 27 novembre, Paris, Hôpital Saint-Louis/Société française d'histoire en dermatologie ;  
——— [2002] : « Alfred Hardy et la photographie en dermatologie », *Abstract dermatologie*, n° 470, 13 juin.



# CLAMENCE ET L'INTERLOCUTEUR: PRAGMATIQUE DE LA MANIPULATION ET DE L'IDENTIFICATION DANS LE DISCOURS DE *LA CHUTE* DE CAMUS

GILLES VISY

## Introduction

Œuvre grinçante, dont le lecteur ne sait si elle pousse les idées de Camus à la limite, si elle les défigure ou si elle en prend délibérément le contre-pied, *La Chute* offre le mérite de poser des problèmes littéraires et surtout linguistiques. En lisant ce récit ou ce roman – il semble d'ailleurs que la critique littéraire ait des difficultés à le ranger dans un genre précis<sup>1</sup> –, il est frappant de constater les nombreuses influences littéraires et philosophiques.

Camus connaissait *Humain, trop humain* de Nietzsche, et ses annotations reposaient sur un « but gigantesque: la connaissance de la vérité » (Camus, 1989: 105). Cette quête devient pour Clamence sa principale préoccupation, qui le conduira au désespoir, vers une voie sans issue. Dès lors, l'influence de Kafka semble couler de source: Camus était imprégné de l'univers absurde du *Procès*, qui pose le problème de la culpabilité. Dans *L'Étranger*, Meursault ne peut s'empêcher de dire: « Ce n'est pas de ma faute » (1998: 9).

Cependant, l'influence primordiale reste celle de Dostoïevski; en effet, Camus a trouvé, en lisant *Écrits dans un souterrain*, l'idée du soliloque avec un interlocuteur muet « Nous avons remplacé le dialogue par le communiqué » (1997: 42). Tantôt l'homme se parle à lui-même, tantôt il s'adresse à quelque auditeur invisible, à une sorte de juge. En ces termes, le soliloque de *La Chute*, à l'image d'un rapport intime avec une instance juridique quasi divine, est défini. Clamence se délecte à comparaître devant une entité hypothétique ou pour le moins virtuelle. Il se nomme lui-même « juge-pénitent », humble, il semble prêt

à se confesser: « Une chose est simple dans mon cas, je ne possède rien » (*ibid.*: 13).

L'aveu du protagoniste s'apparente à celui de Nicholas Stavroguine dans *Les Possédés* ou encore à celui de Temple Stevens dans *Requiem pour une none*. Lors de l'écriture de *La Chute*, Camus était sans doute particulièrement sensible à la douleur introspective dans laquelle nous font pénétrer Dostoïevski et Faulkner. Clamence en témoignera à sa manière: sensible également au problème d'une culpabilité probablement liée à la souffrance humaine, une possible rémission semble s'exercer à travers le discours<sup>2</sup> de l'aveu. Mais de quel discours s'agit-il? Le double jeu de Clamence, à la fois juge et pénitent dans l'interface de l'être et du paraître, semble être le ressort de l'identification du lecteur à l'interlocuteur. À la fois neutre et ambiguë, l'ambivalence de l'interlocuteur reflète l'effondrement des valeurs linguistiques, idéologiques et religieuses. Quelle stratégie de manipulation utilise Clamence dans l'énonciation? Comment l'interlocuteur se définit à travers une identification protéiforme?

## Les manipulations de Clamence dans l'énonciation: « la chute »

Le statut actantiel du locuteur et de l'interlocuteur reste complexe. Il s'agit d'une sorte d'entité, de grand énonciateur qui, par un débrayage, délègue ses pouvoirs au locuteur Clamence. En fait, le « je » est la projection de cette instance énonciatrice suprême à travers le discours de Clamence. Le choix du nom n'est d'ailleurs pas le fruit du hasard. Choisi par l'auteur, reflétant quelque peu l'image de l'in-

terlocuteur, le nom du protagoniste provient du latin *clamans*, qui signifie parole. Ce substantif a une connotation religieuse; mais bien loin de servir la gloire du Christ, les connaissances théologiques de Clamence lui permettent plutôt de blasphémer avec raffinement : « Vous parliez du jugement dernier. Permettez-moi d'en rire respectueusement » (Camus, 1997: 94). Le choix du prénom Jean-Baptiste n'est qu'une pure dérision, le locuteur se considérant comme le prophète « clamant » haut et fort sa voix dans le désert: *vox clamantis in deserto*. Ce saint patron s'était servi de l'eau pour baptiser le Christ et annoncer des temps nouveaux, alors que pour Clamence elle a été l'instrument de sa chute: devant un camarade agonisant, il laissera une femme se noyer, tandis qu'il sera « Pape ».

Si Judas, après sa trahison, n'osait plus regarder son maître, Clamence relève la tête et se moque des valeurs judéo-chrétiennes: « prophète vide pour temps médiocres » (*ibid.*: 99). Et il a choisi le désert pour crier le temps de la déchéance et la fin de l'humanité « Trop de gens ont décidé de se passer de la générosité pour pratiquer la charité » (*ibid.*: 97).

Le discours de Clamence-locuteur repose donc sur des généralités de type proverbial. Elles permettent à Jean-Baptiste, grâce à une sorte de « réembrayage », de redevenir le grand énonciateur présupposé. Il existe donc un double jeu entre ces deux actants. Clamence serait une sorte de symbole de la chute, mais également un être humain avec ses faiblesses. La fatigue, la maladie, les moments de dépression caractérisent son rôle de prédicateur. De surcroît, le personnage trahit la misère humaine en montrant au lecteur l'image d'une loque (au lieu de dire cette misère).

Intervient donc le statut supposé de l'interlocuteur. Clamence s'adresse à une sorte de grand énonciateur l'humanité en général. La pragmatique du discours de *La Chute* se construit sur quatre actants énonciateur-locuteur / interlocuteur-énonciateur. Elle se complique avec l'ajout d'un troisième type de relation. Au fur et à mesure de la lecture, le locuteur et l'interlocuteur ont tendance à se confondre. Ces entités n'en font qu'une seule et, par conséquent, l'énonciateur sera assimilé à l'énonciateur. En somme, tout se déroule comme si le premier faisait un retour sur lui-même, comme dans un discours introspectif. Cette stratégie discursive se confirme par le rôle déictique des pronoms personnels.

Le « vous », à la première lecture, est bien plus qu'une règle de courtoisie, ce pronom pluriel (étant un substitut

de l'humanité) pourrait représenter l'ensemble des interlocuteurs de Clamence, y compris le lecteur. Dans un premier temps, le protagoniste s'adresse à son interlocuteur par le biais du « vous », distribuant ainsi les rôles actantiels sans ambiguïté: vous = Clamence + interlocuteur: « vous et moi seulement » (*ibid.*: 64).

Ensuite, il utilise des formules plus familières quasi hypochochistiques: « mon cher compatriote » (*ibid.*: 39), « cher ami » (*ibid.*: 65). Par un glissement progressif, l'interlocuteur sera associé au locuteur. Ainsi, le « vous » liminaire devient le premier pronom personnel pluriel: « nous nous confions rarement à ceux qui sont meilleurs que nous » (*ibid.*: 72). Puis « nous », à l'image d'un « je » + « tu » ou d'un « je » + « tu pluriel », se transforme en tournure impersonnelle: « on » = « je » + identité non définie. L'utilisation du « nous » et du « on » incite le lecteur à identifier Clamence à son interlocuteur: « Alors, insensiblement, je passe, dans mon discours, du “je” au “nous” » (*ibid.*: 117). Le lecteur se projettera sur le premier comme sur le second.

Ce rebondissement provient également d'un jeu pragmatique de questions, de réponses et de réactions de l'interlocuteur. Clamence donne l'impression qu'il intègre dans son propre discours les paroles de son interlocuteur. En réalité, elle sont inexistantes. La passivité de l'interlocuteur favorise les prises de positions idéologiques de Clamence: « chaque homme a besoin d'esclaves comme d'air pur. Commander, c'est respirer, vous êtes bien de cet avis ? » (Camus, 1997: 41). Le discours présupposé de l'interlocuteur devient le faire-valoir des propos du locuteur. Ce dernier reste le seul maître de l'énonciation. Il feint de demander l'avis de l'interlocuteur et, en même temps, il tranche la question plus pour la forme que pour obtenir une réponse. C'est un véritable procédé de rhétorique et la question phatique « vous êtes bien de cet avis », qui impliquerait une réponse directe, sert uniquement à établir le contact avec l'interlocuteur. Le lecteur est porté à croire à l'existence de l'interlocuteur comme si Clamence conversait avec quelqu'un. Il s'agit en fait d'un faux monologue ou d'un dialogue implicite, dans lequel les brèves interventions de l'interlocuteur ne sont connues que dans la mesure où le protagoniste les relève ou les répète sur le mode interrogatif: « N'était-ce pas cela, en effet, l'Éden, cher monsieur: la vie en prise directe? » (Camus, 1997: 27). L'existence de l'interlocuteur n'a de fondement que sur un discours dont la fonction repose sur le « conatif »:

*Il trouve son « existence linguistique », principalement par les interrogations. Encore une fois, est dénoncé le mythe du personnage qui devient ici « l'individu » allocuté par la présente instance du discours contenant l'instance linguistique TU.*

(Reuteur, 1980: 47)

L'auteur fait répéter par son personnage, au besoin avec une certaine emphase, les paroles de son correspondant nécessaires à l'intelligence de la situation de communication. Celle-ci est rendue efficace par l'utilisation du présent de l'indicatif, temps déictique qui actualise le moment de l'énonciation. Dès ses premiers mots, en effet, Clamence, en proposant ses services, impose simultanément sa présence avec le temps présent « Puis-je monsieur, vous proposer mes services, sans risquer d'être importun ? » (Camus, 1997: 7). De surcroît, le texte ne cesse de rappeler, par des adverbes de temps et certaines prépositions<sup>3</sup>, la prégnance de l'instant actuel (voire actualisé): « Vous partez déjà ? » (*ibid.*: 13); « À demain donc » (*ibid.*: 17); « Voilà, j'ai pignon sur rue, je trafique des esclaves, je vends de la chaire noire » (*ibid.*: 40-41); « Mais nous sommes arrivés, voici ma maison, mon abri » (*ibid.*: 62). Cette mise en scène révèle des propos savamment orchestrés: « mon discours est orienté [...], mes délires [...] dirigés » (*ibid.*: 122). Bien que l'échange discursif soit unilatéral, la manipulation pragmatique repose sur une énonciation implicite de l'interlocuteur: « la communication serait impossible si l'on ne présupposait pas acquis un certain nombre d'informations, à partir desquelles il est possible d'en introduire de nouvelles » (Maingueneau, 1990: 81). Tout repose sur des sous-entendus du locuteur que l'interlocuteur, par le biais du lecteur, décryptera en tant que co-énonciateur. Clamence avance un contenu énonciatif sans en prendre totalement la responsabilité: « Ah! je vous ai intrigué avec cette histoire » (Camus, 1997: 19). Il s'agit d'une sorte de devinette posée à l'interlocuteur.

En réalité, l'efficacité du discours repose sur une bipolarité, l'interlocuteur est à la fois le sujet (en temps que personne) et l'objet (prétexte à la confession fictionnelle) du récit de la chute. Si le discours reste le lieu privilégié du rapport de force entre le locuteur et l'interlocuteur, lui attribuant ainsi une relative autonomie, il n'en reste pas moins un discours piégé. Le langage du locuteur devient « l'arme fatale » de la chute pour celui qui s'y identifierait, sans oublier l'interlocuteur.

### **L'interlocuteur: identification et ambiguïté**

Si la narration à la première personne est courante, il est moins fréquent que l'auteur d'un roman abandonne en apparence la conduite du récit à son personnage. Le récit de *La Chute* repose sur cette longue confession de Clamence qui mobilise d'autorité le discours comme si l'auteur feignait de s'en détacher. En réalité, Clamence n'est que « l'individu qui énonce la présente instance de discours contenant l'instance linguistique "je" » (Benveniste, 1966: 252). Dès lors, l'auteur semble être surpassé par son protagoniste qui est plus à même de reconstruire et d'éclairer les événements, les ayant vécus pleinement. Dans *La Chute*, le discours de Clamence reflète l'univers philosophique de Camus, qui pourtant n'en est que le scripteur. Le protagoniste est le seul qui puisse donner au lecteur les signifiants précis de l'interlocuteur. C'est un avocat d'une quarantaine d'années qui voyage en Hollande. Cultivée, il a lu Dante, la Bible et maîtrise l'imparfait du subjonctif. Au demeurant, il s'agit d'un individu sans épaisseur psychologique, comme certains personnages du nouveau roman. Ce manque de substance psychique favorise l'identification du lecteur à l'interlocuteur. En outre, le discours de Clamence n'a de cesse d'éveiller la curiosité de son interlocuteur et, par contrecoup, celle du lecteur. Joignant la coquetterie au talent, Clamence laisse croire à son compagnon qu'il ne fait que répondre à ses sollicitations. Il « clame » une fausse préciosité: « Je me retire, monsieur, heureux de vous avoir obligé. Je vous remercie et j'accepterais si j'étais sûr de ne pas jouer les fâcheux » (Camus, 1997: 7). Il pique sur le vif l'intérêt de son interlocuteur et fait semblant d'y céder « Vraiment, mon cher compatriote, je vous suis reconnaissant de votre curiosité. Pourtant, mon histoire n'a rien d'extraordinaire. Sachez, puisque vous y tenez [...] » (*ibid.*: 39). Clamence, fin stratège, le laisse prendre l'initiative du prochain rendez-vous après l'avoir séduit amicalement: « Demain? oui, comme vous voudrez » (*ibid.*: 62). Sans perdre le fil de sa pensée, il feint d'interrompre le discours lorsqu'il voit que son interlocuteur est pendu à ses lèvres « Voulez-vous que nous nous taisions? Non, je vous intéresse? Vous êtes bien honnête » (*ibid.*: 82).

Cabotin, Clamence n'attend pas la fin de ses propos pour se féliciter de son talent. Il retarde fréquemment son discours, attendant sans doute une réaction qui, d'ailleurs, ne se produit à aucun moment dans le récit. Cette technique illocutoire s'apparente à celle qui structure l'énonciation

dans *Jacques Le Fataliste* et dans *Le Neveu de Rameau*. Cependant, Diderot voulait que ces retards discursifs servent les dialogues et leur logique dans les réparties, alors que le soliloque de *La Chute* reproduit un discours à bâtons rompus qui repose sur l'aléatoire. Cette impression de discontinuité est accentuée par l'inversion de l'ordre logique des faits. Clamence évoque d'abord les effets, tels que « le malaise » et « la privation du bonheur », puis relate la cause avec le récit de la noyade. Malgré un monologue faussement décousu et l'art illusoire du comédien qui joue l'aveu calculé, les paroles de Clamence fusent sous l'égide de l'impulsion. Cette volonté de confession relève d'une pathologie de l'effondrement. S'il y a chute des valeurs morales et religieuses, il y a aussi chute de l'individu.

Grâce à cette identification interlocuteur-lecteur, émerge un jeu de miroirs discursifs dans lequel, d'une part, Clamence élabore son *mea culpa* et, d'autre part, juge l'humanité comme s'il était une sorte de démiurge divin. Ce juge suprême, sans connotation religieuse, est le double de Clamence. Mais sa présence, dans le discours, n'est pas définie, elle reste immatérielle : « Mon image souriait dans la glace, mais il me sembla que mon sourire était double » (*ibid.* : 37). Le verbe « sembler » exprime une modalité qui repose sur la probabilité, ce qui rend cette présence intangible.

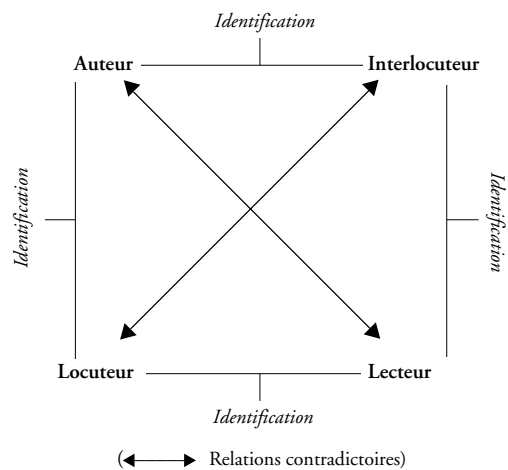
L'interlocuteur est à la fois juge et victime de Clamence, qui se manifeste comme juge-pénitent. À la première lecture, cette confession introspective ressemble à une sorte de psychanalyse. Le transfert énonciatif de Clamence sur l'interlocuteur se construit de la manière suivante : le patient-Clamence veut sans cesse se dérober à son interlocuteur-psychanalyste. Il dénonce ce qui le torture, ce qu'il n'a jamais osé dire auparavant. Mais à la relecture, l'interlocuteur s'avère être une victime. L'appellation juge-pénitent », et surtout le premier vocable, confirme le statut de dominé de l'interlocuteur. Dans un premier temps, il s'accuse, justifiant ainsi le deuxième vocable, tout en multipliant les nuances et les digressions. Ensuite, il adapte son discours à l'interlocuteur et le conduit à renchérir les fausses maladresses énonciatives. Clamence élargit ainsi ses malheurs à l'ensemble des individus. Voulant être l'arbre qui cache la forêt, il se fait « l'écrivain » de l'expérience de tous, prenant sur lui les faiblesses de chacun. Pour lui, transcripteur et interprète de tout le monde et de personne, la chute devient absurde : « Voilà hélas ce que je suis ! »

(*ibid.* : 117). Le réquisitoire s'achève sur une note pessimiste qui ne fait que traduire une farce noire dont le procès n'est que pure ironie : « L'univers entier se mit alors à rire autour de moi » (*ibid.* : 70).

Le processus d'identification demeure ambigu, car il se fonde également sur le couple locuteur-interlocuteur. Il est vrai que la personnalité de ceux à qui l'on se confesse révèle autant de nous-mêmes que ce qu'on leur confie. À partir de ce prédicat quasi proverbial, tout laisse à penser que Clamence est un double de son interlocuteur. Cependant, l'image floue de ce dernier laisse en suspens un avantage non négligeable, car rien ne prouve, dans le discours de Clamence, que son interlocuteur sombrera dans la déchéance. Néanmoins, le locuteur voudrait bien faire chuter le reste de l'humanité avec lui. Clamence, atteint d'une certaine forme de démence, structure comme un compositeur les éléments d'une symphonie morbide. Il les expose discrètement, ce qui rend le récit subtil et malsain. Ses considérations préliminaires sur l'organisation de la société ou sur les crimes des nazis et des miliciens semblent jetées au hasard. En réalité, elles servent de scène d'exposition au récit pour faire jaillir le *furioso* final : la chute. Ce drame donne d'emblée une dimension universelle à laquelle le locuteur prétend. À travers celle-ci, il fait le procès de l'humanité en endossant un autre personnage, une nouvelle profession : juge-pénitent. Clamence met ainsi en accusation l'avocat qu'il était et la déchéance qui l'accable. Épave de l'humanité, il tend son discours à l'interlocuteur et, par glissement, à l'ensemble du monde. Égoïste et égocentrique, il tyrannise tout ce qui se trouve à sa portée, y compris le lecteur : « Moi, moi, moi, voilà le refrain de ma chère vie, et qui s'entendait dans tout ce que je disais » (*ibid.* : 44).

En fin de compte, énonciateur-locuteur, interlocuteur-énonciataire, sans oublier le lecteur, représentent peut-être la même entité. Le discours de Clamence est le catalyseur de l'ensemble de ces actants qui jouent la partition de la déchéance humaine par le biais de l'introspection : « Toujours est-il qu'après de longues études sur moi-même, j'ai mis au jour la duplicité profonde de la créature » (*ibid.* : 73).

À travers des instances énonciatives et réceptrices qui sont contradictoires, s'établit malgré tout une identification protéiforme. De plus, le parcours discursif de l'identification est circulatoire et nivèle tous les actants, se faisant l'écho, linguistiquement, de l'anéantissement de toute valeur morale.



### Conclusion

La voix inaccessible de l'interlocuteur est la métaphore du trajet discursif de Clamence. Si ce dernier est condamné, tout en cherchant une victime pour sa quête introspective, l'interlocuteur est la pure victime qui traduit la déchéance du locuteur. Alors que Clamence prétend s'accuser lui-même à travers autrui, sa démarche suicidaire reste le reflet dégradé de sa personne qu'il découvre chez tous les interlocuteurs potentiels : le lecteur au sens large. La culpabilité dans *La Chute* conduit au désespoir et à l'effondrement des valeurs morales. Clamence est un pessimiste, un nihiliste cynique qui ne respecte plus rien. Qu'est-ce que la chute ? « Toute théorie qui refuse l'innocence à l'homme et [...] toute pratique qui le traite en coupable » (*ibid.* : 111). Ainsi, les perches tendues à cet hypothétique interlocuteur confirment les talents manipulateurs de Clamence. À l'image d'une comédie judiciaire absurde, le locuteur joue sur le plan pragmatique, dans le procès même qu'il met en scène, tous les rôles d'un vrai/faux tribunal : celui de l'accusé, celui de l'avocat de la défense, sans oublier celui de l'accusation ; cela explique tous les transferts d'identification. Le tribunal de la « chute » s'est élargi au monde entier avec l'utilisation d'un « vous » de circonspection, de manipulation, qui conduit le lecteur dans l'abîme : « Pour échapper à sa culpabilité, le personnage envisage des stratégies de fuite comme le suicide, l'alcoolisme, la débauche, la dérision généralisée » (Evrand, 1998 : 85). La polysémie de « la chute » illustre le corps qui tombe, celui qui est englouti par les eaux. Mais il ne s'agit pas seulement de la déchéance sociale du protagoniste, puisque le signifiant

renvoie également au péché originel. Le récit de Camus est une parabole déguisée de la problématique du mal : Adam et Ève chassés du paradis à l'image de Clamence et de son interlocuteur propulsés en enfer.

### NOTES

1. Comme le signale J. Fontanille, le récit conduit « à voir dans tout texte une structure narrative, plus ou moins explicite ; elle est explicite dans les genres narratifs, roman, conte, fable ou nouvelle, et implicite dans les autres genres » (1998 : 82).
2. Entendu comme « [...] un ensemble de phrases [...], un ensemble de propos organisés ; le discours conçu comme le produit de l'énonciation » (Fontanille, 1998 : 81).
3. « Voici », « voilà » sont des prépositions qui ont une valeur de verbe pour désigner, la plupart du temps dans l'immédiat, une chose ou une personne. « Voici » les présente sous l'angle de la nouveauté, tandis que « voilà » les caractérise sous l'aspect de ce qui est déjà connu.

### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BENVENISTE, E. [1966] : « La nature des pronoms », *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard.
- CAMUS, A. [1998] : *L'Étranger*, Paris, Gallimard, coll. « Folio » ;
- [1997] : *La Chute*, Paris, Gallimard, coll. « Folio » ;
- [1989] : *Carnets III*, Paris, Gallimard.
- EV RAND, F. [1998] : *Albert Camus*, Paris, Ellipses.
- FONTANILLE, J. [1998] : *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM.
- MAINGUENEAU, D. [1990] : *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas.
- REUTEUR, Y. [1980] : *Texte/idéologie dans La Chute de Camus*, Paris, Minard.

### **Le procès de numérisation de la culture.**

#### **Un défi pour la pensée du texte.**

**Yves Jeanneret – page 9**

Le projet de numériser la culture affecte la pérennité des objets culturels. Mais qu'en est-il de la pérennité des formes mêmes de cette conservation? Que devient la forme texte, comme mode de capture et de légitimation des savoirs, avec le passage de l'imprimé au numérique? Par delà la formule séduisante de l'hypertexte (à la fois antithèse et superlatif du texte), c'est bien la nature de la textualité informatisée qui est en cause et, avec elle, la définition que nous nous donnons de l'objet texte.

By planning to digitalize our heritage, technical projects modify the conditions of perpetuity of cultural objects. What about the conservation of the forms in which those objects can be perpetuated? Can the text, as we know it, survive as a prevalent way of conserving and legitimizing a culture that is supposed to turn digital? Beyond the seductive formula of "Hypertext" (both contrary and superlative of text) the point is the nature of informatic textuality and, in fact, the definition we adopt for the text itself.

### **Espace et mémoire : les leçons de l'idéogramme.**

**Anne-Marie Christin – page 19**

Une des particularités des médias numériques est la possibilité qu'ils offrent d'associer texte et image sur un même support. Cette mixité étant également la caractéristique principe des écritures dites « idéographiques », l'hypothèse qui est ici avancée est que, en interrogeant les sociétés qui ont inventé ces systèmes, on pourra définir le type de mémoire culturelle que proposent les nouveaux médias. Or il s'avère que la fonction première de cette mémoire n'est pas l'archivage des données mais l'aide à la création. C'est ce que confirme, dans la civilisation de l'alphabet, la section de la rhétorique consacrée à la mémoire.

One of the specific features of digital media is their possibility to combine text and image within the same space of inscription. Since this feature is also the basic characteristic of the so-called "ideographic" writing systems, this article would like to suggest that one has to study the cultures that have invented these writing systems in order to define the type of cultural memory proposed by the new media. The study of these ideographic societies that the memory system developed their writing was not to archive data, but to foster creation. A comparison with the sections on memory in the rhetorical systems of alphabetical culture confirms this hypothesis.

### **Les avatars numériques de l'encyclopédisme.**

**Dominique Ducard – page 29**

Tout projet encyclopédique est un projet intellectuel et éditorial qui vise à thésauriser, organiser et transmettre des connaissances constituées en domaines de savoir. Appartenant au genre didactique, le « livre des livres » qu'est une encyclopédie ne se conçoit pas sans une certaine représentation de la culture, avec ses figures d'autorité et son image du lecteur. La médiologie (R. Debray) a mis en avant la dépendance de la circulation des pensées et de leurs portées d'avec les modalités de leur présentation et de diffusion : le commerce des idées *via* le véhicule matériel. Nous nous interrogeons plus particulièrement, en référence à des pratiques de recherche documentaire et de lecture-

écriture dans les encyclopédies électroniques (à partir de l'exemple de l'*Encyclopædia Universalis*), sur quelques effets de l'informatisation de ce type de document, que nous ramenons à quatre caractères significatifs : *abstraction, fragmentation, homogénéisation, juxtaposition*.

Any encyclopedic project is an intellectual and editorial project aiming at storing, organizing and passing on knowledge ordered in spheres of learning. As a didactic type of discourse, the "book of books" that is an encyclopedia indicates a particular idea of culture, with its figures of authority and its representations of the reader. Mediology (R. Debray) underlines the interdependency between the circulation of ideas and their impact and modalities of presentation and diffusion : merchandizing ideas via a material medium. This paper refers to modes of documentary research, to reading and writing with electronic encyclopedias (*Encyclopædia Universalis*). We particularly question some effects of digitalization that we reduce to four significant characteristics : *abstraction, fragmentation, homogenization, juxtaposition*.

### **Vestige, archive et trace. Présences du temps passé.**

**Herman Parret – page 37**

Ce texte constitue une préface philosophique à la pronominalisation technique et locale concernant la numérisation de l'héritage culturel. Quelques inquiétudes sont soulevées. Psychologiquement et phénoménologiquement, la numérisation peut-elle intégrer l'immanence corporelle de la mémoire, la variété des modes mnésiques et surtout la force vive de l'oubli dans la constitution de la mémoire? Sémiotiquement, la numérisation peut-elle sauvegarder, voire cultiver, la trace et l'archive – lieux de la mémoire –, ce réel entre le possible (le schéma, la déduction, l'algorithme) et le réalisé (le positif, l'empirique, l'histoire et les discours)?

This text offers a philosophical preface to the technical and local problems that concern the digitalization of cultural heritage. Some philosophical inquiries are presented : Can digitalization take into account and implement, psychologically and phenomenologically, the corporeal immanence of memory, the variety of mnemonic modes and, above all, the living forces of the act of forgetting in the constitution of memory? Semiotically, can digitalization safeguard, or even cultivate, the trace and the archive, that which lies between the possible (scheme, deduction, algorithm) and the real time (the empirical, the positive, History and discourse)?

### **Quelles pratiques pour quels enjeux ?**

**Jan Baetens – page 59**

Le présent article tente d'interroger la numérisation de l'héritage culturel dans la perspective de la sémiotique de la culture de Lotman, chez qui la notion de mémoire non héréditaire joue un rôle crucial. Trois questions sont successivement traitées : le rapport entre anciens et nouveaux médias, le rapport entre médias et contenus, le rapport entre le privé et le public. Dans tous les cas, on tente de montrer qu'il n'est ni utile ni souhaitable de penser ces rapports sur le mode du déterminisme technologique. En revanche, l'accent est mis systématiquement sur les aspects sociaux et politiques des rapports entre médias ou entre médias et utilisateurs.



This article tries to analyze the digitization of cultural heritage from the viewpoint of Lotmanian cultural semiotics, in which the notion of non-hereditary memory plays a crucial role. It tackles mainly three questions: what is the relationship between old and new media, what is the relationship between a medium and its content, and what is the relationship between the private and the public sphere in media? In all cases, the article challenges the still often dominant vision of technological determinism. Instead it stresses the necessity to take into account the social and political aspects of the relationships between media or between media and their users.

#### **Les défaillances du numérique comme matière artistique. Stefania Caliendo – page 67**

La numérisation des images ainsi que l'emploi du numérique pour la création ouvrent de nouvelles possibilités, non seulement pour le stockage du patrimoine culturel, mais également pour la production et la diffusion visuelles, en interaction, bien sûr, avec les autres médiums. Cependant, ces moyens technologiques imposent leurs contraintes et ne recouvrent pas tout à fait les possibilités des moyens plus traditionnels. Au lieu de concevoir ces aspects comme des limites, certains artistes s'interrogent sur la spécificité des nouveaux outils (appareil photo et caméra numériques, numériseur, etc.) et exploitent leurs *défaillances* comme matière pour leurs expérimentations. En illustrant par des œuvres récentes déjà renommées ainsi que par des recherches plus jeunes, nous voudrions offrir une réflexion sur l'apport novateur des images numériques qui poursuivent et relancent l'héritage imagier dans lequel elles puisent.

The digitalization of images as well as the use of digital systems for their creation open new possibilities, not only for the storage of cultural heritage, but also for production and visual distribution, in interaction with other media. These technological means impose their own constraints without covering all the possibilities offered by the more traditional means. Instead of considering these aspects as limitations, certain artists wonder about the specificity of the new tools trying to use the constraints themselves as a subject for their experiments. By referring to both renowned and less known works, this essay proposes a reflection on the innovative contribution of digital images and their relationship to the visual heritage on which they draw.

#### **Crénelage, capiton et métadiscours (où l'image numérique résiste à la ressemblance). Anne Beyaert-Geslin – page 75**

L'auteure observe différentes utilisations du crénelage dans l'image. Loin d'être une défaillance technique, celui-ci témoigne en effet d'une activité métadiscursive signalant la modernité de l'image. Utilisé comme procédé de masquage de l'identité, le crénelage témoigne d'une crise modale complexe.

The author attempts to point out several uses of the aliasing in images. It appears that aliasing is not a technical failure but must be considered as a meta-language showing the modernity of the image. Used as a mask to protect identity, aliasing outlines an intricate crisis of modalities.

#### **Hors dossier**

#### **Dermatologie du sensible au XIX<sup>e</sup> siècle. Frédérique Calcagno-Tristant – page 85**

L'iconographie dermatologique du XIX<sup>e</sup> siècle n'a pas seulement une visée purement cognitive d'enseignement, elle concerne également le domaine de la sensation et de la perception esthétiques. En effet, outre le fait d'illustrer la pensée médicale de l'époque, les dessins et les photographies révèlent les intentions de leurs auteurs ou de leurs commanditaires. Il s'agit ainsi, à travers cette analyse, de considérer l'iconographie dermatologique du XIX<sup>e</sup> siècle selon les catégorisations du sensible et de l'intelligible et sous l'angle d'une sémiotique des cultures.

The dermatological iconography of the XIX<sup>e</sup> century does not have a purely cognitive or educational aim, it also relates to the senses and to "perception esthetics". These drawings and photographs, not only do they illustrate the medical thought of their times, but they reveal the intentions of their authors or their sponsors. Our aim is to study, in this essay, the dermatological iconography of the XIX<sup>e</sup> century, from the point of view of the senses, from a cognitive and intellectual standpoint, as well as from the perspective of a semiotics of cultures.

#### **Clamence et l'interlocuteur : pragmatique de la manipulation et de l'identification dans le discours de *La Chute* de Camus. Gilles Visy – page 99**

Le double jeu de Clamence, à la fois juge et pénitent dans l'interface de l'être et du paraître, semble être le ressort de l'identification du lecteur à l'interlocuteur. Clamence s'adresse à une sorte de grand énonciateur: l'humanité en général et par ricochet le lecteur. La pragmatique du discours de *La Chute* se construit sur quatre actants: énonciateur-locuteur / interlocuteur-énonciateur. Ces deux entités n'en font qu'une seule et, par contrecoup, l'énonciateur sera assimilé à l'énonciateur par le biais du lecteur. Dans *La Chute*, émerge en fait tout un jeu de miroirs discursifs dans lequel, d'une part, Clamence élabore son *mea culpa* et, d'autre part, juge l'humanité comme s'il était une sorte de démiurge divin. Le réquisitoire s'achève sur une note pessimiste qui ne fait que traduire une farce noire dont le procès discursif n'est que pure ironie.

The interplay between being and seeming, as well as the double game of Clamence, the judge-penitent, are the motivating forces behind the reader's identification to the addressee. Clamence addresses a kind of global receiver, viz. Mankind and, by the same token, the reader. The pragmatics of discourse in Camus' *The Fall* depends on four agents: the sender-addresser and the addressee-receiver. The two pairs are in fact only one and in such a way that the sender and the receiver become one and the same for the reader. *The Fall* is built around a series of discursive mirror games allowing Clamence both to blame himself and to judge mankind as though he were a demiurge. The indictment ends on a darker note, turning the whole situation into a farce whose discursive process is essentially ironic.

## NOTICES BIOGRAPHIQUES

### Sémir Badir

Sémir Badir est chercheur qualifié du Fonds belge de la recherche scientifique (F.N.R.S.) à l'Université de Liège. Sémioticien, il est l'auteur d'essais sur Hjeltmlev (*Hjeltmlev*, Les Belles Lettres, 2000) et sur Saussure (*Saussure: la langue et sa représentation*, L'Harmattan, 2001). Il a dirigé avec H. Parret le recueil *Puissances de la voix. Corps sentant, corde sensible* (Pulim, 2001) et coordonné la section « Textes et documents » du Cahier de l'Herne *Ferdinand de Saussure* (2002).

### Jan Baetens

Jan Baetens enseigne à l'Institut d'Études culturelles de l'Université de Leuven (Louvain, Belgique). Il s'intéresse particulièrement aux rapports entre textes et images et à l'importance du temps et de la narration dans les médias basés sur les images dites fixes (souvent de type « paralittéraire », comme la bande dessinée ou le roman-photo). Il est l'auteur de nombreux ouvrages et a récemment dirigé, avec la coll. de J. van Looy, *Reading New Media* (Leuven University Press), un recueil de micro-lectures des œuvres canoniques de la nouvelle littérature électronique.

### Anne Beyaert-Geslin

Anne Beyaert-Geslin enseigne la sémiotique visuelle à l'Université de Limoges (France). Critique d'art, elle a aussi publié une trentaine d'articles de sémiotique centrés sur l'art du xx<sup>e</sup> siècle et les médias (photo-journalisme, image numérique). Elle prépare un ouvrage sur le portrait d'aujourd'hui.

### Frédérique Calcagno-Tristant

Docteure en sciences de l'information et de la communication, et appartenant au Centre de recherche Images et Cognitions – Paris I Panthéon Sorbonne, Frédérique Calcagno-Tristant s'interroge particulièrement sur l'émergence du sens dans l'objet culturel hybride. Elle travaille selon une approche sémio-cognitive et sur des concepts fédérateurs, tels que « la contamination », « le patrimoine fragmenté » et « la dermatologie du sensible ». Elle a écrit un ouvrage intitulé *Le Film animalier: rhétoriques d'un genre du film scientifique – 1950-2000*, à paraître chez L'Harmattan dans la coll. « Champs visuels ».

### Stefania Caliendo

Stefania Caliendo est chercheuse en arts visuels, rattachée au Centre d'histoire et théorie des arts de l'École des hautes études en sciences sociales de Paris. Elle est auteure du livre *Images d'images* (à paraître) et a préparé un numéro de revue consacré aux « Perceptions » (*Tangence*, n°9, 2002) et le recueil *Espaces perçus, territoires imagés en art* (à paraître).

### Anne-Marie Christin

Professeur à l'Université Paris 7 – Denis Diderot, où elle a fondé en 1982 le Centre d'étude de l'écriture et de l'image, Anne-Marie Christin est membre de l'Academia Europaea, « Visiting Fellow » des universités de Kyoto et de Tokyo, membre du conseil d'administration du Centre de la calligraphie de la Bibliotheca Alexandria. Elle a notamment publié *L'Image écrite ou la déraison graphique* (Flammarion, 1995); *Vues de Kyoto* (Le Capucin, 1999); *Poétique du blanc, vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet* (Peeters, 2000); et dirigé *Histoire de l'écriture, de l'idéogramme au multimédia* (Flammarion, 2001); *A History of Writing*, (2002).

### Dominique Ducard

Maître de conférences en sciences du langage et membre du Centre d'étude des discours, images, textes, écrits, communications (Céditec, EA 3119), Dominique Ducard enseigne la sémiologie de la communication, de la littérature et des arts à l'Université Paris XII. Ses recherches portent, d'une part, sur l'activité de représentation et d'interprétation liée au langage et, d'autre part, sur l'histoire et la sémiologie des textes et des images. Ses ouvrages récents: *Un genre universitaire: le rapport de soutenance thèse*, en coll. avec C. Dardy et D. Maingueneau (Presses universitaires de Septentrion, 2002); *La Voix et le Miroir. Une étude sémiologique de l'imaginaire et de la formation de la parole* (L'Harmattan, 2002); *Argumentation et discours politique. Antiquité grecque et latine, Révolution française, Monde contemporain*, ouvrage dirigé avec la coll. de S. Bonnafous, P. Chiron et C. Levy (Presses universitaires de Rennes, 2003).

### Yves Jeanneret

Yves Jeanneret est professeur à l'Université Paris Sorbonne (Paris 4 – CELSA) et chercheur au CNRS (GRIPIC/ LaLICC – UMR 8139). Il développe des recherches sur les formes de communication liées à la circulation des savoirs dans la société. Dans ce cadre, il travaille particulièrement sur la métamorphose des médias et des formes d'écriture. Il a notamment publié *Écrire la science* (P.U.F., 1994), *L'Affaire Sokal ou la querelle des impostures* (P.U.F., 1998), *Y a-t-il (vraiment) des technologies de l'information?* (Septentrion, 2000). Il codirige avec E. Souchier la revue *Communication et langages*.

### Herman Parret

Herman Parret est professeur à l'Université de Leuven (Louvain, Belgique), où il enseigne la philosophie du langage et l'esthétique. Parmi ses principales publications: *La Voix et son temps* (De Boeck, 2001), *L'Esthétique de la communication* (Ousia, 1999), *L'Esthétique de Kant* (De Gruyter, 1998), *Le Sublime du quotidien* (Hadès-Benjamins, 1988), *Prolégomènes à la théorie de l'énonciation. De Husserl à la pragmatique* (Peter Lang, 1987), *Les Passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité* (Mardaga, 1986).

### Jean-Pierre Séguin

Jean-Pierre Séguin est professeur au Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Depuis plusieurs années, sa recherche s'oriente vers les systèmes de représentation et les différents moyens de réalisation du portrait. Son travail a fait l'objet de plusieurs expositions, dont les plus importantes: *Corridart 25 ans plus tard*, Montréal (2001); *Corps et Figures*, Chicoutimi et Montréal (2001 et 1999); *Bradley National Print and Drawing Exhibition*, Illinois, É.-U. (1999 et 1997); *Les 200 ans de la lithographie*, Québec (1998); *Les ateliers s'exposent*, Montréal, Québec (1995); *Deux villes / Two Cities / Latitude Exchange*, Edmonton (1995); *Le blanc de mes nuits*, Montréal (1991); *Biennale du dessin, de l'estampe et du papier du Québec*, Paris (1990); *Quebec Prints*, Maryland, É.-U. (1990); *The North American Difference Young Canadian Artists*, Osaka, Japon (1988); *Épreuves d'artistes*, Toronto (1988); *Une histoire de collections*, Musée d'art contemporain, Montréal (1988); *Jeunes Contemporains*, London, Ontario (1980); *20 x 20 Italie/Canada*, Milan, Italie (1979); *Compass-Montréal*, Harbourfront, Toronto (1978); *Corridart*, Montréal, (1976); *SCAN*, Vancouver (1974).

### Gilles Visy

Gilles Visy est titulaire d'un doctorat de lettres de l'Université de Limoges consacré au *Colonel Chabot au cinéma*. Ce travail vient de faire l'objet d'une parution aux éditions Publibook à Paris. Il a également publié de nombreux articles sur le cinéma et en sémiotique visuelle aux Presses universitaires de Limoges, dans les revues *Dégérés*, *Visio* et à l'étranger, notamment au Maroc. Rédacteur à la revue *Cadrage* orientée vers les analyses filmiques, il est également réalisateur de courts-métrages.

## PROCHAINS NUMÉROS (titres de travail)

Volume 32, n°3 : La rumeur ; volume 33, n°1 : L'allégorie visuelle ; volume 33, n°2 : Le sens du parcours.

• Les personnes qui désirent soumettre un projet de dossier ou encore un article pouvant éventuellement s'intégrer à l'un des dossiers à venir sont priées de faire parvenir leur texte dans les meilleurs délais à la direction de *Protée*.

## ANCIENS NUMÉROS DISPONIBLES

• 1983, vol. 11 / n° 3 : Études sémiotiques. • 1984, vol. 12 / n° 1 : Point de fugue : Alain Tanner ; vol. 12 / n° 2 : L'énonciation ; vol. 12 / n° 3 : Philosophie et Langage. • 1985, vol. 13 / n° 3 : L'art critique. • 1986, vol. 14 / n° 1/2 : La lisibilité ; vol. 14 / n° 3 : Semiotiques de Pellan. • 1987, vol. 15 / n° 1 : Archéologie de la modernité ; vol. 15 / n° 2 : La traductique ; vol. 15 / n° 3 : L'épreuve du texte (description et métalangage). • 1988, vol. 16 / n° 3 : La divulgation du savoir. • 1989, vol. 17 / n° 1 : Les images de la scène ; vol. 17 / n° 2 : Lecture et mauvais genres ; vol. 17 / n° 3 : Esthétiques des années trente. • 1990, vol. 18 / n° 1 : Rythmes ; vol. 18 / n° 2 : Discours : sémantiques et cognitions ; vol. 18 / n° 3 : La reproduction photographique comme signe. • 1991, vol. 19 / n° 2 : Semiotiques du quotidien ; vol. 19 / n° 3 : Le cinéma et les autres arts. • 1992, vol. 20, n° 1 : La transmission ; vol. 20, n° 2 : Signes et gestes ; vol. 20, n° 3 : Elle signe. • 1993, vol. 21, n° 1 : Schémas ; vol. 21, n° 2 : Sémiotique de l'affect ; vol. 21, n° 3 : Gestualités. • 1994, vol. 22, n° 1 : Représentations de l'Autre ; vol. 22, n° 2 : Le lieu commun ; vol. 22, n° 3 : Le faux. • 1995, vol. 23, n° 1 : La perception. Expressions et Interprétations ; vol. 23, n° 2 : Style et sémosis ; vol. 23, n° 3 : Répétitions esthétiques. • 1996, vol. 24, n° 1 : Rhétoriques du visible ; vol. 24, n° 2 : Les interférences ; vol. 24, n° 3 : Espaces du dehors. • 1997, vol. 25, n° 1 : Sémiotique des mémoires au cinéma ; vol. 25, n° 2 : Musique et procès de sens ; vol. 25, n° 3 : Lecture, traduction, culture. • 1998, vol. 26, n° 3 : Logique de l'icône.

• 1999, vol. 27, n° 1 : La Mort de Molière et des autres ; vol. 27, n° 2 : La Réception ; vol. 27, n° 3 : L'Imaginaire de la fin. • 2000, vol. 28, n° 1 : Variations sur l'origine ; vol. 28, n° 2 : Le Silence ; vol. 28, n° 3 : Mélancolie entre les arts. • 2001, vol. 29, n° 1 : La Société des objets. Problèmes d'interobjectivité ; vol. 29, n° 2 : Danse et Altérité ; vol. 29, n° 3 : Iconoclastes : langue, arts, médias. • 2002, vol. 30, n° 1 : Les formes culturelles de la communication ; vol. 30, n° 2 : Sémiologie et herméneutique du timbre-poste ; vol. 30, n° 3 : Autour de Peirce : poésie et clinique. • 2003, vol. 31, n° 1 : La transposition générique ; vol. 31, n° 2 : Cannes hors projections ; vol. 31, n° 3 : Lumières. • 2004, vol. 32, n° 1 : Mémoire et médiations ; vol. 32, n° 2 : L'archivage numérique : conditions, enjeux, effets.

### ABONNEMENT

Protée paraît trois fois l'an  
(taxes et frais de poste inclus)

### Canada

1 an : individuel 35 \$ (étudiant 20 \$) ; institutionnel 40 \$  
2 ans : individuel 63 \$ (étudiant 36 \$) ; institutionnel 72 \$  
3 ans : individuel 87 \$ (étudiant 51 \$) ; institutionnel 102 \$

### États-Unis

1 an : individuel 40 \$ ; institutionnel 54 \$  
2 ans : individuel 72 \$ ; institutionnel 97 \$  
3 ans : individuel 108 \$ ; institutionnel 138 \$

### Autres

1 an : individuel 45 \$ ; institutionnel 60 \$  
2 ans : individuel 81 \$ ; institutionnel 108 \$  
3 ans : individuel 122 \$ ; institutionnel 153 \$

Avec un abonnement individuel de 2 ans, vous recevez 2 numéros gratuits de votre choix ; avec un abonnement individuel de 3 ans, vous recevez 3 numéros gratuits de votre choix. Cette offre s'applique aux volumes non épuisés, **parus avant 1999**.

**PROTÉE**

Veuillez m'abonner à la revue pour \_\_\_ an(s) à partir du volume \_\_\_ n° \_\_\_ .

Version imprimée

Version électronique (cédérom annuel)

Nom \_\_\_\_\_

Adresse \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ adresse électronique \_\_\_\_\_

**L'étudiant doit joindre une pièce justificative.**

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens ; mandat-poste en dollars canadiens, fait à l'ordre de

**Protée**, département des arts et lettres, Université du Québec à Chicoutimi, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1.

## POLITIQUE ÉDITORIALE

**Protée** est une revue universitaire dans le champ diversifié de la sémiotique, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la **signification**.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les oeuvres d'art et les pratiques sociales et culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, et fait ainsi une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer) chargé(s) de la conception visuelle de l'iconographie. *Les œuvres choisies doivent être inédites.*

**Protée** fait le plus possible place à la production culturelle « périphérique » et aux contributions « régionales » à l'étude des thèmes choisis. Chaque numéro de la revue se partage habituellement en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles hors dossier et /ou des chroniques et points de vue critiques.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, ses enjeux et ses objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées pour la première évaluation de la liste des collaborateurs pressentis. La seconde évaluation des dossiers, faite un an avant la date présumée de publication, juge des modifications apportées, examine la liste des collaborations confirmées et établit une date définitive de parution. *Chaque dossier doit comprendre au moins six contributions inédites* (d'un maximum de 20 pages dactylographiées chacune, à raison de 25 lignes par page) et ne doit pas dépasser dix contributions). Le(s) responsable(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à respecter le projet soumis, à fournir un dossier similaire à celui qui a été proposé et accepté ainsi qu'à produire les documents pour la date convenue. En revanche la revue s'engage, vis-à-vis du ou des responsable(s), à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier et éventuellement à suggérer des collaborations soumises directement à la revue.

Les articles soumis sont envoyés anonymement à trois membres du Comité de lecture ou à des lecteurs spécialistes des questions traitées. Les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont tenus de respecter le protocole de rédaction.

## PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de **Protée** sont instamment priés

1. d'inscrire, sur la première page, en haut, le titre du texte ; de présenter celui-ci à double interligne (25 lignes par page) sans ajouter de blanc entre les paragraphes, sauf devant un intertitre ;
2. d'éviter les CAPITALES, petites ou grandes, ou le **caractère gras**, préférer l'*italique* ou encore les « guillemets français » pour accentuer ou signaler certains mots, par exemple les mots étrangers ;
3. de faire suivre immédiatement une citation par l'appel de note qui s'y rapporte, avant toute ponctuation ;
4. de mettre en italique, dans les notes, le titre des livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres, en suivant l'un ou l'autre de ces exemples :  
A. Breton, *Positions politiques du surréalisme*, Paris, Éd. du Sagittaire, 1935, p. 37.  
A. Goldschlager, « Le Discours autoritaire », *Le Journal canadien de recherche sémiotique*, vol. II, n° 4, hiver 1974, p. 41-46 ;
5. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques :  
Benveniste, É. [(1966) 1974] : « Formes nouvelles de la composition nominale », *BSL*, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 163-176.  
Greimas, A.J. et J. Courtés [1979] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette ;
6. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent ; de suivre les règles de M.-É. de Villiers (*Multidictionnaire de la langue française*, Montréal, Québec Amérique, 2003) concernant les titres dans le corps du texte ;
7. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers ;
8. de placer les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne ;
9. de limiter leur texte à un maximum de vingt pages ;
10. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 po) contenant leur document ; la revue utilise le texteur *Word* de Microsoft pour le Macintosh. Les documents préparés avec d'autres logiciels et ceux qui sont produits au moyen de logiciels Microsoft-DOS ou Microsoft-Windows sont également acceptés, pourvu qu'ils soient sauvegardés sous format « Document Word » ou « Texte mis en forme RTF » ;
11. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) « bien contrastées » sur papier glacé 8 x 10 po (200 x 250 cm) ou les diapositives ou les images numérisées sous format TIFF ou EPS (300 ppp). Ces images ne devront, en aucun cas, être puisées sur Internet et les collaborateurs devront s'assurer que les droits de reproduction ont été cédés, ou du moins fournir les noms des organismes qui représentent les artistes ;
12. d'annexer un résumé succinct, en français et en anglais, à leur texte, ainsi qu'une brève notice biographique.