



HAL
open science

L'Automédialité contemporaine

Béatrice Guéna

► **To cite this version:**

Béatrice Guéna. L'Automédialité contemporaine. ABELL, 4, 2008, Revue d'études culturelles, 9782904911811. hal-02294910

HAL Id: hal-02294910

<https://hal.science/hal-02294910>

Submitted on 16 Aug 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

*Association Bourguignonne d'Études
Linguistiques et Littéraires*

ABELL

Revue d'Études Culturelles

L'AUTOMÉDIALITÉ
CONTEMPORAINE

N°4 – Hiver 2008

Revue d'Études Culturelles

REVUE ANNUELLE PUBLIÉE PAR L'A.B.E.L.L.

Association Bourguignonne d'Études Linguistiques et Littéraires

avec le concours du centre de recherches

Interactions Culturelles Européennes

(Université de Bourgogne)

Direction

Sébastien Hubier (Reims)
Antonio Domínguez Leiva (Dijon)
Béatrice Jongy (Dijon)

Comité De Lecture Et De Rédaction

Mercedes Boixareu (Madrid), Michel Erman (Dijon), Florence Fix (Dijon), Frank Greiner (Lille III), Sébastien Joachim (Universidade de Pernambuco), Béatrice Jongy (Dijon), Randy Martin (Tish School of the Arts, NYU), David R. Shumway (Carnegie Mellon University), Didier Souiller (Dijon), Tomasz Swoboda (Gdańsk), Alain Trouvé (Reims), Frank Wagner (Rennes II).

responsable du numéro

Béatrice Jongy

Administration

Philippe Monneret
philippe.monneret@u-bourgogne.fr

Secrétariat de rédaction

CELINE SZYMKOWIAK

Tarif France : 20 € (frais de port inclus)
Tarif Étranger : 25 € (frais de port inclus)

Commandes :

Écrire à : A.B.E.L.L., Université de Bourgogne, 2 bd Gabriel, F-21000 Dijon
Ou **Télécharger** un bon de commande sur le site de l'A.B.E.L.L. :
<http://www.u-bourgogne.fr/ABELL>

REVUE D'ÉTUDES CULTURELLES

L'Automédialité contemporaine

Béatrice Jongy

ABELL

Association Bourguignonne

Avant-propos

La pratique autobiographique est un phénomène culturel marquant de la seconde moitié du XX^e siècle et du début du XXI^e. « Nous vivons dans un âge auto/biographique », énoncent Susanna Egan et Gabriele Helms. « Pour chaque medium, les cultures sont [...] de plus en plus transformées par les récits, productions et performances identitaires. »¹ Cette expression « production identitaire » rend compte d'un phénomène récent, à savoir le nombre croissant de manifestations autobiographiques qui ne relèvent pas du récit de soi, mais de la vidéo, de la performance, des nouveaux médias, *etc.* Si le terme « auto » reste valable, le suffixe « graphique », lui, n'est plus pertinent pour désigner les productions contemporaines. Des chercheurs de tous pays, réunis à l'occasion d'un colloque organisé par l'Université de Bonn et de Munich en 2006, proposent le terme d'automédialité. Ils désignent par là la construction du sujet à la fois dans l'écrit, l'image et les nouveaux médias. Partant du constat que les recherches actuelles sur l'autobiographie considèrent les médias comme un simple outil d'analyse d'un sujet préexistant, les recherches sur l'automédialité tentent de remédier à cette perspective qui a négligé les médias eux-mêmes. En effet, loin d'être arbitraire, le choix du média est déterminé par l'expression de soi, de même que toute forme de subjectivité est elle-même déterminée par la matérialité du média. Les chercheurs sur l'automédialité partent du postulat que la technicisation croissante des médias, loin d'être, comme on le prétend souvent, un appauvrissement de l'intériorité subjective, a au contraire permis d'élargir le champ des représentations du sujet. Ce nouveau concept permet de ne plus considérer l'autobiographie seulement comme genre littéraire, mais comme une pratique culturelle et médiale.

Ce volume étudie donc les procédés de représentation de soi des différents médias artistiques.

La première partie de l'ouvrage, « Théories de l'automédialité », situe ce concept dans une généalogie du sujet, pour reprendre les termes foucauldien.

Christian Moser et Jörg Dünne, éditeurs scientifiques des Actes du colloque sur l'automédialité qui s'est tenu en Allemagne en 2006, ont eu l'amabilité de traduire l'introduction de l'ouvrage, intitulée : « Automédialité – pour un dialogue entre médiologie et critique littéraire ». Ils retracent l'Histoire des recherches autobiographiques, qui postulent l'incommunicabilité du rapport à soi, les médias étant considérés comme de simples instruments de représentation d'un sujet et d'une vie déjà données. Elles négligent, jusque dans les années 80, l'influence du médium sur le procédé de subjectivisation. Christian Moser et Jörg Dünne en appellent donc à dépasser le concept d' « autobiographie », au

¹ Report by Carmen Birkle (Universities of Mainz/Vienna), Auto/Biography and Mediation: 5th International Auto/Biography Association Conference.

profit d'un rapport à soi se constituant de façon médiale dans l'écriture et d'autres formes d'expression.

François Guiyoba, dans son article « Le sujet à la croisée des chemins auto (bio) médiatiques », interroge la notion de subjectivité. Il analyse l'automédialité à la lumière de la théorie intermédiaire, mais aussi de la psychanalyse ou psychologie, et de la philosophie, sur le modèle de l'archéologie et de l'épistémologie foucaaldiennes.

Samuel Weber (*From Reflection to Repetition: Medium, Reflexivity and the Economy of the Self*) retrace l'émergence de la notion de medium chez Walter Benjamin. Il la rattache à celle du langage chez ce philosophe, qui implique un processus d'auto-réflexion (au sens du reflet), prégnant dans le romantisme. Le médium d'auto-réflexion est indissociable d'un accomplissement du moi. Or, cet héritage romantique d'un moi absolu domine encore les médias. C'est ce rapport entre le sujet et les médias au sens large, c'est-à-dire tant dans la littérature et l'art que les nouveaux médias, que la suite de l'ouvrage explore.

La seconde partie, intitulée « L'automédialité dans la littérature et dans l'art », consiste en une étude de cas qui interrogent la représentation de soi dans le texte et les arts. Il s'agit d'abord de confronter le texte littéraire soit à d'autres types de productions textuelles, soit à d'autres langages artistiques.

Anne-Laure Daux montre comment l'identité construite dans les autobiographies Est-allemandes d'après 1989 prend systématiquement à contre-pied celle élaborée par le discours médiatique. Brouillant la frontière entre les genres en jouant avec des caractéristiques propres aux textes de presse autobiographies, ces autobiographies s'apparentent à un contre-discours au discours médiatique dominant (Autobiographie et contestation du discours médiatique : le cas des autobiographies d'allemands de l'est après 1989).

Avec Jonas Mekas, l'automédialité apparaît également comme une question politique, comme le montre David James dans son article « *Film diary: the origins of Jonas Mekas's diary film, Walden* ». L'œuvre de Mekas illustre en effet la façon dont une pratique culturelle amateur négocie son insertion dans la culture bourgeoise. Mekas fait de cette pratique un art véritable, passant du journal filmé au film diaristique.

Pierre Alfieri, lui, est un artiste qui fait se croiser poésie et audio-visuel, en inscrivant ses poèmes sur DVD (Heidi Peeters : Cinépoèmes et films parlants : Pierre Alfieri's meta-self-medial poems). Il utilise le support digital pour élaborer un *je* qui n'a aucun statut ontologique en-dehors du médium.

C'est également la diversité des formes de subjectivation en fonction des différents langage artistiques qu'étudie Salma Mobarak (*Le journal intime en littérature, en peinture et au cinéma*).

Les quatre contributions suivantes se penchent sur l'automédialité féminine. Tandis que Martine Delvaux s'intéresse à la subjectivité d'une bédéiste, Julie Doucet, qui utilise le copier-coller pour affirmer une identité féminine spécifique (*Copier-coller. Les visages de la bédéiste Julie Doucet*), Eva Werth

s'intéresse à la mise en scène de soi dans l'œuvre protéiforme et intermédiaire de Sophie Calle, sous l'angle d'une pratique culturelle (« Strip-tease » collectif. l'œuvre de Sophie Calle et le concept de l'automédialité).

Jacques Brunet-Georget montre comment Orlan a repris le code de l'autoportrait pour en subvertir les données et les fondements : elle soumet son visage à des procédures de modification qui s'appuient sur les apports de la technologie et de la science, et qui utilisent les différents médias visuels afin de dissoudre et de reconfigurer son identité. Inscrit dans la scène politique et sociale, son art fait de la représentation de soi une façon d'inscrire l'hétérogène au cœur du même en conférant aux médias un rôle déterminant dans la mutation du corps (Un/visage, des/figures : les procédures de représentation de soi chez Orlan).

Biliana Vassileva analyse le discours et les stratégies d'automédiation de la chorégraphe Carolyn Carlson au cours de la création de son solo autobiographique *Bleu Lady*, sous l'œil d'une caméra. L'œuvre s'organise en effet selon un va-et-vient entre subjectivité et altérité (témoins, public, imaginaires ou réel) dans le processus d'automédialité (Automédialité et écriture chorégraphique : Carolyn Carlson).

La troisième partie du volume, intitulée « Automédialité et nouveaux médias », s'intéresse aux formes autobiographiques nouvelles engendrées par l'usage des téléphones mobiles et d'internet.

Pour Sébastien Biset, l'automédialité, située au carrefour des notions de subjectivation, d'extimité et des nouveaux paradigmes relationnels, s'impose comme un objet théorique de première importance qui révèle, au travers de ses manifestations concrètes, de nouveaux comportements, aptitudes et besoins propres à nos sociétés contemporaines. (Nouveaux régimes esthétiques, pratiques culturelles émergentes et automédialité).

Konstantinos Vassiliou montre que dans la rhétorique actuelle, le réseau est implicitement articulé comme le lieu par excellence où l'expression individuelle est la synecdoque de la multitude émancipée. Il interroge le rapport du sujet qui s'automédialise à la collectivité présente sur la toile (Participation et éthopoïétique dans les réseaux numériques).

C'est cette même question qui est au cœur du propos de Patrice Vibert, mais centrée sur le phénomène du blog, où le sujet réinvente sa propre vie, en fonction d'autres blogueurs et des réactions de ses lecteurs (Une double identité ? : l'alternance entre le réel et le blog).

Le même désir de se mettre en scène sous les yeux d'autrui préside à une autre forme interactive, à savoir la lettre du lecteur en ligne sur un site personnel d'écrivain. Entremêlant les passages obligés de la « lettre à l'écrivain » et les rituels de la sociabilité électronique, les correspondants peuvent néanmoins détourner de manière plus ou moins consciente le dispositif mis en place, et le sujet apparent d'une « lettre à l'écrivain » ne constitue souvent qu'un prétexte à l'accomplissement du désir de se mettre en scène (Christian Mariotte :

Épistolarité, écriture de soi et nouvelles technologies : réinvention de la « lettre de lecteur » sur trois sites personnels d'écrivains allemands).

Gabriela David s'intéresse également à ce désir d'exhibition en montrant de quelle façon l'usage du *camphone*¹ influence la construction de notre propre image. Grâce ou à cause du numérique et des sites de partage de films, l'individu devient davantage stratège de son identité. (L'incidence du *camphone* sur la construction de l'automédialité).

Béatrice JONGY
Dijon

¹ Une des nombreuses façons de nommer les téléphones portables qui peuvent prendre et envoyer des photos et vidéos (MMS).

THÉORIES DE L'AUTOMÉDIALITÉ

Automédialité

Pour un dialogue entre médiologie et critique littéraire¹

De l'autobiographie à l'automédialité

De nos jours encore, les études sur l'autobiographie littéraire ont bien du mal à entrer en un dialogue fructueux avec la médiologie.² Même si le suffixe *-graphie* dans le terme « autobiographie » fait état de la médialité de la représentation de soi, ce support médial fait rarement l'objet d'une analyse de la part de la critique littéraire. Cet oubli du médium a des causes historiques. L'une d'elles se situe dans le souci cartésien d'attribuer au sujet un rôle constitutif pour toute sorte de connaissance et de fonder la subjectivité à son tour dans un rapport à soi immédiat de la pensée pure. Au XVIII^e siècle, Jean-Jacques Rousseau a remplacé l'immédiateté du *cogito* par un *sentio* non moins indépendant des médiums, et qui, selon Rousseau, serait la base de son entreprise autobiographique : « Je sens mon cœur et je connais les hommes » – est la déclaration en guise de manifeste au début de ses *Confessions*.³ Le rapport affectif à soi est censé ouvrir au sujet non seulement un accès privilégié à son être propre, mais il doit également rendre possible une connaissance intime des autres hommes ; il constitue ainsi la base d'une « communication de cœur » immédiate. L'authenticité du sujet sensible se manifeste, selon Rousseau, dans le style individuel de l'autobiographe.⁴ D'après lui, le style dépouille l'écriture

¹ Ce texte est la version française de l'introduction générale de l'ouvrage suivant : Jörg Dünne et Christian Moser (dir.), *Automedialität. Subjektconstitution in Schrift, Bild und neuen Medien*, Munich, Fink, 2008, p. 7-16.

² La médiologie – en allemand « *Medienwissenschaft* » – est une discipline encore relativement jeune qui a commencé à émerger en Allemagne à partir des années 70 au sein des études littéraires et s'en est progressivement séparée depuis.

Pour notre traduction française, nous utiliserons le terme générique de « médium » pour désigner ici tout support que nécessite une information pour se constituer, se transmettre et se sauvegarder. Afin d'éviter toute confusion avec le terme « médias », qui réfère plutôt en français aux « *mass media* » et dont le sens tend à ne plus désigner que les formes et technologies modernes de communications, nous utiliserons plutôt le pluriel « médiums », déjà introduit par Régis Debray dans ses livres. Voir aussi à ce sujet la note de Jean Torrent, traducteur français de : Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, p. 7. (Nous remercions Henri de Riedmatten de nous avoir signalé cette référence).

³ Jean-Jacques Rousseau, *Confessions*, dans *Œuvres complètes*, dir. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, vol. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959.

⁴ Jean-Jacques Rousseau, « Ébauches des Confessions », dans *Confessions*, loc.cit., p. 1148-1164, ici p. 1154. Voir à ce sujet aussi Jean Starobinski, « Le style de l'autobiographie », *Poétique* 1, 1970, p. 257-265.

de sa matérialité opaque ; l'écriture est réduite à la fonction de médium transparent et neutre d'une intériorité subjective.¹

La majorité des études critiques sur l'autobiographie a suivi Descartes et Rousseau dans leur démarche qui consiste à hypostasier le rapport à soi cognitif ou affectif et à ne regarder les médiums que comme des *instruments* destinés à représenter un sujet existant depuis toujours. Mais il y a plus : non seulement le sujet (*autos*) de la représentation de soi, mais aussi la vie (*bios*) représentée est présupposée comme un donné. Ainsi, Wilhelm Dilthey réclame pour l'autobiographie une particulière « intimité de la compréhension » qu'il ramène à une identité supposée irréductible du représentant et de l'objet de la représentation, sans même considérer la possible implication d'un médium de représentation dans la constitution d'un tel rapport herméneutique à soi.² Georg Misch, disciple de Dilthey, énonce dans l'introduction à sa monumentale *Histoire de l'autobiographie (Geschichte der Autobiographie)* une position fort similaire. Il désigne le « rapport d'identité caractéristique » (« *eigentümliches Identitätsverhältnis* »), qui se réaliserait dans l'autobiographie par « l'identité de la personne représentante avec la personne représentée » (« *Identität der darstellenden mit der dargestellten Person* ») comme « quelque chose de tout à fait fondamental » (« *etwas ganze Fundamentales* ») – c'est à ce phénomène que seraient dus les « avantages » (« *Vorzüge* ») du genre autobiographique par rapport à toutes les autres formes historiques de représentation.³ Contrairement à celui qui rédige une « hétérobiographie », l'autobiographe serait dans une position privilégiée, puisqu'il aurait toujours l'objet de sa représentation « devant ses yeux comme un tout qui porte sa signification en soi » (« *als ein Ganzes vor Augen, das seine Bedeutung in sich trägt* »). Toujours selon Misch, l'autobiographe disposerait d'un « savoir qui le rend capable de comprendre sa vie comme un tout unifié » (« *ein Wissen, das ihn instand setzt, sein Leben als einheitliches Ganzes zu verstehen* »).⁴ Dilthey et Misch conçoivent donc l'unité du sujet comme donnée depuis toujours. Sur la base de ce donné, ils en postulent un autre, à savoir l'existence d'une cohérence intégrale et significative de la vie. Le soi et la vie sont donnés – l'autobiographie n'aurait qu'à les revêtir de paroles adéquates. Face à ceci, la démarche de l'écriture n'apparaît que comme un acte secondaire sans aucune valeur propre. Le fait que l'identité du sujet ainsi

¹ Starobinski, « Le style de l'autobiographie », loc. cit., p. 238, va même jusqu'à parler d'une « coïncidence de la parole et de l'être » dans ce contexte. Quant à la « transparence » comme fil conducteur de la pensée de Rousseau voir l'étude désormais classique de Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 2^{nde} éd., 1971.

² Wilhelm Dilthey, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, Francfort, Suhrkamp, 1981, p. 246.

³ Georg Misch, *Geschichte der Autobiographie*, vol. I.1, Francfort, Schulte-Bulmke, 3^{ème} éd., 1949, p. 10.

⁴ *Ibid.*

que le contexte de sa vie ne puissent se constituer que *dans* le processus de l'écriture autobiographique même reste systématiquement exclu.

Les études sur l'autobiographie, qui se sont mises en place dans la seconde moitié du XX^e siècle en tant que domaine propre de la critique littéraire, ont fini par envisager cette possibilité, mais elles continuent à négliger l'influence de la médialité. Elles focalisent leurs recherches sur la détermination de l'autobiographie comme genre indépendant et sur la délimitation de celle-ci vis-à-vis d'autres genres littéraires (surtout vis-à-vis du roman).¹ Au centre de leur attention se trouve le problème de la fictionnalité, conçue comme un critère non suffisant pour distinguer entre récit de soi et roman. La recherche littéraire reconnaît à l'autobiographie un concept particulier de vérité : elle semble être capable de fournir une image véridique de la personnalité même là où elle met en œuvre des procédés de stylisation, des inventions et même des mensonges – tout ceci parce que la vérité qu'on lui reconnaît est non pas une vérité de fait, mais une vérité de l'auto-interprétation. Certes la recherche concède que cette vérité se construit toujours après coup, à savoir dans le processus de l'écriture. Mais elle maintient que cette vérité se présente telle quelle dans le texte de l'autobiographie : l'autobiographe a beau tordre les faits de l'histoire de sa vie – en le faisant, il dessine néanmoins une image « authentique » de sa propre personnalité. Le médium de la représentation est donc toujours censé être transparent. De même, des approches récentes, issues du structuralisme, de l'esthétique de la réception ou de la pragmatique, qui cherchent à congédier le concept de vérité des recherches sur l'autobiographie, perpétuent cet idéal de transparence.² Elles voient dans le médium de la représentation de soi tout au plus l'instrument neutre d'un pacte autobiographique ou d'un acte de parole et continuent par ailleurs à insister sur le fondement problématique de l'identité du

¹ Pour ne mentionner que quelques-uns des ouvrages de référence dans ce contexte : Georges Gusdorf, « Conditions et limites de l'autobiographie », dans Günter Reichenkron et Erich Haase (dir.), *Formen der Selbstdarstellung. Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits*, Festschrift für Fritz Neubert, Berlin, Duncker & Humblot, 1956, p. 105-123 ; Roy Pascal, *Design and Truth in Autobiography*, Londres, Routledge & Paul, 1960 ; Bernd Neumann, *Identität und Rollenzwang. Zur Theorie der Autobiographie*, Francfort, Athenäum, 1970 ; James Olney, *Metaphors of the Self. The Meaning of Autobiography*, Princeton, Princeton University Press, 1972 ; Klaus-Detlef Müller, *Autobiographie und Roman. Studien zur literarischen Autobiographie der Goethezeit*, Tübingen, Niemeyer, 1976 ; Paul John Eakin, *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton, Princeton University Press, 1985. Une bonne vue d'ensemble sur la recherche « classique » au sujet de l'autobiographie littéraire se trouve dans Günter Niggel (dir.), *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2^{nde} éd., 1998.

² Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975 ; Elizabeth W. Bruss, *Autobiographical Acts. The Changing Situation of a Literary Genre*, Baltimore/Londres, Johns Hopkins University Press, 1976 ; Jürgen Lehmann, *Bekennen – Erzählen – Berichten. Studien zur Theorie und Geschichte der Autobiographie*, Tübingen, Niemeyer, 1988.

sujet autobiographique dans l'identité personnelle préalable de l'auteur référentiel.

Un retournement provocateur de cette perspective oubliée des médiums date des années 80 du XX^e siècle, lorsque Manfred Schneider a postulé, dans son étude sur la « *Herzensschrift* » (« écriture de cœur ») autobiographique, la médialité, et plus précisément l'écriture à l'âge de la typographie, comme la condition de possibilité de l'intériorité subjective.¹ À la suite de la médiologie de Friedrich A. Kittler, l'enjeu de Schneider est de montrer que l'autobiographie est un épiphénomène de la galaxie de Gutenberg ainsi que des dispositifs de confession extra-littéraires. Ces dispositifs seraient susceptibles de faire apparaître aux XVII^e et XVIII^e siècles de manière paradigmatique l'« effervescence », puis au XX^e siècle le croissant « refroidissement » de l'écriture autobiographique, lorsqu'elle entre en compétition, mais aussi en un rapport de réciprocité avec les nouveaux médiums techniques, comme le film et la phonographie.² Schneider reconnaît au médium une valeur constitutive, mais il le fait au détriment du « soi », qui finit par apparaître comme l'effet éphémère d'un dispositif médial. À ceci s'ajoute une conception étroite de la médialité (du médium) de l'écriture, qui n'est considérée que sous sa forme typographique. D'autres formes de la mise en écriture de soi sont écartées, qualifiées de non-pertinentes.

Ce qui caractérise la recherche de ces dernières décennies est donc une opposition figée entre des positions complètement opposées. D'un côté le point de vue « littéraire », selon lequel le médium serait déterminé par le dialogue d'un sujet avec soi, de l'autre le parti pris « médiologique » selon lequel toute forme de subjectivité serait déterminée par la matérialité du médium. Cette opposition frontale est le résultat d'une conception réductrice de ce que l'on peut comprendre par le terme « autobiographie », et ceci à l'égard des trois éléments qui le composent :

- *autos* : Le sujet de l'autobiographie et son identité sont présumés comme des données déjà constituées (et, par conséquent, constitutives), ou bien déclarés comme le résultat passif et secondaire d'un dispositif médial.
- *bios* : La vie aussi est considérée par la majorité de la recherche sur l'autobiographie comme une donnée, au sens où l'on s'accorde à lui concéder une clôture et une intégralité. Critiques littéraires, philosophes et psychologues regardent tous comme une évidence le

¹ Manfred Schneider, *Die erkaltete Herzensschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert*, Munich et al., Hanser, 1986.

² Voir à ce sujet Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man* (1964), Cambridge, MA et al., MIT Press, 9^{ème} éd., 2001.

fait que la vie se présente au sujet sous forme d'une histoire :¹ « *Self-making is a narrative art* », ² ce qui exclut la vaste gamme de formes non-narratives de la constitution de soi. Le privilège accordé au narratif implique premièrement que l'on y prenne pour modèle la communication orale (la construction de soi comme « *telling oneself about oneself* ») ;³ deuxièmement, la valorisation exclusive de la clôture du récit témoigne d'un privilège accordé au mode esthétique du façonnement de soi en regard d'autres modes, tel le mode scientifique.

- *graphé* : Dans la mesure où la médialité de l'autobiographie est prise en compte, on se sert très souvent d'une notion réductrice de l'écrit qui place le *graphein* et son utilisation de l'écriture alphabétique sur le même plan que le dialogue immédiat avec soi. Les conceptions changeantes de l'écriture à travers l'histoire des médiums et leurs conséquences pour le processus de la mise en écriture de soi y sont négligées au même titre que les médiums visuels, les nouveaux médiums électroniques et les formes d'enregistrement technique employées par les sciences.

Compte tenu de ce diagnostic, se pose la question de savoir si une recherche qui s'intéresse au rôle des médiums au sein du processus de constitution du sujet devrait encore recourir à la notion lourdement chargée d'« autobiographie ». Afin de dépasser les limites mentionnées et surtout d'aller au-delà de l'opposition esquissée entre la détermination du médium par le dialogue du sujet avec soi et celle, inverse, de toute forme de subjectivité par la médialité, il pourrait être de quelque secours d'introduire le concept plus général et moins restrictif d'« automédialité ». Il faut bien admettre que les néologismes qui contiennent le préfixe « auto- » jouissent actuellement d'une conjoncture presque inquiétante. Il ne s'agit pourtant pas simplement de souscrire à la mode qui consiste à lancer de nouveaux concepts ; il ne s'agit pas non plus de s'abandonner à la fureur de classification si caractéristique de certaines variantes de la critique littéraire (dans une telle optique, l'automédialité pourrait être appelée à remplir la lacune entre « autotextualité » et « intermédialité »). Notre proposition vise bien plus à ouvrir un champ de recherche cloisonné par la

¹ Voir en dehors des ouvrages déjà mentionnés dans les notes 6, 7, 9 et 10 : Alasdair MacIntyre, *After Virtue. A Study in Moral Theory*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1981 ; Paul Ricœur, *Temps et récit*, 3 vols., Paris, Seuil, 1983-1985 ; Jerome Bruner, *Making Stories. Law, Literature, Life*, Cambridge, MA/Londres, Harvard University Press, 2002 ; voir aussi l'examen critique de la question de l'identité narrative chez Dieter Thomä, *Erzähle dich selbst. Lebensgeschichte als philosophisches Problem*, Francfort, Suhrkamp, 2007.

² Bruner, *Making Stories*, loc.cit., p. 65.

³ *Ibid.*, p. 64.

terminologie existante afin de lancer une discussion interdisciplinaire et de remettre en question la frontière, apparemment évidente, entre les genres et les médiums. L'enjeu est de dissoudre une conception traditionnelle de l'autobiographie, où l'écriture est conçue comme un simple instrument de la représentation du propre *bios*, au profit d'une « autographie »¹, à savoir d'un rapport à soi qui se constitue de façon médiale dans l'écriture, et même au profit d'une « automédialité » généralisée, si l'on étend l'objet d'étude aux autres médiums et formes de rapport à soi qu'elles rendent possible.

Sur la notion d'automédialité

La notion d'automédialité délimite un champ d'investigation dont les contours ne sauraient être dérivés d'emblée des usages courants du préfixe « auto- », par exemple dans le formalisme ou dans la théorie des systèmes. Ainsi, l'automédialité n'équivaut pas directement à la supposition d'une autoréférentialité générale de la communication – comme le soutient Roman Jakobson dans sa description bien connue de la fonction poétique – ou bien à ce que Niklas Luhmann, en prenant appui sur ce dernier, conçoit comme « autopoiesis » d'un système.² Ces approches, tout en permettant de comprendre l'autoréférentialité comme fondée sur les médiums, la conçoivent cependant comme une autoréférence de systèmes sociaux ou linguistiques qui se passent de tout sujet. En outre, ces approches omettent de tenir compte de la matérialité du médium ainsi que de son imbrication dans des dispositifs de pouvoir spécifiques. La notion d'automédialité en revanche s'efforce de prendre en compte ces dispositifs médiaux, à savoir leur détermination par les technologies concrètes de la transmission d'information.

Il ne faudrait pourtant pas conclure de cette valorisation des dispositifs médiaux que la notion d'automédialité favoriserait un déterminisme médial sans réserve aucune. L'automédialité s'appuie plutôt sur les recherches concernant la généalogie de la subjectivité qui font ressortir le fait que les identités individuelles et collectives sont des produits historiques, culturels et médiaux,³ tout en accordant à l'individu une certaine marge de manœuvre pour son « *self-*

¹ Voir sur ce terme Georges Gusdorf, *Lignes de vie 2. Auto-bio-graphie*, Paris, Odile Jacob, 1991.

² Roman Jakobson, « Linguistics and Poetics », dans *Selected Writings*, dir. Stephen Rudy, La Hague: Mouton, 1981, vol. 3, p. 18-51 ; Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Francfort, Suhrkamp, 1995.

³ Pour une vision d'ensemble, voir Rolf Eickelpasch et Claudia Rademacher (dir.), *Identität*, Bielefeld, transcript, 2004 ; Heiner Keupp et al. (dir.), *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*, Reinbek, Rowohlt, 2002 ; Christian Moser/Jürgen Nelles (dir.), *AutoBioFiktion. Konstruierte Identitäten in Kunst, Literatur und Philosophie*, Bielefeld, Aisthesis, 2006 ; Jürgen Straub (dir.), *Erzählung, Identität und historisches Bewußtsein. Die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte*, Francfort, Suhrkamp, 1998.

fashioning ». ¹ Dans ce contexte, la notion de « pratique de soi » que Michel Foucault a développée dans son exposé sur l'éthique dans l'Antiquité semble d'un précieux secours. La subjectivité n'y est pas conçue – comme dans la tradition post-cartésienne – en tant qu'instance fondatrice ; Foucault assume plutôt qu'elle se constitue en même temps que les pratiques corporelles et les techniques médiales. ² Certes, Foucault montre clairement que l'assujettissement, c'est à dire le devenir-sujet des individus, est régi par les appareils de pouvoir, les dispositifs médiaux et les préceptes normatifs. Mais l'assujettissement ne s'effectue pas pour autant comme une simple soumission par rapport à ces conditions. Les individus disposent plutôt d'une liberté restreinte qui leur permet de s'approprier les normes en vigueur de manière différente selon le contexte donné. Aux « techniques de domination » sociales s'ajoute une seconde catégorie de techniques, à savoir les « techniques de soi », qui doivent servir à gérer une vie auto-responsable au sein de contraintes institutionnelles et discursives. ³ Le maniement des médiums en vue de la connaissance et du façonnement de soi est un élément essentiel de cette « technologie de soi ». Plus encore, le « rapport à soi » que l'individu met en place en façonnant sa « substance éthique » contient nécessairement le recours à un médium extérieur. ⁴ Le « rapport à soi » selon Foucault implique une notion de réflexion qui ne renvoie pas, comme dans la tradition platonico-augustinienne (et en dernière instance aussi dans la tradition cartésienne), au recueillement intérieur d'un sujet – dans cette optique, la connaissance de soi acquise est perçue comme le reflet passif d'une essence qui existe depuis toujours. Tout au contraire, la réflexion signifie chez Foucault le fait qu'un individu s'extériorise par rapport à un médium ; ce dernier fait du soi un objet susceptible d'un travail actif de

¹ Sur la notion de « self-fashioning » voir Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1980.

² Voir à ce sujet les recherches de Jörg Dünne sur la pratique de soi comme une forme de subjectivité « faible » ainsi que de Christian Moser sur la relation entre technique de soi et pratique de la lecture : Jörg Dünne, *Asketisches Schreiben: Rousseau und Flaubert als Paradigmen literarischer Selbstpraxis in der Moderne*, Tübingen, Narr, 2003 ; Christian Moser, *Buchgestützte Subjektivität. Literarische Formen der Selbstsorge und der Selbstthermeneutik von Platon bis Montaigne*, Tübingen, Niemeyer, 2006.

³ Au sujet de la distinction entre « techniques de domination » et « techniques de soi » voir Michel Foucault, « Sexualité et solitude », dans *Dits et écrits 1954-1988*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris, Gallimard, 1994, vol. 4, p. 168-178, ici p. 170f. ; id., « Technologies of the Self », dans Luther H. Martin et al. (dir.), *Technologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1988, p. 16-49, ici p. 18.

⁴ Sur la notion de « rapport à soi-même », qui est d'une importance primordiale dans l'œuvre tardive de Foucault, voir Michel Foucault, *L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984, p. 11sq.

façonnement.¹ C'est dans une direction similaire que tendent Gilles Deleuze avec sa conception du « pli » et Walter Benjamin avec sa notion de « Reflexionsmedium » (« médium réflexif »).² Tous ces modèles de réflexion ont en commun les caractéristiques suivantes : a) ils regardent le « ré- » de la réflexion comme constitutif de l'objet réfléchi (et questionnent ainsi la priorité de ce dernier) ;³ b) ils tiennent compte du fait que la réflexion dépend d'un médium extérieur. Ces modèles sont repris dans une conception explicitement médiologique chez Georg Christoph Tholen, qui introduit la notion de « rupture médiale » (« mediale Zäsur »).⁴ D'après ce modèle, l'individu, afin d'être capable de constituer une relation à soi, est obligé de prendre le détour d'une extériorisation médiale. Paradoxalement le rapport à soi d'un sujet n'est possible qu'à travers une rupture avec l'état d'un chez-soi immédiat et d'un commerce avec soi-même, en s'acheminant vers l'extériorité d'un médium. Il n'y a pas de soi sans un rapport à soi réflexif, il n'y a pas de rapport à soi sans le recours à l'extériorité d'un médium technique qui ouvre à l'individu une « marge de manœuvre » pour une pratique de soi. Dans ce sens, la notion d'automédialité postule une interpénétration constitutive du dispositif médial, de la réflexion subjective et du travail pratique sur soi.

En ce qui concerne la recherche sur l'autobiographie proprement dite, cette conception de l'automédialité semble particulièrement apte à ébranler les habitudes critiques figées. Ceci concerne surtout la définition restrictive de l'autobiographie qui prédomine toujours au sein de la critique littéraire et qui veut que l'autobiographie soit précisément le « récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence ».⁵ La notion d'automédialité permet de regarder l'autobiographie non seulement comme un genre littéraire, mais aussi

¹ Concrètement, Foucault analyse le médium scriptural des *hypomnemata* en tant que technique de subjectivation. Voir Michel Foucault, « L'écriture de soi », dans *Dits et écrits*, loc. cit. vol. 4, p. 415-430.

² Au sujet de la réflexion chez Deleuze voir Dünne, *Asketisches Schreiben*, loc. cit., p. 12-20 ; sur la notion benjaminienne de réflexion, que celui-ci développe dans son dialogue critique avec le pré-romantisme allemand, voir Winfried Menninghaus, *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Francfort, Suhrkamp, 1987.

³ Voir Menninghaus, *Unendliche Verdopplung*, loc. cit., p. 26: « [Die] 'klassische' Logik von Vor und Nach, Prä- und Re- wird [...] an dem dafür prädestinierten Begriff der Reflexion durchbrochen. Eine Spiegelung, eine Reflexion fügt sich in ihrem Verständnis nicht länger einem vorausgesetzten Gespiegelten, Reflektierten hinzu, vielmehr konstituiert die Bewegung der Reflexion – die ein Dual, eine gespaltene Figur der *différance* ist – allererst beides, das Reflektierende *und* das Reflektierte. »

⁴ Voir à ce sujet Georg Christoph Tholen, *Die Zäsur der Medien*, Francfort, Suhrkamp 2002, p. 9 et passim.

⁵ Ainsi la formule classique qui se trouve chez Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, loc. cit., p. 14.

comme une pratique culturelle et médiale.¹ En outre, elle permet l'examen critique des suppositions qui sont à la base des modèles courants de l'histoire des genres littéraires. Les histoires traditionnelles des genres ont l'habitude d'invoquer de prétendues figures fondatrices de l'autobiographie (Augustin, Rousseau) comme point de départ d'un panorama synthétique qui vise de manière téléologique à l'émancipation du sujet moderne dans le domaine intellectuel.² Or, la recherche sur l'automédialité, focalisée sur les matérialités médiates de la communication autobiographique, peut par contre contribuer d'une part à rendre visible les ruptures et les failles historiques que cachent de telles synthèses. D'autre part, elle est capable de faire apparaître les continuités cachées qui ont tendance à ne plus être perçues suite à la dramatisation des grands tournants d'époque. Qui plus est, elle attire l'attention vers une multiplicité de formes hétérogènes d'« autographie », qui échappent aux tableaux figés des genres et à la linéarité des constructions historiques. Et finalement, elle renvoie à la possibilité d'une représentation de soi au-delà de l'« autographie ». Même si l'écriture joue certainement un rôle crucial au sein de l'automédialité, celle-ci rend apparentes aussi d'autres formes médiatisées de constitution de soi à côté de l'autographie, qui se révèlent de plus en plus importantes au XX^e siècle et ont fini par remettre en question le privilège de l'écriture. En prenant appui sur le modèle de l'automédialité, on peut soutenir que la technicité croissante des médiums ne provoque pas un appauvrissement de l'intériorité subjective, mais tout au contraire la plus grande variété de rapports à soi possible. Ce modèle permet en outre de tenir compte de l'interpénétration de différentes formes de rapports à soi et de les décrire dans leur spécificité historique.

Ainsi, il s'agit d'ouvrir la recherche sur l'autobiographie vers une conception plus flexible de l'automédialité, qui conçoit la représentation de soi comme une

¹ La critique la plus soutenue (des tentatives de la critique littéraire) ich schlage vor, das zu schneiden pour définir l'autobiographie comme un genre littéraire indépendant vient de Paul de Man, « Autobiography as De-Facement », dans *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press, 1984, p. 67-82. De Man voit dans l'autobiographique moins un genre textuel qu'une « *figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts* » (*ibid.*, p. 70). En se référant à la lecture, de Man semble à première vue tenir compte de la médialité constitutive de l'autobiographique. En réalité, il conçoit la lecture comme une lecture du texte par soi-même et donc comme une autoréférentialité sans sujet de la langue littéraire qui se montre ainsi irréconciliable avec la pratique de soi selon Foucault. Sur l'autobiographie comme pratique culturelle voir Michael Mascuch, *Origins of the Individualist Self. Autobiography and Self-Identity in England, 1591-1791*, Stanford, Stanford University Press, 1996.

² Ainsi par exemple Misch, *Geschichte der Autobiographie*, loc. cit. ; Karl Joachim Weintraub, *The Value of the Individual. Self and Circumstance in Autobiography*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 1978; William C. Spengemann, *The Forms of Autobiography. Episodes in the History of a Literary Genre*, New Haven: Yale University Press, 1980.

pratique culturelle et médiale mise en œuvre de manière très diverse. L'on peut notamment isoler trois champs d'investigation pour l'automédialité qui suivent en gros l'application médiologique de la triade lacanienne du symbolique, de l'imaginaire et du réel,¹ reformulée récemment en une triade formée par l'écriture, l'image et le nombre.² Le premier de ces champs serait dédié aux recherches sur l'automédialité sous forme scripturale, le deuxième à la relation entre automédialité et image. Le dernier champ aborderait l'appropriation automédiale des pratiques de savoir et des techniques scientifiques.³

Christian MOSER & Jörg DÜNNE⁴
Amsterdam & Erfurt

¹ Voir à ce sujet surtout Friedrich A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, Munich, Fink, 3^{ème} éd., 2003.

² Voir sur cette triade de techniques culturelles Sybille Krämer et Horst Bredekamp (dir.), *Bild – Schrift – Zahl*, Munich, Fink, 2003.

³ Chacun de ces champs fait l'objet d'une des parties de notre ouvrage sur l'automédialité paru en 2008 et dont les contributions sont issues d'un colloque organisé par les universités de Bonn et de Munich à Seeon en Bavière, avec le soutien de la Volkswagen Stiftung allemande. Le site Internet du colloque et de la publication est le suivant: <http://www.automediaetaet.romanistik.lmu.de>. On y trouve, entre autres, la version allemande de ce texte.

⁴ Traduction de l'allemand : Jörg DÜNNE. Les auteurs et le traducteur tiennent à remercier Henri DE RIEDMATTEN qui a eu la gentillesse de corriger et de rendre plus compréhensible la traduction de leur texte.

Le sujet à la croisée des chemins auto (bio) médiatiques

Notre propos voudrait s'inscrire dans le cadre des études sur l'autobiographie dans ses formes actuelles, c'est-à-dire dans le cadre du rapport du sujet à lui-même, cet état de choses autorisant, pour peut-être mieux se faire appréhender, le recours au néologisme d'*automédialité*. On se posera notamment la question de savoir comment l'expression de soi détermine le choix du média, et comment la matérialité de ce dernier détermine la forme de la subjectivité. Dans quel cadre épistémique s'inscrit cet état de choses ? On posera ici deux hypothèses s'impliquant mutuellement et ce dans le cadre de l'épistémè moderne et même post-moderne. La première est que l'expression de soi détermine le choix du média selon la perspective automédiale adoptée, cette perspective pouvant être narcissique, prométhéenne, protéenne, janusienne, *etc.* La seconde hypothèse est que la matérialité du média détermine la forme de la subjectivité suivant la nature dudit média, cette nature étant aujourd'hui d'une variété entretenue et développée par le culte de la techno-science, en sorte que nous assistons aujourd'hui à une hypertrophie sans précédent de cette subjectivité. Pour lors les hypothèses secondaires suivantes : la notion de subjectivité recouvrira ici les catégories psychanalytiques de *ça*, de *moi* et de *surmoi* ; l'expression de soi intégrera les comportements sociaux, mais aussi a-sociaux (i.e. les actes manqués, les psychopathologies) ; l'expression de cette subjectivité s'opère par le truchement de l'art (sculpture, littérature, cinéma, peinture, architecture, la musique, le théâtre), de la techno-science vulgarisée, de la liberté et des droits de l'homme ; bref de tout ce qui est susceptible d'hypertrophier la subjectivité au risque d'un retour à la barbarie.

On l'aura compris, les outils d'analyse ressortiront ici à la théorie intermédiaire dans sa double obéissance allemande et canadienne, mais aussi à la psychanalyse ou psychologie, et à la philosophie, les unes et les autres s'aidant constamment de l'archéologie et de l'épistémologie foucaaldiennes.

Notre propos comportera alors quatre grandes articulations dont l'ordre sera sensé aboutir à la validation de nos hypothèses générales. Ce sont : la nature, les formes, les truchements et l'hypertrophie de la subjectivité ; l'analyse de la notion de modernité ; le rapport de la modernité à la subjectivité ; et les formes modernes de cette subjectivité, formes que nous avons esquissées ci-dessus de manière imagée.

Du latin *subjectum*, le sujet réfère étymologiquement à ce qui est « soumis, subordonné »¹, par opposition à *objectum* qui signifie « ce qui est placé

¹ Cf. *Dictionnaire philosophique*, Moscou, Editions du Progrès, 1980 (1985 pour la traduction française).

devant »¹, c'est-à-dire l'objet. Cette étymologie semble donc être en contradiction avec les acceptions philosophiques de ces termes. En effet, pour la philosophie, le sujet est un « être qui a conscience de lui-même, par opposition à [l'] objet »², ou encore un « individu capable de pensée et de conscience, qui peut être saisi par une intuition interne [...] et qui est généralement opposé au monde extérieur »³. En somme, « on entend aujourd'hui par sujet un individu (ou groupe social) agissant et connaissant, doué d'une conscience et d'une volonté. L'objet, c'est ce vers quoi tend la connaissance ou toute autre action du sujet »⁴. Tel qu'appréhendé aujourd'hui, le sujet philosophique résulte donc d'un long processus historique d'une individuation indissociable du phénomène de la conscience qui la conditionnerait ontologiquement.

Il n'en demeure pas moins que la modernité ainsi perçue du sujet pose problème, surtout dans le cadre de la corrélation de ce sujet avec son objet .

L'on sait, depuis Freud, que le sujet est constitué de trois instances, à savoir le *ça*, le *moi* et le *surmoi*. Elles correspondent respectivement à l'inconscient, au conscient et au « sur-conscient » ou déterminations extérieures de la conscience. Or précisément, le conscient est indissociable de l'inconscient et du « sur-conscient » auquel il est soumis. Par conséquent, la conscience, qui caractériserait le sujet n'est qu'un phénomène et/ou un épiphénomène relativement au noumène qu'est l'inconscient, celui-ci constituant de ce fait l'essentiel d'un sujet qui, dès lors, retrouve son statut primitif de *subjectum* soumis au *ça* et au *surmoi* en tant qu'*objectum*.

Avant Freud, la conscience subjective n'est pas encore obérée par le *ça* et le *surmoi*, mais elle n'en pose pas moins un problème existentiel fondamental. Ainsi par exemple, étudiant les *Pensées* de Blaise Pascal en la huitième liasse de cette œuvre, Éric Dubreucq postule que « l'intériorité pascalienne se définit comme désertée par la présence divine : le fond du cœur est dans « l'homme sans Dieu », un gouffre infini et *la connaissance de soi une saisie de son néant propre* »⁵.

Ces propos de Dubreucq ont une résonance épistémologique particulièrement puissante dans la mesure où ils décèlent chez Pascal d'importants indices de la subjectivité moderne telle que nous voudrions l'analyser archéologiquement pour en expliquer l'atrophie actuelle. Cette

¹ *Ibid.*

² Cf. Dictionnaire Littré,

http://www.dicocitation.com/définition_littre/36614/sujet.php, 15 octobre 2008.

³ Cf. Dictionnaire *Larousse encyclopédique en couleurs*, Paris, Larousse, Edition du Club de France Loisirs, 1979.

⁴ Cf. *Dictionnaire philosophique*, Moscou, Editions du Progrès, *op. cit.*

⁵ Eric Dubreucq, « L'intériorité désertée et le fond du cœur. Le rapport à soi dans la liasse de Pascal sur le Divertissement », in *Methodos*, n°5, 2005, <http://methodos.revues.org/document381.html>, octobre 2008. Nous soulignons. 25/10/2008.

subjectivité athée est d'autant plus intéressante « qu'elle précède d'environ un siècle celle qui, à partir de Rousseau, se constitue comme racine de la figure centrale de la modernité, c'est-à-dire la figure de la subjectivité »¹.

Cette analyse de Dubreucq sur Pascal rejoint un peu celle de Philippe Sabot sur Ludwig Feuerbach. Pour Sabot, cet auteur « jette les bases d'une critique philosophique de la religion chrétienne qui vise pour l'essentiel à mettre en lumière le mode de constitution spécifique de l'illusion religieuse »². On retiendra ici que cette illusion « relève d'un processus complexe d'objectivation aliénante selon lequel l'homme n'accède paradoxalement à la conscience de soi qu'à partir de la fiction projective d'un autre que soi, Dieu, posé comme sa garantie ontologique et pratique »³. Par conséquent, « ramener la religion à son [vrai] fondement [qui est] anthropologique, c'est ramener la figure d'un Dieu transcendant, absolument extérieur à l'ordre humain, à la figure d'un Dieu de et pour l'homme, c'est-à-dire d'un Dieu pensé, produit, fabriqué directement par l'homme à partir de son "soi" ».

Dès lors, dans le cas de Pascal comme dans celui de Feuerbach, la conscience de soi ne saurait être sans la médiation divine comme *objectum*.

Dans la contribution de Guy Deniau au numéro 5 de la revue *Methodos*, l'analyse de la conscience de soi comme caractéristique de la subjectivité est relativisée par le biais de Hans-Georg Gadamer, se trouvant par là en quelque sorte aux antipodes des analyses de Dubreucq et de Sabot, et semblant rejoindre l'analyse psychanalytique dans la mesure où elle réhabilite la primauté primitive de l'objet sur le sujet. Cette contribution vise à « mettre en évidence la cohérence et l'unité de ce qui vient dans l'herméneutique se substituer, sous diverses figures apparemment éparses, au *sujet* : la question du *sujet* y devient celle du *sujet* comme question »⁴. De manière générale, cette substitution s'opère dans des conditions herméneutiques d'une vérité qui, du fait de son insertion inévitable dans l'Histoire, se relativise au fil du temps, entraînée en cela dans le sillage d'une conscience de soi mouvante qui dès lors, perd une absoluité que lui avait conférée jusque-là le *cogito* cartésien. Pour Deniau en effet :

L'herméneutique philosophique de Gadamer se présente comme une tentative de libérer la question de la vérité de l'étroitesse dans laquelle le concept moderne de méthode l'aurait cantonnée. Pour ce faire, *elle interroge des expériences (l'art, l'histoire, le langage) dont l'ampleur ne se laisse pas réduire au primat de la conscience certaine de soi.*

¹ *Ibid.*

² Philippe Sabot, in *Methodos* n°5, 2005, *op. cit.*, document 320.html.

³ *Ibid.*

⁴ Guy Deniau, « La question du « sujet » dans l'herméneutique gadamérienne », in *Methodos*, n°5(2005), *La subjectivité. Op. cit.*, document 332.html. Consulté le 25 octobre 2008.

C'est pourquoi la critique de la méthode moderne qu'opère l'herméneutique en interrogeant l'expérience de la compréhension est en même temps une critique du fondement de cette méthode, c'est-à-dire de la subjectivité, de la conscience certaine de soi¹.

Ainsi, « le langage, selon l'affirmation la plus massive de Gadamer, est en son essence dialogique et le dialogue ruine les prérogatives de la subjectivité »². En effet « la compréhension ne peut être réduite à un comportement subjectif ; elle désigne au contraire le dynamisme [...] du cercle herméneutique, de la régulation réciproque entre « sujet » et « objet » qui a l'épaisseur substantielle du travail de l'histoire » :

C'est pourquoi, d'une part, le mode d'être de l'« objet » compris et celui du « sujet comprenant doivent être élucidés à partir de la médiation elle-même dont ils constituent des moments interdépendants. C'est pourquoi, d'autre part, en vertu de cette appartenance préalable du « sujet » et de l'« objet », toute compréhension de quelque chose est compréhension de soi, ou pour le dire peut être encore plus précisément la compréhension de soi s'effectue à même la compréhension de la chose. L'appartenance préalable du « sujet » et de l'« objet » n'exclut pas en effet une priorité de l'« objet »...³.



Il est maintenant possible de procéder à l'archéologie foucauldienne de l'avatar actuel de l'autobiographie qu'est l'automédialité, ce dans le cadre plus large de l'archéologie de l'intermédialité.

Selon Jürgen Ernest Müller qui forge le terme dans les années 1980, l'intermédialité « vise la fonction des interactions médiatiques dans la production du sens »⁴. Il s'agit, au-delà de l'intertextualité, de l'interartialité, du

¹ *Ibid.* Nous soulignons.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Cet auteur donne cette définition de son néologisme à l'occasion d'un colloque organisé en Octobre 2003 par le Centre de Recherches sur l'Intermédialité (CRI) de l'Université de Montréal. Il le fait dans le cadre d'une mise au point sur la différence entre l'intertextualité et l'intermédialité : « Dans *La révolution du langage poétique* en 1967, [Julia] Kristéva définit l'intertextualité comme ' le passage d'un système de signes à un autre '?. Il y a donc une relation entre l'intertextualité et l'intermédialité. Mais le premier terme fut utilisé par beaucoup de chercheurs – en principe aussi par Kristéva – d'une manière restrictive pour la description des processus de production de sens purement textuels [...]. La notion d'intermédialité devient [alors] nécessaire et complémentaire [dans la mesure où] elle vise la fonction des interactions médiatiques dans la production du sens ».

métissage, de l'hybridation, de l'interdisciplinarité..., c'est-à-dire de l'intrication de médias de tous les genres tels que la musique, la littérature, le cinéma, la sculpture, la peinture, l'architecture, *etc.*, pour ne citer que les médias ressortissant à l'interartialité. D'un point de vue archéologico-épistémologique, on qualifierait cet état de choses de moderne ou plus précisément, de post moderne. En effet, selon Hendrik Van Gorp *et al.* :

[Le post-modernisme se caractérise] par le jeu, le goût du fragment et de la citation, le pastiche, l'ironie, la déconstruction, l'autoréférentialité et la fiction. Face à une image du monde en éclats et à une expérience de vie chaotique, l'auteur post-moderne n'édifie pas un texte cohérent et hiérarchiquement structuré : il juxtapose des fragments ou différents points de vue non dominés par un principe régulateur.¹

L'intermédialité ressortit à une épistémè que l'on pourrait qualifier de postmoderne, voire même de mondialisante. En tant que grille sapientielle de constantes discursives « dans le contexte actuel de réduction de la terre à un petit village planétaire où tout n'est qu'imbrication ou intrication² », cette épistémè se caractérise par « la tendance des savoirs [...] à l'unitarisme, ainsi que l'attestent les disciplines, théories et concepts tels que *interculturalité, interdisciplinarité, intermédialité, géopolitique globale, littérature générale, littérature mondiale, mondialisation économique, œcuménisme religieux, et stratégies sanitaires globales* »³.

On pourrait donc en déduire que :

Ce concept [d'intermédialité] apparaît comme l'instrument d'analyse idéal du contexte multi-médiatique actuel qui se caractérise par une intrication exponentielle et irréversible de médias entre lesquels la médiateté tend sinon à s'abolir, du moins à se réduire à sa plus simple expression. Il ne peut en être autrement quand tout n'est plus que métissage, hybridation, recyclage, interartialité, interdisciplinarité, unitarisme, unionisme, communautarisme, vitesse, *etc.*⁴

Dès lors :

¹ Hendrik Van Gorp, Drik Delabastita, Lieven D'Hulst, Rita Ghesquiere, Rainier Grutman, Georges Legros, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré champion, 2005.

² François Guiyoba, « Aux origines de l'effet de vie littéraire : prolégomènes à l'archéologie d'un invariant artistique », in François Guiyoba et Pierre Halen (dir), *Mythe et effet de vie littéraire. Une discussion autour du concept d'effet de vie de Marc - Mathieu Münch*, n°10, Strasbourg, Editions du Portique, 2008, p. 51..

³ *Ibid.*

⁴ François Guiyoba, « Intermédialité » in Jean-Marie Grassin (éd) *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, <http://www.ditl.info/arttest/art14847.php>, consulté le 10 octobre 2008.

L'intermédialité se présente comme une théorie généralisée du médium, établissant le plus de relations possibles sur toutes les échelles, ces possibilités se manifestant en un réseau permettant de discerner virtuellement un tout. L'intermédialité se veut, de ce fait une machine à parcourir le temps comme pour le maîtriser et l'inclure dans une théorie unitaire de l'être¹.

Dans ces conditions, procéder à l'archéologie de l'automédialité revient à mettre en évidence les différents biais réels et virtuels du rapport réflexif du sujet à lui-même, ces biais devant se présenter comme imbriqués ou intriqués. En d'autres termes, si, comme l'affirme Müller, l'intermédialité « vise la fonction des interactions médiatiques » dans la production du sens », et si l'on voit en l'automédialité une déclinaison spécifique de l'intermédialité, alors cette automédialité implique une médialité entre le sujet et lui-même, cette médialité restant interactionnelle dans le champ médiatique, fut-elle réflexive, et cette interaction devant ontologiquement et épistémologiquement faire sens.

Dès lors, compte tenu de l'archéologie de l'intermédialité esquissée précédemment, l'automédialité réfère ontologiquement à un cas de figure intermédiaire, ce qui est apparemment paradoxal dans la mesure où elle indexe la réflexivité, c'est-à-dire l'immédiateté et donc une absence d'intrication intermédiaire. Mais, a posteriori, il s'avère que la réflexivité subjective requiert nécessairement un médium de type essentiellement narcissique que nous appelons, par commodité, miroir. En conséquence, dans l'épistémè postmoderne, le sujet se perçoit dans des miroirs intermédiaires dont la complexité se constitue progressivement.

Il en découle alors que « la modernité, c'est vouloir donner à la raison la légitimité de la domination politique, culturelle et symbolique, remplacer Dieu ou les ancêtres par une autorité venant de l'homme lui-même, à condition qu'il soit guidé par des principes universalisables plutôt qu'assujetti à ses penchants ou à ses intérêts »². En d'autres termes :

Le fait majeur de la modernité est qu'elle met en scène l'individu humain qui est en lui-même son propre fondement et sa propre fin, indépendamment de toute référence à une transcendance. L'individualisme et la liberté vont par ce fondement être *l'alpha* et *l'oméga* caractéristiques des revendications de la vie moderne³.

D'où il apparaît que les paradigmes des modernités passées ne sont pas les mêmes que celui de notre modernité, loin s'en faut. Quel est donc le paradigme de notre modernité ? D'où nous vient-il ? Quels sont les anciens auxquels il

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

s'oppose ? En quoi s'oppose-t-il à eux ? Et quel est son rapport à l'automédialité comprise comme subjectivité réflexive ? Recourons à l'expertise des philosophes, et plus particulièrement à celle de Jean-Paul Resweber, pour répondre à ces questions.

Dans un article consacré aux « lieux communs de la modernité »¹, Jean-Paul Resweber distingue quatre « lieux » principaux dont l'ensemble constitue à nos yeux le paradigme de cette modernité. Ce sont « la subjectivité », « l'esthétisation du monde », « la rationalisation de l'agir » et « l'éthicisation des comportements »². Pour Resweber :

La modernité commence avec l'avènement de la subjectivité dont Descartes établit définitivement la théorie. [...] La subjectivité est en réalité, la résultante d'un processus de « réflexivité », en vertu duquel l'homme proteste de lui-même face au monde et même face à Dieu.

L'esthétisation du monde est définie comme « un travail de *construction* et d'*organisation* des objets, qui tient compte de valeurs utilitaristes, comme l'efficacité, le confort, la polyvalence des usages, le plaisir, mais aussi de valeurs symboliques, comme les exigences d'harmonie, de convivialité et de partage ». Cet état de choses procède de ce que :

Le sujet de la modernité, arraché au socle de l'être au monde, se trouve pour ainsi dire coupé des objets auquel il doit faire face. Produits par la technique, il [*sic*] les organise en réseaux et en systèmes. Ce double geste de production et de structuration relève d'un travail d'esthétisation, auquel oblige la subjectivité en prise sur la technique. Un tel travail témoigne de la manière dont le sujet assume désormais son rôle de Créateur.

Quant à « la rationalisation de l'agir », elle se rapporte à « la rationalisation de l'éthique ». En effet :

Le rationalisme occidental s'épanouit sur quatre fronts principaux. Celui, d'abord, de la rationalisation sociale [...]. Celui aussi, plus sensible, de la rationalisation culturelle, [...]. Celui enfin du système de la personnalité, constitutif du monde propre de l'individu, où interagissent les deux types de rationalisations précédentes.

Enfin, en tant que dernier élément du paradigme de la modernité, « l'éthicisation des comportements » « réalise la "relève" même du Christianisme ». Pour Resweber, qui prend appui sur Habermas dans *La Théorie de l'agir communicationnel* de cet auteur, « l'homme n'existe qu'en tant qu'individu socialisé », ce qui « se réalise [...] grâce au travail et au langage ». L'individu ne peut donc être sans l'altérité. Or, cette coexistence ne peut être sans générer des

¹ Jean-Paul Resweber, « Des lieux communs de la modernité » in Portique n°1, 1998, <http://leportique.revues.org/document344.html>, consulté le 20 octobre 2008.

² *Ibid.* Et suivantes.

conflits. Cependant, ceux-ci font partie de « l'histoire des rencontres humaines [qui] sont tendues vers la paix et la conciliation », comme dans le modèle chrétien qui se voit ici laïcisé et « qui [...] fournit les bases théoriques de l'éthicisation du monde moderne ».

Dans ces conditions, « la figure de l'éthique de la *libération*¹ [...] cristallise [...] la demande d'autonomie des peuples colonisés, mais aussi la demande de reconnaissance des classes sociales défavorisées et des groupes marginaux », de même qu'« elle exprime [...] les droits fondamentaux de la personne à la liberté d'expression »². En ce qui concerne « l'éthique de l'urgence », « elle résulte de l'extension du modèle de la libération aux peuples qui souffrent de la pauvreté et de la maladie, comme l'illustre la défense des causes humanitaires, mais aussi aux opprimés, aux malades, aux contaminés et aux exclus de toutes sortes ». Quant à « l'éthique de légitimation », elle « a [...] pour fonction de couronner la reconnaissance d'une profession et d'élargir le champ qualitatif de ses interventions ». Elle procède de « la montée du chômage, [de] l'impérialisme du marché et [du] [...] développement de nouvelles professions ». La figure de la « conjuration [...] vise à conjurer les peurs et les incertitudes de l'avenir ». Pour Resweber, « le recours incantatoire à l'éthique a pour fonction de gérer les angoisses et les peurs du lendemain. Il a pris le relais des utopies, des rêves eschatologiques et millénarismes, pour nous aider à nous risquer dans le troisième millénaire. L'éthique hante l'imaginaire de la modernité, comme jadis la religion ». Enfin, la figure de la « confiance » apparaît comme un des fondements de « l'éthicisation du monde moderne », l'autre fondement essentiel, qui lui est corrélé, étant le « risque ». En effet :

La parole communicationnelle vise à réduire les incertitudes qui limitent et paralysent non seulement le domaine restreint des relations professionnelles et commerciales, mais aussi l'ensemble des relations humaines, la confiance à autrui libère la confiance en soi. Attitude plus que jamais nécessaire, dans un monde planétaire où les sujets se trouvent menacés par les structures et les systèmes qui pèsent sur eux. Grâce à l'éthique, les rapports sociaux se transforment en relations sociales³.

On peut maintenant répondre à la question de savoir d'où nous vient le paradigme de notre modernité. Ce n'est pas le produit d'un surgissement *ex-nihilo*, mais le résultat d'un long processus historique « dont Descartes [nous a dit Resweber] établit définitivement la théorie ». Laissons encore la parole, à ce sujet, à Resweber :

¹ *Ibid.* Resweber situe la naissance de cette figure dans le cadre « d'une conjoncture politique et sociale [...] qui a cours autour des années 1950 ».

² *Ibid.* Et suivantes.

³ *Ibid.*

En réalité, ce tournant philosophique et culturel [le cartésianisme] est l'aboutissement d'une lente maturation, qui s'inscrit dans une tradition culturelle où dominent de grandes « époques » repérables. Celle de l'individualisme timide du XIII^e siècle, fondé sur des raisons aussi bien philosophiques qu'économiques, celle de la subjectivité religieuse qui constitue le « dogme » fondamental de la Réforme ; celle de l'émergence du *cogito* cartésien qui s'impose en principe de la science et de la conscience ; celle du subjectivisme transcendantal, qui domine le XVIII^e siècle ; celle de l'« égoïté » empirique de la philosophie utilitariste anglo-saxonne, que sanctionne, au XX^e siècle, l'idéologie du libéralisme moral et économique ; enfin celle de l'individualisme épistémique, qui constitue le schème de référence des sciences humaines¹.

Il se dégage maintenant clairement le rapport du paradigme de la modernité à l'automédialité comprise comme subjectivité réflexive. C'est un rapport d'implication réciproque entretenu en vertu du principe intermédiaire hiérarchique ou homologique. Les deux écoles évoquées dans l'introduction du présent essai aideront à mieux appréhender ce rapport, d'autant plus qu'elles s'avèrent complémentaires. Dans la perspective de l'école allemande :

Le lieu d'investigation du phénomène intermédiaire est le média lui-même. Par conséquent, le milieu intermédiaire n'est constitué que de médias réels, la relation se caractérise par son immédiateté, le schéma relationnel n'est qu'intrication immédiate, la structure profonde de la relation est marquée par l'indissociabilité des médias, et le média n'apparaît que comme un des lieux et reflets du vaste entrelacement des médias. Une œuvre d'art donnée n'est qu'une expression différente d'autres œuvres d'art².

À l'inverse, l'école canadienne focalise son analyse, non pas sur le média lui-même, mais sur « la relation intermédiaire, c'est-à-dire le milieu et, donc, la logique d'émergence du média » :

Ici, le milieu intermédiaire intègre la relation et le média virtuels, la médiateté qui n'est pas exclue n'est que ramenée à son expression la plus élémentaire, le schéma relationnel est l'imbrication des médiatetés, la structure profonde de la relation se distingue par la dissociabilité des médias, et le média n'est que relation comme dans son acception étymologique. Une œuvre d'art n'exprime pas directement d'autres œuvres ou réalités, elle le fait par le truchement d'un milieu ambiant qui les conditionne tous³.

¹ *Ibid.*

² F. Guiyoba, « Intermédialité », *op. cit.*

³ *Ibid.*

Appliquée à la subjectivité de la modernité, la perspective allemande de l'intermédiatité se décline ainsi qu'il suit : le sujet est le lieu d'investigation intermédiatique ; dès lors, le milieu intermédiatique de ce sujet n'est constitué que de l'ensemble d'autres sujets réels ; la relation de ce sujet avec lui-même se caractérise par son immédiateté ; le schéma relationnel du sujet avec lui-même n'est qu'intrication immédiate ; la structure profonde de la relation du sujet avec lui-même est marquée par l'indissociabilité des médias qui se présentent ici comme autant d'éléments ou de liens constitutifs du sujet ; et, fait sans précédent, le moindre média entre le sujet et lui-même est un épitomé de la complexité intramédiatique du sujet en tant qu'automédia. En sorte que tout sujet n'est qu'une expression très différente d'autres sujets.

Quant à l'application de la perspective canadienne au sujet automédial, elle peut se lire comme suit : le sujet moderne n'est qu'une manifestation de la logique d'émergence de la modernité en tant précisément que milieu d'émergence ; ce milieu moderne intègre non seulement le sujet réel, mais aussi les sujets virtuels, se présentant alors simplement comme une épistémè ; la médiateté entre le sujet et lui-même est exclue et remplacée par des figures intra-subjectives ; le schéma relationnel de ces figures est, plus que l'imbrication de médiatetés, leur intégrativité au sein du sujet ; la structure profonde d'un tel état de choses se distingue par l'indissociabilité de ces figures dans le sujet ; et le média perd ici son acception étymologique pour se transformer en fantasme subjectif, c'est-à-dire en un « autre comme soi-même »¹. Toutes les subjectivités modernes se veulent le produit d'une modernité ambiante qui les conditionne donc toutes.

Ces deux analyses intermédiales d'obédience allemande et canadienne montrent effectivement que la modernité et l'automédialité s'impliquent réciproquement. La première analyse révèle une homologie qualitative entre un sujet donné et les autres en tant que constituants globaux de la modernité, alors que la seconde analyse insiste beaucoup plus sur le fait de la transcendantalité de la modernité sur la subjectivité. Quelle que soit l'analyse retenue, il apparaît nettement que la subjectivité est consubstantielle à la modernité, à plus forte raison si les deux analyses sont prises en compte ensemble.



En définitive, les considérations intermédiatiques, psychanalytiques, philosophiques, archéologiques et mythologiques révèlent une subjectivité moderne se trouvant effectivement à la croisée des chemins automédiatiques, état de choses qui voue à terme le genre autobiographique traditionnel à

¹ Petit clin d'œil à Paul Ricoeur.

l'obsolescence. Ces chemins sont ceux laissés vacants par Dieu, les ancêtres et la nature et que le sujet s'est appropriés lentement mais sûrement depuis l'avènement du cartésianisme. Or, cette appropriation s'est opérée de manière subjective, l'ancien rapport de force entre le *subjectum* et l'*objectum* s'étant justement inversé à la faveur de l'épistémè moderne. Il en a résulté un nombre de dieux correspondant à autant de subjectivités dont le nombre croît aujourd'hui de manière quasi-exponentielle, ces dieux prenant alors des formes extravagantes et se distinguant par des prouesses extravagantes dans tous les domaines de la vie, prenant ainsi un certain ascendant sur la nature, à l'image des dieux de l'Antiquité.

À l'inverse, et précisément à cause de la subjectivité du sujet, cette appropriation des chemins traditionnels par ce dernier a conduit également à des dérives tout autant spectaculaires, celles-ci témoignant de l'ascendant pris par le ça sur le moi et le surmoi du sujet. C'est alors que les dieux malveillants de l'antique mythologie se substituent, chez le sujet, aux dieux bienveillants de cette même mythologie, et comme eux, se livrent à des prouesses tout aussi impressionnantes, mais catastrophiques. D'où les peurs et les angoisses relevées par Resweber, et d'où les hésitations du sujet à la croisée des chemins modernes, ceux-ci menant, les uns, au salut que s'invente le sujet, et les autres à la perte que celui-ci suscite également, même si c'est à son corps défendant. Tel nous semble le profil archéologique du sujet automédiatique moderne, un profil dont le caractère antinomique des contenus ne présage rien de bon pour la modernité. Tel est le sens de ces propos d'un philosophe paraphrasant et commentant Habermas :

Pour Habermas, la modernité est un projet inachevé que l'humanité doit défendre pour ne point perdre son humanité. Sa philosophie implique de ne pas abandonner le monde social au rapport de force causé par le triomphe de la raison instrumentale (simple moyen) sur la raison entendue au sens de la philosophie grecque ancienne, c'est-à-dire comme un instrument de compréhension des fins et de leurs déterminations.¹

Pour finir, et en guise d'articulation plus claire à la problématique générale de l'appel à contribution au présent numéro de la *Revue*, on peut dire que, d'un point de vue archéologico-épistémologique, le sujet moderne s'autodétermine en tant que subjectivité et en tant qu'automédia, ces deux déterminations ne faisant qu'un en lui, et pouvant même, à la limite, être interchangeables, contrairement à celles de l'algorithme saussurien.

François GUIYوبا
Yaoundé

¹ Cf. <http://fr.wikipedia.org>, *op. cit.*

From Reflection to Repetition:

Medium, Reflexivity and the Economy of the Self

One of the things that make the writings of Walter Benjamin so intriguing is the way his thoughts on the new media emerge from a very distinctive interpretation of the old. The most elaborately articulated instance of this emergence can be found in an early text, namely, Benjamin's doctoral dissertation, "The Concept of Criticism in German Romanticism." Although Benjamin, who aspired to become the leading critic of 20th century Germany, has in recent decades become one of the most cited of critics, his dissertation, perhaps because of its rather academic style and subject matter, has not attracted the same attention, even in literary-critical circles. And where his dissertation has been discussed, one aspect of it has been almost entirely ignored. It is with this dimension of his text that I will be concerned in this article.

In order to interpret the different words employed in the title of his thesis, above all "art", "criticism" and "concept," Benjamin introduces another term that distinguishes itself from almost all the other terms he uses, which are almost all taken from the writings that he is interpreting. But in this one case, the word is not used by any of the writers he is analyzing. [...] No, this word appears to have no history, to come from nowhere and yet plays a decisive role in the construction of Benjamin's overall argument. This word is, quite simply, or not so simply, "medium".

That it should have come to play such a significant part in Benjamin's dissertation is both understandable and enigmatic. Understandable, since Benjamin himself had used the term, as well as its adjectival-adverbial variations (medial, mediality) extensively several years earlier in an important but unpublished essay on "Language in General and the Language of Man." (1916). In that essay he elaborates a notion of language as a "medium" in a very distinct sense, namely as a process that does not communicate anything external—a meaning, for instance. In other words, as Benjamin puts it in that essay, language is a *medium*, but not a means to any end external to itself. It is therefore not to be confused with any form of instrumentality, or of mediation. Rather, its function is that of imparting itself *immediately—unmittelbar*—i.e. without the mediation of anything external to itself:

Each language imparts itself in and of itself [*Jede Sprache teilt sich in sich selbst mit*], it is in the purest sense the "medium" of imparting. The medial, i.e. the *immediacy* [*Unmittelbarkeit*] of all spiritual

imparting is the fundamental problem of all theory of language [...] (GS 2.1, 142)¹.

Mediality is thus not to be confused with *mediation*, in the Hegelian (dialectical) or any other sense: it is neither a function of dialectical negativity nor of any relation to an outside. [...]

It is not surprising, therefore, that Benjamin would reintroduce the term, “medium” in order to describe the Romantics’ valorization of reflection, even though this concept is associated first of all with *thinking* rather than with *language*. However, Benjamin’s early conception of language as essentially naming entailed a strong reflexive element. In describing language as a medium that imparts itself, and does so immediately, Benjamin was already construing language as a process of self-reflection, a word that is a pleonasm insofar as “reflection” generally implies the return of a self to itself. This however is precisely the question that will tacitly inform Benjamin’s discussion of Schlegel and the Romantics: namely, that of the link between “reflection” and the “self”. As we will see, in his discussion of Schlegel Benjamin will seek to problematize that link and, in his strong but unelaborated allusions to Hölderlin, point to an alternative in which a certain repetition will come to replace reflection, and the first person singular—the I—will replace the “self,” albeit in a very different way from the Fichtean notion of a self-positing Ego.

Given his own earlier use of this word, then, it is therefore not entirely surprising that Benjamin would invoke the notion of “medium” in his dissertation to describe the process of reflection itself. But if it is therefore not entirely surprising, Benjamin’s use of this word in the dissertation nevertheless displays an enigmatic aspect, or at least one that is not simply self-evident. On the one hand, Benjamin contrasts Schlegel’s notion of “reflection” with that of the philosopher, Fichte, who construed it as dependent on and limited by an Absolute Ego positing itself. For the Romantics, on the contrary, the positing of an Ego was only a subsidiary, not an essential dimension of reflection, and this because the latter was conceived of not as the result of an act of positing, but rather as a process that Benjamin—not Schlegel—designates as that of a *medium*:

Schlegel’s concept of the absolute [...] would most correctly be designated as the medium of reflection (*Reflexionsmedium*). With this term the whole of Schlegel’s theoretical philosophy may be collected and designated [...]. Reflection constitutes the absolute, and it constitutes it as a medium. (GS1, 36-37)

¹ Citations from Benjamin refer to the German edition of his *Gesammelte Werke* (Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1980) and are indicated by “GS”. English translations are my own.

What is surprising and intriguing about Benjamin's use of this word here is, as already suggested, that he explicitly emphasizes that this term is not to be found in the writings of Schlegel:

Schlegel did not use the term "medium" himself; nonetheless, he attached the greatest importance to the *constantly uniform connection* in the absolute or in the system, both of which must be interpreted as the connection of the real not in its substance (which is everywhere the same) but in the degrees of clarity with which it unfolds. (37 — my italics – SW)

[...] What then, exactly, does the word "medium" signify for Benjamin such that it becomes indispensable to him in his account of Romantic reflexivity? First of all, as we have seen, for Benjamin "mediality" signifies a certain *immediacy*, the capacity to function without external mediation. The German word, "un-mittelbarkeit", which Benjamin in his earlier essay breaks up into its components, signifies for him the potential (-barkeit) of acting without serving as a "means," i.e. without entering into a mediating or mediated relation to anything else. The medium, whether as language in the 1916 essay or as Absolute Reflection in the 1920 dissertation, entails the potentiality, indeed the power of operating without external reference (a reference that in both cases can be assimilated to a certain notion of "meaning"). Language does not serve primarily to communicate meaning any more than reflection serves to provide knowledge, at least in the traditional sense of that word.

At the same time, the fact that the German word, *Unmittelbarkeit*, must be understood as yet another of those "–barkeiten"—those "–abilities"—that characterize Benjamin's conceptualization from beginning to end¹ [this fact suggests] that the mode of being of the *medium* will never be that of a self-identical or self-present reality, but rather of a kind of virtuality, that in principle perhaps can never be realized as such. Or rather, whose realizations are marked by a dynamics of self-transformation rather than one of self-fulfillment.

In contrast to Fichte, the Romantics do not shy away from affirming the "absolute" dimension of "reflection" and Benjamin explains this precisely through the notion of medium. But his use of the term here, far from resolving the ambiguities of the Romantic tendency to regard reflection as Absolute, actually brings them to the fore. They can be described in the following way. On the one hand, "medium" designates a process that is not simply instrumental or teleological but that seems to have a certain autonomy: it functions immediately, as indicated, and leaves nothing outside of itself. This in turn tends to construe the medium of reflection as ultimately a movement of the "self," a

¹ I explore this aspect of Benjamin's thought in a recently published book, "Benjamin's –abilities" (Harvard UP: Cambridge, 2008). If this book were to be translated into German, a literal rendition of the title would have to be, "*Benjamins –barkeiten*"). For those not familiar with German, I should note that "barkeiten" does not exist as a word, only as a suffix.

Selbstbewegung. On the other hand, however, this “movement” is precisely never simply circular or self-contained: it may be “continual” or “constant”—*stetig* is the German word Benjamin uses—and it may also entail a kind of unfolding or development—*Entfaltung*—but it is also and above all, a *transformation*. In the first pages of his dissertation, Benjamin emphasizes this point: “Under the term ‘reflection’ is understood the transformative (*umformende*)—and nothing but the transformative—reflecting on a form.” (20) Form is already a reflective category that in reflecting itself further, alters and transforms itself. A certain alterity is thus essentially at work at the heart of the reflective movement.

[...] Benjamin quotes Friedrich Schlegel asserting that the “transition (*Übergang*) [...] must always be a leap [*ein Sprung*]” and comments this as follows:

This immediacy, which is originary (*prinzipiell*) although not absolute but rather mediated (*vermittelte*), is that in which the liveliness (*Lebendigkeit*) of the connection (*Zusammenhang*) is grounded. (27)

The medium is thus on the one hand defined spatially rather than temporally — as a *Zusammenhang* rather than as a *Fortgang*—but its spatiality is in turn not at all static. It involves not just a context—which would be the most common English rendering of the German word that plays such an important role in Benjamin’s discussion of medium here, namely, *Zusammenhang*. Rather, what this word seems to imply is both a state of connectedness and a process of linkage in which connections are made and unmade through leaps and bounds rather than through continuous evolution or unfolding.

In short, “medium” here names a process that never stays the same: all that is continual is its transformations and changes, and these are discontinuous: continual discontinuity. It is this discontinuous movement that constitutes the very “liveliness” of the medium: it is “alive” to the extent that it does not stay the same. The liveliness of the medial connection involves on the one hand a certain overcoming of temporal finitude but only through the dis-connections (my word for discontinuous connectivity). Such disconnections thus are determined (in the German sense of “*bestimmt*”—i.e. defined) as *discrete, singular events*. As a medium of reflection, thinking is thus distinguished from the Fichtean antithetics of Ego and Non-Ego, not in order to be dissolved into a higher continuum, but to subsist as a the connectedness of discreet singularities—a connectivity that does not simply absorb the singularities into a more comprehensive synthesis.

In this context early on his dissertation Benjamin cites a name that will return towards its end to frame his discussion of the Romantic Concept of Criticism and at the same time to transcend it. That name, as I have already indicated, is: Hölderlin. The citation seems at first sight flat and banal:

Hölderlin, who without direct involvement with the early Romantics nevertheless spoke the final and incomparably profound word concerning certain of their ideas, writes at a point when he seeks to express an intimate, highly relevant connection (*Zusammenhang*): “infinitely (exactly) connected” [*unendlich (genau) zusammenhängen*]. Schlegel and Novalis had the same idea when they understood the infinitude of reflection as a fulfilled infinitude of connectedness [...]. Today we would say “systematically” for what Hölderlin expresses more simply, as “exactly” connected. (26)

Throughout this text, as with many others of the same general period, Hölderlin will emerge as the poet who has the first and last word—although precisely because of this claim, the word or words that Hölderlin is said to speak will remain quite obscure in Benjamin’s text. Benjamin will never discuss just what “infinite exactitude” might mean in respect to “connectedness”. But his text allows us to make connections that address the question. And ironically or not, such connections emerge as soon as we direct our attention to the way in which Benjamin “connects” his text to the texts of Hölderlin. The reference Benjamin provides in a footnote—to a text entitled “Infidelity of Wisdom”—turns out itself to be unfaithful, or, as some might say, erroneous. The quote, which is taken from Hölderlin’s gloss to his Pindar translations, “where,” as Benjamin puts it, “Hölderlin seeks to express an intimate, highly relevant connectedness,” is not from the gloss to Pindar’s poem, “*Untreue der Weisheit*” but rather from the gloss to another Pindar fragment, which Hölderlin translates as “The Infinite” (“*Das Unendliche*”). Benjamin’s connects to Hölderlin’s text by reinscribing “the infinite” as “infidelity of wisdom.” Since, as this reinscription suggests, Hölderlin’s text, including both the translation of Pindar and the commentary of it, are cited by Benjamin as being extremely pertinent to the notion of the “reflection medium”, allow me to venture a rough translation of Hölderlin’s Pindar translation and then translate part of its equally short commentary. First the poem:

Although I the wall of rectitude,
The high, or crooked deception,
Scale, and so myself
Circumscribing, beyond
Me live, about this
I am of a mixed
Mind, to say it exactly.

[*Ob ich des Rechtes Mauer,
Die hohe, oder krummer Täuschung
Ersteig und so mich selbst
Umschreibend, hinaus
Mich lebe, darüber
Hab ich zweideutig ein
Gemüt, genau es zu sagen.*]

That the poet should be of “a mixed mind to say exactly” what he has written in the poem, Hölderlin then glosses as follows:

The fact that I then discover that the connection between right and cleverness must be ascribed not to these themselves but to a third (*nicht ihnen selber, sondern einem dritten*), through which their connection is infinitely exact—that is why I am of a mixed mind.¹

The “intimate and profound connection” to which Benjamin refers has thus to do with—is “connected” to—the way things are connected for a finite living being—an “I” although hardly the Fichtean Ego, since unlike the latter it is the result not of a process of *Setzung*—of positing—but of a “writing around and about”, an *Umschreibung* through which the “I” “lives itself out,” irreparably separated from its “me” (*hinaus/mich lebe*). The process of writing, which involves negotiating between the “wall” of a certain “legality” (*die Mauer des Rechts*) and the deceptiveness of “cleverness” that its generality necessarily entails for any *singular* mortal being, splits the poet’s temper (*Gemüt*), revealing his dependence upon something that transcends the duality of Right and Deception, *Recht* and *Täuschung*. What that “third” is the poet cannot or will not say: he preserves its unnameable alterity by limiting himself to recording its *effects* on him: it splits his mind and heart, which, qua “mixed”—*zweideutig*—is no longer at one with itself. Reflection here does not reestablish a primordial unity but rather exacerbates an irreducible heterogeneity that can be written, but hardly said. [...] What however a reading of Hölderlin’s text suggests, is that the “infinitely exact” connectivity that characterizes the medium of reflection also exceeds it, since the “links” it establishes only hang together by virtue of forces that are external to them. Those forces cannot be entirely contained within the medial configuration *as it is given at any single time*. The word “infinite” or “infinitely”—the German *unendlich* can mean either—does not suggest an eternity of the same but rather dependence on an excluded third that never ends—is *un-endlich*. And this third is experienced through and as a certain circuitous *writing*, which Hölderlin formulates significantly using not the present indicative but rather the present participle, which suggests an immediacy that is ongoing (*stetig*) but never fully present. [...] Such writing marks a limit of the visible in this medial process, since the “third” upon which its connections depend—and without connections there can be no writing—can never be brought into view, remaining irreducibly outside the field of the visible, which however it also delimits. There is a striking anticipation here of how practices of inscription—what Benjamin will later call techniques of reproducibility—

¹ Hölderlin, *Werke und Briefe*, edited by Fr. Beissner and Jochen Schmidt, vol. 2, Frankfurt am Main: Insel, 1969, p. 672.

condition the field of the visible and the audible, framing that field through interruptions, as in cinematography (a form of writing—the inscription of movement as sequence of images).

It is this perspective—if one can call it that, given its non-visual, and indeed non-phenomenal character—that allows us to surmise why and how, for Benjamin, Hölderlin's words here both define and surpasses the problems addressed by Schlegel and Novalis, and in particular, by the notion of “absolute reflection,” or in Benjamin's transposition, as “medium of reflection”. For Schlegel, as we have seen, the framework of this medium is ultimately determined by a concept of the Self as Self-Identity: reflection is construed as a movement by which thinking, through alteration and transformation, ultimately manifests itself. The Absolute is ultimately the Self. Hölderlin's insistence on the “third” as the condition of all connectivity, by contrast, points to a sphere of alterity and difference that can no longer be absorbed into an Absolute Self.

For Benjamin, something of this tendency is already latent in the Romantic conception of reflection as Absolute. Benjamin describes this as a third-order mode of reflection: it is a thinking that has as its object reflection in the traditional, here: Fichtean, sense, which is to say, the thinking of thinking. There is first of all thinking as thought of an object; then there is second-order thinking that reflects this first-order thought—this is reflection in the traditional sense (that of the Cartesian Cogito, for instance). And finally, there is a third kind of thinking that reflects this second-order reflection itself. From this results a tension between Self and Other that the Romantics act out rather than recognize, and that Benjamin sees articulated more profoundly in Hölderlin's work. The ambiguity, to be sure, is that such a third-order reflection undercuts the process by which a “self” can be determined, which is to say limited and identified,

Thus, on the one hand, for the Romantics “everything is self,” in contrast to Fichte, for whom “only the I is a Self” (29). But in attempting to think thought as self-contained, third-order reflection reveals an infinite regress or indefinite *mise en abyme*, the upshot of which, in Hölderlin's translation and commentary, is that feeling of ambivalence (*zweideutiges Gemüt*) that leaves the poet of two minds.

Third-order reflection reveals the primordial “Ur-Form” of reflection according to Benjamin not as the fulfillment of the Self but rather as its decomposition:

On the third and every following higher level of reflection, however, in this Ur-form a process of decomposition proceeds (*geht ... eine Zersetzung vor sich*), which announces itself in a distinctive ambiguity (*Doppeldeutigkeit*). (30)

Benjamin's German here is difficult to translate in its precision: the process of decomposition (*Zersetzung*) “geht...vor sich”: literally, “goes ... before itself”: it reintroduces a temporal dimension in the ostensible spatiality of the medium

as a reflexive process, but it introduces a temporal process that is not going anywhere in the sense of a goal-directed, teleological movement. This process brings forth singular events that do not stay the same but rather alter themselves in connecting with others. This justifies the word “critique” in its etymological dimension, derived from the Greek, *krinein*, to separate. Separation—criticism—is however not the act of an ultimately self-identical subject, of a self-consciousness, but rather the result of the split that emerges out of the medium of reflection as such. The decisive difference, however, between the Jena Romantics and Hölderlin, as already suggested, is that the former still try to construe this “as such” of the self-separating medium as ultimately a process of Self-fulfillment, whereas Hölderlin, as in his poetic commentary to Pindar alluded to by Benjamin, makes the “infinite exactness” of the “connection” dependent not on a Self but on a process of circumscribing in which the first person singular is not effaced but rather “lives itself out” (*hinaus mich lebe*).

In the other fragment, to which Benjamin (mistakenly) alludes, “Infidelity of Wisdom,” there is a short phrase that suggests that his “error” was by no means entirely arbitrary. Hölderlin writes: “If the understanding is trained intensively/It will derive energy even from dispersion; insofar as it easily recognizes the foreign in its own honed acuity [*geschliffenen Schärfe*], it will not easily be led astray in uncertain situations.” (669) In short, if the “understanding” “easily” recognizes its own acuity as in part foreign, it will not be totally lost “in uncertain situations.”

The “medium of reflection” names Schlegel’s and Benjamin’s effort to describe this process of “easily” acknowledging the “foreign” and “alien”—*das Fremde*—as a condition of one’s “own” ability to “hone” (*Schleifen*): i.e. to make distinctions and connections. In Schlegel however such “honing” remains ultimately enclosed and encapsulated in a notion of Reflection as a function of the Self, and it is this that limits the scope and significance of the reflection-medium for Benjamin in this essay. As Benjamin puts it, Schlegel never discarded the basic axiom that “reflection does not dissolve into empty infinitude but is *in itself* [*in sich selbst*] substantial and fulfilled.” (31). Reflection, for Schlegel, qua Medium is ultimately and originally self-identical and self-contained, as expressed in the term “*Urreflexion*”: Original or Primary Reflection, and this in turn defines its limits for Benjamin, who in a long footnote toward the end of the first half of his dissertation explains why he will not pursue the question of the medium of reflection beyond what he has already done. The problem is that for Schlegel, “criticism” as the quintessence of the medium of reflection can never be negative, can never be really critical, since it always involves a transformation that is construed as a fulfillment of the Self. It is at this point that Benjamin offers a “critical” remark that is not critical in the Schlegelian sense, for it implies a move beyond the Romantics’ homogeneous notion of reflection:

[For Schlegel and the Romantics] Reflection can be augmented but never reduced [...] Only a breaking-off, no reduction of reflective intensification (*Reflexionssteigerung*) is thinkable. [...] On the occasion of this isolated critical remark it should be noted that the theory of the medium of reflection will not be pursued here beyond the extent to which the Romantics elaborated it, since this is all that is required to deploy the concept of criticism systematically. From a purely critical and logical standpoint it would be desirable to elaborate this theory further, beyond the obscurity in which the Romantics left it. It must be feared however that such an elaboration would itself lead only to further obscurity. Whereas certain individual aesthetical (*kunsttheoretischen*) propositions can be extraordinarily fruitful, the theory as a whole leads to logically unresolvable contradictions; above all in respect to the problem of Ur-reflection. (57-58)

[...] I will limit myself to just one remark of Friedrich Schlegel's that Benjamin cites, namely, "that words often understand themselves better than those by whom they are used." (49) What might be understood by this is suggested by Schlegel's theory of "wit" as well as in his notion of "mystical terminology", in which "that conceptual medium appears in a flash" (*blitzartig in Erscheinung tritt*) (49). Both "wit" and "mystical terminology" words "understand themselves" only by abruptly and unpredictably taking leave of their senses, in all senses of the word "sense"—i.e. by shedding the univocal meanings that are generally attributed to them, and instead "appearing in a flash" as singular signifying events that cannot be reduced or identified with any one self-identical meaning. Such appearance in a flash is what Benjamin later was to associate with cinema, for instance, or in a different way, with photography—but also with Baudelaire's "*Passante*" in his poem dedicated to that fleeting figure. To "understand" such figures is not to immobilize them in a concept but to retrace their evanescent "meteoric"—or as I would say: their mediauric") trajectories.

For Benjamin, however, it was not just images that flashed by, but also words. Words such as "medium" which he perhaps would have considered one of these "mystical terms" of which Schlegel wrote: one that would be all the more mystical for its not having ever appeared in Schlegel's writing.

[...] For as Benjamin writes, a certain "constancy of a medial connection, a medium reflective of concepts" must be presupposed if any event, unpredictable in its singularity, is ever to occur. Insight into the relationality and alterity of such singular events is what transforms reflection into "critique" in the Benjaminian, not Schlegelian sense. For Schlegel critique remains a function of the reflection-medium and hence ultimately of the Self, for Benjamin the mediality of critique carries it beyond the restricted economy of the self. One form this takes is the process through which "a medially constant transition (*Überführung*) of the work from one language into another" take place, namely in and as "the infinitely enigmatic" process of "translation" (70).

[...] It is in the second section of his thesis that Benjamin addresses a central aspect of this problem, namely in his discussion of the distinctive status of the “work”—the work of art, and in particular, the work of poetry—as a moment in the process of the medium of reflection. This could be of considerable interest to contemporary discussions of media, and in particular to those concerned with media “aesthetics”. For the notion of “aesthetics” in the modern sense of the word criticized by Kant, tends to be inextricably linked to that of the individual “work”, whereas the notion of medium questions the traditional notion of work. For instance, in the broadcast media (radio, television) as well as in the internet, one rarely speaks of “works,” but of “programs,” in French: *emissions*, in German: *Sendungen*. This shift in terminology is significant: a media “event” is defined by a dynamic relation not to a genre but to the medium as a process. The traditional work of art, by contrast, is defined as the instantiation of a more general, generic and generative “genre”: tragedy, comedy, lyric, novel etc. This relationship is no longer applicable to media events. I would interpret the significance of this shift in terminology by suggesting that the structure of such events involves an irreducible *singularity*, which however must not be confused with *individuality*. I take the word “individual” here in its etymological sense of being “in-divisible”. The singular by contrast I take to be highly divisible and relational, in the sense that Lacan, in his seminar on *The Purloined Letter*, finds in Poe’s story: the singular is the “odd,” that which doesn’t *fit in*. The singular is the exceptional, the extraordinary. As such, however, it is part and parcel a *relational* concept, whereas the individual can be seen as a *substantial* one.

[...] The phrase “media event” can be used to designate both of individual and singular. As individual it is understood, and usually disparaged, as the fully predetermined product of a general machination. But a media event could also designate a happening that cannot be identically repeated, like an “installation” or a “happening”, although this does not mean that it cannot be repeated at all. In a certain sense—Benjaminian or Derridean—it can only come to be through repetition, but it is a repetition that does not aim at producing fully identical copies, but rather acknowledges alteration as its greatest resource.

In regard to the early Romantics, Benjamin emphasizes that Schlegel’s attitude toward the poetical work was ambivalent. On the one hand he sought to free the work from its domination by genre: the work was to be understood as a moment of the medium of reflection, forming part of a universal poetry, the essence of which was prose. But this also meant that the work was incomplete and required fulfillment through criticism as the continuation of its reflective essence:

Because each singular reflection in this medium can only be isolated and contingent, the unity of the work with respect to that of art can only be a relative one; the work remains burdened with a moment of contingency. (73)

The singular is still understood by Schlegel as a property of the work, and hence as part of an self-fulfilling universal. For Schlegel it is the task of critical reflection, which is to say, of criticism *as* reflection, to extend and complete the singular work beyond the bounds of its contingent “aesthetic” existence:

The more closed the reflection, the more stringent the form of the work is, the more variegated and intensely (*vielfacher und intensiver*) criticism can fulfill its task of driving the work out of itself (*aus sich heraustreibt*), dissolving the original reflection in a higher one and continuing thus. (73)

As the word “drive”—in German: *treiben*—suggests, this process of transformation requires a certain violence to be done to the original work, which is altered in the process of transformation, driven beyond the boundaries of its initial and inherent form. A new singular event is thus produced, which in turn becomes the object of a new transformation and alteration. What however remains of the singular work or event in this process of medial transformation ?

And it is here that Benjamin comes upon a category that has the potential to provide a powerful critical tool for the development of medial practices that can perhaps even contribute to the transformation of the new media as well as the old. It is what he calls “formal irony,” which he emphatically distinguishes from all forms of subjective or authorial irony. [...] Formal irony is distinguished from criticism, insofar as the latter, so Benjamin, “sacrifices the work entirely for the sake of the one general connection (*“des einen Zusammenhanges”*, [86]). Formal irony, by contrast, preserves the work while redefining its significance. The latter no longer consists exclusively or primarily in its mimetic, thematic representational content understood as a self-contained referent, as what in Saussureschen language would be called a “signified” but rather as itself *significant* of something that does not appear within directly. Benjamin, following the Romantics, describes such irony as “the storm that raises (*aufhebt*) the curtain” exposing “the transcendental order of art,” an order that reaches beyond the “borders of the visible work.” In a footnote he offers a precious indication as to just what such “transcendence” could mean in artistic practice. It is no accident that his example is taken from theater, the sole traditional aesthetic medium that has to do not so much with works, but with “plays” (or in French, *pièces*, and in German: *Stücke*). In a footnote Benjamin describes the actual process by which formal irony functions in comedies by Ludwig Tieck, the German Romantic writer, and perhaps, he adds, in “all literary comedies” as well: “The spectators, the author, the theater personnel” all “take part in the play” (*spielen ... mit*). In thus including spectators, author and theater personnel in the play, the generic framework of traditional aesthetic *form*, based on *genre*, is thus relativized and opened to their condition of possibility but which also function as enabling limits: audience, author, theater personnel, These factors, defining the theatrical scene, can themselves never be exhaustively

predetermined or identified: they are singular in the sense of being always different, not just from others but also from themselves, just as the performance of one evening can never be fully identical to that of another.

That Benjamin uses the German word, *aufhebt*, here in its literal sense to describe the “raising” or “lifting” of the “curtain” of the work effected by formal irony is significant in at least two senses. First, it recalls the master term of the Hegelian dialectic, that which names the negative production of synthesis. Second, however, the word also underscores what is distinctively *non-Hegelian* in Benjamin’s use of it. For the singular work is simultaneously both destroyed and preserved by formal irony, but it is never thereby elevated or absorbed into a more comprehensive, totalizing process. In related, theological terms, one can say that the work survives—Benjamin writes of its “*Überleben*” (86)—but is never resurrected. Formal irony is no simple remake of the original. Schlegel himself, whom Benjamin cites, compares it to an “infinite series of propositions, an irrational number ... incommensurable” (91/XX). And although Schlegel also designates this series as a “progressive” movement, Benjamin for his part emphasizes that this notion of formal irony is incompatible with the modern idea of “progress” as a goal-directed becoming. Rather, what it presupposes is more like a “chaos,” which thereby emerges as the “sensual image of the absolute medium”. To be sure, such “chaos” is understood by Schlegel as the anticipation and condition of the emergence of a “harmonious world,” which remains, however, a function of the ostensibly chaotic transformations that constitute the “absolute medium.”

For Benjamin, the attempt to articulate the medial interaction of chaos and harmony, singularity and connectivity, defines the limits of the Romantic concept of art-criticism. Once again it is the figure and language of Hölderlin that is invoked, toward the end of the dissertation as in its beginning, to frame Benjamin’s discussion, but only by delimiting it, which is to say, by allowing it to point beyond itself to a realm that remains largely unthematized and unexamined in Romantic writing. For while the Romantics could only gesture toward this realm, Hölderlin “surveyed and dominated” it. (105n). What characterizes this realm can be approached in terms of a different notion of “medium”. Whereas for Schlegel, who we must remember does not use the word, “absolute reflection”—for Benjamin, the “medium” of “reflection”—is ultimately understood as homogeneous, grounded in a notion of the unitary Self, returning to itself through, above and beyond its reflective movement. For Hölderlin, by contrast, singularity can never be absorbed into a Self but is irrevocably dispersed in a series that is ultimately heterogeneous. Instead of *reflection*, therefore, we encounter *repetition*, instead of progression, *procedure* (*Verfahrungsart*), instead of prophecy pedagogy, instead of elation, sobriety or discretion (*Nüchternheit*). Benjamin quotes the following passage from Hölderlin to indicate the alternative his writing embodies, but as always with his

references to this prophet-poet, without commenting or interpreting him in any detail¹:

In order to acquire a stable (*bürgerliche*) existence for the poets, including ours, it will be good if, subtracting the difference between times and structures, they return to the *mechané* of the ancients. [...] Modern poetry is particularly lacking in schooling and craft (*an der Schule und am Handwerksmäßigen*), teaching and learning its way of proceeding, which once learned, can be reliably repeated and executed. Among humans *one has above all to pay attention to each thing*, above all to see how it is something, i.e. recognizable in its means (*moyen*) in which it appears, so that the way it is conditioned can be determined and taught. [...] To this pertains first of all [*einmal*] precisely that lawful calculus [*gesetzlicher Kalkül*]. (105—my italics—SW)

In Hölderlin's insistence on the need "to pay attention to each thing," repetition replaces reflection, but does not abolish it. Repetition, in the sense of transformative recurrence, is what arises when reflection is no longer governed by the homogeneity and unity of a Self, which means by a self-consciousness. Instead Hölderlin describes a calculation that seeks to count on the incalculable. From the point of view of the latter such a situation looks like "chaos" and it is this point of view that up until today dominates what we call "the media," new no less than old. This domination derives both from the long history of the West, which especially in the Christian epoch, but also before, tends to define identity in terms of a Self that stays the Same—i.e. that can withstand and transcend time as medium of change and of alteration. And in the Capitalist epoch that, according to Benjamin in another essay of this period, both succeeds and prolongs this Christian tradition², the notion of a homogeneous and time-transcending Self continues to dominate the media, although never without contradiction. This can be seen perhaps most clearly in the unwritten rule that excludes, as much as possible, the conditions of representation from the representations themselves. In broadcast television, this is perhaps most conspicuous in what Benjamin later called the aura—and in particular, with the aura that constitutes what he called the "star" and the "dictator;" this aura, with all of its contradictions, finds its quintessential broadcast-media manifestation in the figure of the "anchor," who "anchors" the "news" by "presenting" it—i.e. by making it (seem) present: to itself and therefore to its audience. In presenting the "news" as the result of relatively isolated, ostensibly independent *individuals*, all of whom announce their names, whether as anchor or as reporter, reporting to and for the "network." The images associated with the latter are thus presented

¹ Exception made, of course, for Benjamin's early (1915) essay, "On Two Poems by Friedrich Hölderlin." See my discussion of that essay in *Targets of Opportunity* (Fordham UP: Bronx, NY, 2005) and *Benjamin's -abilities* (loc. Cit.).

² See his short fragment, "Capitalism as Religion": GS VI, 100.

as a function of single, self-identical speakers, or of single, but rarely singular, normed voices endowing those images with a meaning that is ostensibly self-evident. Such self-evidence proceeds by excluding what Schlegel, and later Marx, demanded *not* be excluded: all those involved in the production of the event (the English word “producers” being significantly today reserved for those who put together the financing of a program, show or film). But in a tradition in which “reality” is regarded as only that which can fit meaningfully within a frame and within the compass of a short, archaeo-teleological narrative, whatever is impersonal, whatever is relational, whatever is differential, such as the financial, organizational, technical, sometimes directly political *conditions of production*, is systematically separated from the product itself and excluded from “view”.

Lastly, it is the hypostasis of the present itself—of the present as the self, and of the self as ever-present—that is thereby maintained and perpetuated: the notion that reality consists of self-contained, meaningful, “transparent” and “intelligible” moments that can be immediately apprehended, quickly named and definitively understood. Thus, it is the Romantic heritage of an Absolute Self that continues to dominate the broadcast media, and that seeks today to extend its hold over the very different medium that is the internet. Such promotion of the Self as presence, and of the Present as meaningful image, constitutes the audio-visual infrastructure that strives to deprive or subordinate the transformative potential of the media in the name of short-term profit maximization and appropriation that increasingly defines what is called “globalization” as a function of finance-capital. But that is getting us into another story...

Samuel WEBER

Université de Northwestern (Evanston, Illinois, États-Unis)

Directeur du « *Paris program in Critical Theory* » de Northwestern à Paris.

Ce texte, issu d'une conférence faite à la MSHS de Poitiers le 20 décembre 2007, a été abrégé par nos soins avec l'accord de l'auteur.

L'AUTOMEDIALITE DANS LA LITTERATURE ET DANS L'ART

Autobiographie et contestation du discours médiatique

Le cas des autobiographies d'Allemands de l'Est après 1989

La littérature allemande d'après 1989 foisonne de textes autobiographiques qui reflètent, avec une perspective postérieure à l'unification, la vie en Allemagne avant et après la chute du Mur. Et ces autobiographies¹ trouvent souvent, au moment de leur publication, un écho très fort dans la société allemande, à l'instar de celle de Jana Hensel, *Zonenkinder* (« Enfants de la Zone » – par allusion au terme dépréciatif avec lequel, en Allemagne de l'Ouest, on désignait la zone d'occupation soviétique puis la RDA), qui a provoqué dans l'Allemagne unifiée un discours sur l'identité des jeunes Allemands de l'Est de la même génération que l'auteur, discours auquel ont largement contribué tous les médias, à savoir les médias écrits, la radio, la télévision mais aussi internet, à travers les forums de discussion, et auquel ont donc participé de très nombreux acteurs, comme le monde de l'édition, les sociologues, les politiques, les journalistes ou encore les internautes, destinataires des médias de masse².

L'enjeu central de ces textes autobiographiques d'après 1989 semble être la construction de l'identité est-allemande ou, plus précisément, comme nous le démontrons dans notre travail de thèse, la déconstruction de l'identité Est-allemande telle qu'elle est construite dans le discours des mass médias dominants. Car Kersten Sven Roth³ a bien mis en évidence que l'Est de l'Allemagne unifiée donne lieu dans les médias à un discours particulier et à un certain nombre de topoï sur les nouveaux États de la République Fédérale d'Allemagne et sur les Allemands de l'Est. Il s'avère en effet, selon son étude, que l'Est de l'Allemagne est souvent présenté dans les médias comme une région singulière (voire anormale), faible (et déficitaire) et pesante (c'est-à-dire à la charge de l'Allemagne de l'Ouest). En outre l'Allemand de l'Est est souvent un objet passif, voire la victime d'une évolution ou d'une action.

¹ Nous adoptons la définition de Philippe Lejeune et désignons par « autobiographies » les « récits rétrospectifs en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle » ; nous excluons les genres voisins. Cf. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique. Nouvelle édition augmentée*, Paris, Seuil, 1996, p. 14.

² Constanze Spieß, « Zur sprachlichen Konstruktion von Identität im medialen, *Zonenkinder-Diskurs* » dans : Kersten Sven Roth et Markus Wienen (dir.), *Diskursmauern – Aktuelle Aspekte der sprachlichen Verhältnisse zwischen Ost- und Westdeutschland*, Brême, Hempen, coll. « *Sprache, Politik, Gesellschaft* ; 1 », 2008, p. 115-139.

³ Kersten Sven Roth, « Diskurslinguistische Zugänge zu den sprachlichen Verhältnissen zwischen Ost und West – zur aktuellen Relevanz eines alten Themas », *Zeitschrift für Angewandte Linguistik*, 2006 / 45, p. 107-120.

Dans ce contexte, les représentations de soi dans les autobiographies Est-allemandes d'après 1989 se révèlent particulièrement intéressantes dans la mesure où l'identité qui y est construite ne correspond pas, voire s'oppose à l'identité que les Allemands de l'Est expriment spontanément dans des interviews¹. En ce sens, les autobiographies d'Allemands de l'Est après 1989 s'apparentent à un contre-discours au discours médiatique dominant², c'est-à-dire à un discours contestant, depuis la marge³, le discours dominant.

Nous voulons démontrer ici, à partir de l'analyse linguistique d'un corpus constitué de sept textes, que l'autobiographie contemporaine est un genre particulièrement pertinent pour contester le discours médiatique. Pour ce faire, nous commencerons par proposer une définition du média et des médias et par soulever le problème de la place du discours littéraire par rapport au discours médiatique. Puis nous défendrons l'idée qu'avec l'autobiographie contemporaine, le livre papier peut être considéré comme un média à part entière rompant, au même titre que les nouveaux médias, avec le principe d'une communication à sens unique caractéristique des médias de masse. Cela nous amènera à mettre en évidence, dans un dernier temps, comment les autobiographies contemporaines brouillent la frontière des genres en jouant avec des caractéristiques propres aux textes d'actualité et plus particulièrement aux textes de presse.

Médias et média : du discours médiatique au discours littéraire

La notion de média prête à discussion en linguistique. Par manque de place, il ne nous est pas possible de revenir sur les différentes acceptions du terme.⁴ Nous proposons de définir ici, avec Werner Holly⁵, le média comme un outil matériel

¹ Voir sur ce point l'étude détaillée de Heiko Hausendorf. Cf. Heiko Hausendorf, *Zugehörigkeit durch Sprache. Eine linguistische Studie am Beispiel der deutschen Vereinigung*, Tübingen, Niemeyer, coll. « Reihe Germanistische Linguistik ; 215 », 2000.

² Anne-Laure Daux, « Die ostdeutsche Nachwendeliteratur als Gegendiskurs », dans Kersten Sven Roth et Markus Wienen (dir.), *op. cit.*, p. 91-114.

³ Nous ne pouvons nous étendre ici sur ce point, qui constitue pourtant un élément central de la définition du contre-discours (*Ibid.*, p. 91). Cependant on mentionnera que, dans l'Allemagne unifiée, la position de la littérature est-allemande peut être considérée comme périphérique et marginale. Cf. Ilse Nagelschmidt, « DDR-Literatur und ostdeutsche Literatur nach 1989 », dans : Peter Wiesinger (dir.), *„Zeitenwende – die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert“ : Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000. Bd. 7: Gegenwartsliteratur – Deutschsprachige Literatur in nichtdeutschsprachigen Kulturzusammenhängen*, Berne, Peter Lang, coll. « Jahrbuch für internationale Germanistik : Reihe A, Kongressberichte ; 59 », p. 39-46.

⁴ Pour un aperçu sur ces discussions, voir Stephan Habscheid, « 'Medium' in der Pragmatik. Eine kritische Bestandsaufnahme », *Deutsche Sprache*, 2000 / 2, p. 126-143.

⁵ Werner Holly, « Alte und neue Medien. Zur inneren Logik der Mediengeschichte », dans : Bernd Rüschoff et Ulrich Schmitz (dir.) : *Kommunikation und Lernen mit alten und*

créé par l'homme pour améliorer ou rendre possible la communication, c'est-à-dire pour dépasser les restrictions spatiales et temporelles de la communication « naturelle » ou communication en face à face.

À partir de cette définition, on distinguera les médias primaires, qui s'apparentent à un prolongement du corps humain, à l'instar des messagers transportant l'information d'un lieu à un autre ; les médias secondaires, que constituent les moyens techniques tels les crayons ou les machines à écrire ; les médias de masse, dont les contenus (le discours médiatique) sont destinés à une utilisation immédiate et proposés simultanément à un grand nombre de personnes formant un public dispersé et anonyme ; et les nouveaux médias, caractérisés par leur capacité à combiner texte, graphique, image et son et à enregistrer et diffuser des données de manière numérique.

Il est généralement reconnu que les textes littéraires ne relèvent du discours médiatique que dans la mesure où ils sont édités dans les médias de masse, par exemple sous forme de feuilleton dans la presse, comme ce fut initialement le cas pour un des textes de notre corpus¹.

Mais publiées sous forme de livres papier par des auteurs individuels et identifiables, les autobiographies sont exclues des médias de masse. De même leur caractère écrit les exclut de la catégorie « nouveaux médias ».

Comment, dans ces conditions, le discours littéraire peut-il prétendre à contester le discours médiatique ? François Rastier, qui définit les discours comme « des types d'usages linguistiques codifiés qui correspondent à des pratiques sociales différenciées et articulent des domaines sémantiques propres »² souligne en effet que les discours « évoluent dans des temporalités différenciées et ne sont pas en compétition »³.

En présentant les autobiographies contemporaines comme un média de contestation du discours dominant, nous défendons l'idée qu'elles ne relèvent pas exclusivement du discours littéraire. Et nous reprenons à notre compte une conception somme toute assez répandue de la littérature comme n'étant ni coupée du monde ni des réalités sociales, et des textes littéraires comme profondément liés au discours politique et médiatique. Nous allons cependant encore un peu plus loin : à nos yeux, les textes autobiographiques, en tant que textes littéraires non-fictionnels, peuvent être dans une certaine mesure rattachés au discours médiatique.

Nous nous intéressons ici en effet exclusivement à des textes littéraires non-fictionnels. La dénomination n'étonne plus depuis que John R. Searle a souligné

neuen Medien, Francfort sur le Main, Peter Lang, coll. « Forum Angewandte Linguistik ; 30 », 1996, p. 9-16.

¹ Certains chapitres de *Ostblöckchen* avaient déjà été publiés, par Michaël Tetzlaff, sous la forme d'un feuilleton dans le quotidien national *Frankfurter Rundschau*.

² François Rastier, *Arts et sciences du texte*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 2001, p. 298.

³ *Ibid.*, p. 231.

que les notions « littéraire » et « fictionnel » ne se recoupent pas¹ et depuis qu'il a mis en avant l'intention de l'auteur comme critère définitoire de la fiction ou de la non-fiction.

Et la nuance est importante puisqu'il convient de distinguer les fonctions du discours littéraire non-fictionnel des fonctions du discours littéraire fictionnel. Pour Marie-Hélène Pérennec, cette distinction doit être considérée comme déterminante dans l'approche des genres textuels, dans la mesure où, si la fiction se caractérise par l'absence de sanction sociale, les textes de non-fiction, eux, sont soumis à la sanction sociale². Et si le lecteur de fiction cherche, dans la fiction, un refuge loin de la réalité, s'il aspire à quitter un instant les problèmes du monde réel, le phénomène est tout autre avec des textes relevant du discours littéraire non-fictionnel. Par là même il ne peut s'agir de considérer en priorité la valeur esthétique des textes du discours littéraire non-fictionnel, au risque de faire perdre de vue la fonction de ces textes dans le monde réel. Or, dans le cas des autobiographies qui nous intéressent, c'est bien leur fonction sociale que nous définissons comme centrale, leurs auteurs corrigeant tous des représentations d'eux-mêmes, contestant le discours que les mass médias diffusent sur eux-mêmes, la RDA et l'Est de l'Allemagne.

Ainsi, le positionnement discursif des autobiographies contemporaines est relativement singulier. Certes les autobiographies d'Allemands de l'Est après 1989 relèvent d'abord du discours littéraire, mais par leur spécificité non-fictionnelle et en raison des thématiques qu'elles développent, elles peuvent aussi relever du discours politique ou médiatique. Il se pose alors la question de savoir comment l'autobiographie contemporaine peut s'apparenter à un média.

Les autobiographies d'Allemands de l'Est dans l'Allemagne unifiée : un média à part entière

Un média est, comme évoqué, ce qui permet la réalisation d'une situation de communication « non naturelle ». Et toute situation de communication « non naturelle » est liée à un média. Considérant un média donné, il est possible de centrer son analyse sur la situation de communication, définie avec Catherine Kerbrat-Orecchioni, par ses trois composantes générales, à savoir le but, les participants et le site ou cadre spatio-temporel³.

¹ John R. Searle, *Sens et expression. Etudes de théorie des actes de langage. Traduction et préface par Joëlle Proust*, Paris, Minuit, 1982.

² Marie-Hélène Pérennec, « Von der notwendigen Unterscheidung von Fiktion und Nicht-Fiktion bei einer Text-Typologie », dans : Ulla Fix / Kirsten Adamzik / Gerd Antos et Michael Klemm (dir.), *Brauchen wir einen neuen Textbegriff? Antworten auf eine Preisfrage*, Francfort sur le Main, Peter Lang, coll. « Forum Angewandte Linguistik ; 40 », 2002, p. 97-106.

³ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les Interactions verbales. Tome 1 : Approche interactionnelle et structure des conversations. Troisième édition*, Paris, Armand Colin, 1990, p. 76-82.

C'est indirectement ce que fait Ludwig Jäger¹ lorsqu'il nous appelle à dépasser la définition du média en terme de QUOI (question de savoir ce que sont les médias) et à opter pour une définition en terme de fonctionnalités qui nous amène à nous interroger sur la question de savoir QUAND nous avons affaire à un média, c'est-à-dire à remplacer les questionnements autour des qualités d'un média par des questionnements portant sur leur logique opérationnelle. C'est dans cette perspective qu'il relève trois fonctionnalités caractéristiques des médias, définis par leur capacité à « transcrire », « adresser » et « localiser », c'est-à-dire trois fonctionnalités profondément liées à la situation de communication. Or il se trouve que les autobiographies d'Allemands de l'Est après 1989 remplissent ces trois fonctionnalités.

Par la « logique de transcription » qu'il définit, Ludwig Jäger désigne le phénomène de réécriture² caractéristique de tout média visant à reconstituer la lisibilité de textes devenus illisibles. Les médias étant des structures communicationnelles intimement imbriquées les unes dans les autres, et non pas des structures autonomes de construction du monde, ils génèrent du sens par une dynamique de références réciproques les uns aux autres.

Et c'est bien ce que font les textes de notre corpus. Les autobiographies d'Allemands de l'Est après 1989 sont en effet doublement interdiscursives, c'est-à-dire qu'elles sont implicitement ou explicitement en relation avec un ensemble d'unités discursives relevant de discours contemporains d'autres genres³. L'analyse des négations polémiques par exemple souligne que le discours autobiographique est-allemand se construit explicitement par rapport au discours médiatique sur l'Est qu'il conteste⁴. Et si le discours médiatique constitue un interdiscours contemporain particulièrement audible dans le corpus, il faut encore mentionner le discours autobiographique ouest-allemand dont les textes qui nous intéressent se font aussi l'écho. Les liens sont ainsi nombreux

¹ Ludwig Jäger, « Die Verfahren der Medien : Transkribieren – Adressieren – Lokalisieren », dans : Jürgen Fohrmann et Erhard Schüttpelz (dir.), *Die Kommunikation der Medien*, Tübingen, Niemeyer, coll. « Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur ; 97 », 2004, p. 69-79.

² Un phénomène de réécriture qui est conçu comme complexe, dans la mesure où il peut s'agir non seulement de corriger mais aussi de cautionner et développer les discours contemporains. Cf. Ludwig Jäger, *op. cit.*, p. 71 : « Ein Verfahren wechselseitiger intermedialer Um-, Ein- und Überschreibung ».

³ Voir la définition de l'interdiscours par Dominique Maingueneau, cf. Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 324. Nous limitons volontairement, dans le cadre de cet article, nos analyses aux discours contemporains et ne considérons pas les discours antérieurs avec lesquels le discours autobiographique est-allemand entretient des relations.

⁴ Pour une analyse détaillée des négations polémiques dans le corpus, voir Anne-Laure Daux, *op. cit.*, p. 106-111.

entre le texte de Jana Hensel et l'autobiographie de Florian Illies¹, souvent présentée comme son pendant ouest-allemand, et ils ont souvent été mis en avant².

Enfin, à l'intérieur même du discours autobiographique est-allemand, les textes considérés peuvent constituer des réponses aux autres autobiographies les ayant précédés, des corrections des présentations autobiographiques antérieures. Ainsi si Jana Hensel exprime, dans *Zonenkinder*, son attachement aux marques est-allemandes et avance ne pas pouvoir apprécier le chocolat ouest-allemand³, Claudia Rusch critique, dans *Meine Freie Deutsche Jugend* (« Ma Jeunesse Libre Allemande », d'après le nom de l'organisation est-allemande militant pour la diffusion des valeurs socialistes parmi les jeunes de RDA), la réapparition de certaines marques de RDA et souligne sa différence avec d'autres Allemands de l'Est, qu'elle ne nomme pas mais qui ont trouvé leur représentant en Jana Hensel :

On peut de nouveau acheter certaines sucreries de RDA. Je les trouve en général tout simplement écœurantes. [...] La plupart ont le même goût qu'autrefois : elles sont fades et comme poussiéreuses. [...] Nudossi par exemple. Ça n'est rien d'autre qu'un mauvais Nutella pour nostalgiques de l'Est. Sentimentalité comprise. [...] Mais moi, je n'ai aucune raison de me souvenir de mon enfance placée sous le signe des privations.⁴

Multipliant les références aux discours contemporains qu'elles cherchent à façonner, les autobiographies d'Allemands de l'Est sont le lieu d'expression de points de vue différents, d'appréciations diverses et variées. En ce sens, elles s'apparentent à des transcriptions : les auteurs-narrateurs diffusent leurs versions respectives des choses et participent par là même à la lisibilité de la société allemande après 1989.

Deuxième caractéristique fonctionnelle des médias selon Ludwig Jäger⁵ : ils sont adressés, c'est-à-dire qu'ils visent un certain type de destinataires. Or l'analyse de la scène d'énonciation⁶ caractéristique des textes de notre corpus

¹ Florian Illies, *Generation Golf, eine Inspektion* (2000), Francfort sur le Main, Fischer, 2002.

² Voir par exemple Kai Arzheimer, « Von 'Westalgie' und 'Zonenkinder' : Die Rolle der jungen Generation im Prozess der Wiedervereinigung », dans : Jürgen Falter et al. (dir.), *Sind wir ein Volk ? Ost- und Westdeutschland im Vergleich*, Munich, Beck, 2006, p. 212-234.

³ Jana Hensel, *Zonenkinder* (2002), Reinbek/Hambourg, Rowohlt, 2004, p. 56.

⁴ Claudia Rusch, *Meine Freie Deutsche Jugend* (2003), Francfort sur le Main, Fischer, 2005, p. 88. (Nous traduisons).

⁵ Ludwig Jäger, *op. cit.*, p. 74-77.

⁶ Le terme est utilisé par Dominique Maingueneau pour souligner le fait que la situation d'énonciation d'un texte littéraire est construite et mise en scène par un auteur. Cf. Dominique

révèle que le lecteur possible ou invoqué des autobiographies est-allemandes d'après 1989 est précisément identifiable. Ces autobiographies sont en effet présentées comme destinées aux Allemands de l'Ouest, c'est-à-dire aux destinataires du discours dominant sur l'Est qui ne sont pas en mesure de juger ce discours. En témoigne par exemple cet extrait de la préface¹ de *Immer bereit* (« Toujours prêt », en référence à la devise des pionniers de la Jeunesse Libre Allemande), où l'Allemand de l'Ouest est appelé à oublier tout ce qu'il sait de l'Allemand de l'Est (réduit ici à une série d'accessoires valant pour typiquement est-allemands) par le discours médiatique dominant :

Oubliez l'ostalgie et les souvenirs de Corn Flakes de substitution, de cornichons de la Spreewald ou autres produits de RDA. Oubliez le zoo humain, dans les enclos duquel se traînent non pas des animaux mais de mignons petits Ossis aux sacs en nylon aux motifs colorés. « Regarde, encore un. Comme il est trognon ! » Imaginez plutôt un homme. Un homme tout à fait normal.²

Si le premier impératif de cet exemple peut s'adresser autant à un Allemand de l'Ouest qu'à un Allemand de l'Est, le second a pour destinataire les Allemands de l'Ouest, visiteurs du zoo que constitue, aux yeux de l'auteur-narrateur, l'Allemagne de l'Est dans l'Allemagne unifiée. Daniel Wiechmann annonce ainsi son intention de faire tomber les clichés ouest-allemands sur les Allemands de l'Est, dont les Allemands de l'Ouest ont une vision méprisante, rendue ici par la représentation de leurs concitoyens à l'état d'animaux cantonnés à un espace clos.

Enfin la logique d'une communication médiatisée impose la localisation de l'échange, évidemment en lien direct avec l'adresse. Ce besoin de localisation est d'autant plus sensible que le système de communication est mondial. Et sur ce point-là aussi, les autobiographies d'Allemands de l'Est après 1989 se révèlent particulièrement intéressantes. L'analyse des déictiques de lieu révèle en effet que les auteurs-narrateurs inscrivent leur dire dans l'Allemagne unifiée, et ce même s'ils se présentent comme des experts de l'Allemagne de l'Est³.

À part Jana Hensel qui souligne très explicitement, par des emplois répétés de « ici » (*hier*) au sens de « ici à l'Est » (*hier im Osten*) qui correspondent aux

Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U Lettres », 2004, p. 191.

¹ On notera que ce type d'exemples ne se trouve pas exclusivement dans les paratextes des autobiographies considérées : les phénomènes d'adresse à un lecteur Ouest-allemand sont répartis régulièrement dans tous les textes du corpus.

² Daniel Wiechmann, *Immer bereit ! Von einem jungen Pionier, der auszog, das Glück zu suchen*, Munich, Droemer, 2004, p. 9. (Nous traduisons).

³ Pour plus de détails sur ce paradoxe, voir mon travail de thèse.

emplois des déictiques de lieu relevé dans un contexte d'échange spontané¹, son appartenance géographique à l'Est, les autres auteurs entretiennent un certain floutage de la frontière entre l'Est et l'Ouest de l'Allemagne et inscrivent leur dire dans l'Allemagne unifiée, construisant ainsi un cadre géographique qu'ils partagent avec tous leurs lecteurs.

Il semble bien, à la vue de ces premières analyses, que les autobiographies est-allemandes d'après 1989 remplissent les trois fonctionnalités que Ludwig Jäger définit comme caractéristiques d'un média et qu'elles correspondent à une situation de communication médiatisée particulière : au moyen de ces autobiographies, les Allemands de l'Est s'adressent à leurs concitoyens de l'Ouest afin de les éclairer sur des points du discours médiatique dominant qu'ils considèrent comme discutables. Inversant la direction de communication à sens unique imposée par les mass médias, l'autobiographie contemporaine semble permettre aux auteurs-narrateurs de répondre au discours médiatique dominant. En cela, les autobiographies imprimées ne doivent pas être exclues a priori de l'ensemble des nouveaux médias électroniques, tels les pages de sites web, forums, chats et blogs, qui, selon Claudia Fraas et Michael Klemm², constituent justement des discours publics s'opposant au discours médiatique. Plus, même, il convient de voir dans les autobiographies contemporaines un média pertinent pour rivaliser avec le discours médiatique.

L'autobiographie, un média de la contestation du discours médiatique

Le grand atout de l'autobiographie contemporaine, dans son rapport de pouvoir avec le discours médiatique, est sa capacité à se construire, malgré sa nature papier et son format livre, comme un média d'actualité. Par « média d'actualité », nous désignons les médias, qui, à l'image des mass médias dont le discours a parfois pu être qualifié « d'éphémère »³, sont destinés à une utilisation immédiate. Or cette caractéristique ne colle a priori pas au discours littéraire, dont les scènes énonciatives se construisent par définition dans un jeu de relations internes au texte lui-même et sans lien avec les contextes physiquement perceptibles⁴. Et pourtant, les textes du corpus sont des textes

¹ Heiko Hausendorf, « 'gerade hier im osten die frauen' : soziale Kategorisierung, Macht und Moral », *Deutsche Sprache*, 1997 / 2, p. 132-143.

² Claudia Fraas et Michael Klemm, « Diskurse – Medien – Mediendiskurse. Begriffsklärungen und Ausgangsfrage », dans : Claudia Fraas et Michael Klemm (dir.), *Mediendiskurse. Bestandsaufnahme und Perspektiven*, Francfort sur le Main, Peter Lang, 2005, p. 1-8.

³ Voir le titre de l'ouvrage de Juhani Härmä : Juhani Härmä (dir.), *Le langage des médias : discours éphémères ?*, Paris, L'Harmattan, 2004.

⁴ Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire. L'énonciation littéraire I. Troisième édition revue et augmentée*, Paris, Nathan, coll. « Lettres sup », 2000, p. 10.

« datés », au sens d'« actuels », se périssant vite et posant de nombreuses difficultés au lecteur qui n'est pas au fait de l'actualité allemande.

Certes Ingrid Kühn a souligné que ces textes sont traversés d'un lexique spécifique à la RDA constituant, pour le lecteur ouest-allemand (mais aussi pour le lecteur non allemand¹), un obstacle lexical mais aussi culturel à la compréhension². Les auteurs-narrateurs, qui affichent, on l'a vu, leur intention de s'adresser à des lecteurs ouest-allemands, semblent d'ailleurs en être conscients dans la mesure où ils recourent à différents procédés d'explication de ces termes³.

Mais centrer les difficultés de compréhension du lecteur sur ses difficultés liées au temps de l'histoire racontée (la RDA et l'enfance en RDA), c'est négliger ses difficultés de compréhension liées au temps de la narration (l'Allemagne unifiée) et au fait que les auteurs-narrateurs des biographies qui nous intéressent présupposent chez leurs lecteurs plusieurs connaissances contextuelles actuelles. Aucun de ces textes n'explicite en effet les allusions au contexte politique, économique ou social de l'Allemagne d'après 1989. Or dans la mesure où l'histoire de la RDA est, dans ces récits, écrite à travers le prisme de l'Allemagne unifiée, le temps de la narration est tout aussi déterminant que le temps de l'histoire racontée. C'est en ce sens que nous qualifions les autobiographies d'Allemands de l'Est après 1989 de « datées ». Car la présupposition, chez le destinataire, de connaissances « actuelles » constitue, selon Heinz-Helmut Lüger⁴, une caractéristique du média d'actualité.

Malgré un contexte historique non verbal déterminant et central (les autobiographies traitent toutes des problèmes identitaires liés à l'unification et ses suites), il convient de constater dans ces textes l'absence de procédés de contextualisation. Le lecteur entre, à chaque fois, dans le vif du sujet, sans aucune introduction ou mise en perspective. Ainsi, chez Jacob Hein, c'est seulement au deuxième chapitre que le contexte post-RDA affleure pour la première fois, en arrière-plan et sans aucune préparation particulière, dans une

¹ Sur les difficultés que posent l'enseignement de l'histoire de la RDA en France, voir Catherine Fabre-Renault, Elisa Goudin et Carola Hähnel-Mesnard, « Avant-propos », *La RDA au passé présent, Relectures critiques et réflexions pédagogiques*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. « PIA ; 39 », p. 7-12.

² Ingrid Kühn, « DDR-spezifischer Wortschatz als intertextuelle Strukturkomponente in Romanen der DDR-Literatur », dans : Volker Hertel / Irmhild Barz / Regine Metzler et Brigitte Uhlig (dir.), *Sprache und Kommunikation im Kulturkontext. Beiträge zum Ehrenkolloquium aus Anlaß des 60. Geburtstages von Gotthard Lerchner*, New York, Peter Lang, 1996, p. 251-270.

³ Pour une analyse détaillée de ces aides lexicales chez Jana Hensel, voir Anne-Kathrin Hartinger et Ingrid Kühn, « "Wie Türen in eine andere Zeit" - DDR-typischer Wortschatz in Jana Hensels *Zonenkinder* », *Der Deutschunterricht*, 2003 / 5, p. 82-88.

⁴ Heinz-Helmut Lüger, *Pressesprache. 2., neu bearbeitete Auflage*, Tübingen, Niemeyer, coll. « Germanistische Arbeitshefte ; 28 », 1995, p. 47.

apposition explicative comparant un magazine pour jeunes de la RDA avec un titre équivalent en Allemagne de l'Ouest.

Plus précisément, la dimension actuelle des autobiographies d'Allemands de l'Est après 1989 repose sur la construction, dans ces textes, d'un cadre temporel associé au contexte historique non-verbal qui englobe le temps de l'écriture et le temps de la lecture. Les auteurs-narrateurs du corpus mettent en effet en place un cadre temporel à datation élargie où, comme nous allons le voir, la référence absolue est la chute du Mur. Cela a pour conséquence non seulement de rendre saillant un événement de l'actualité mais aussi de poser comme référence le temps de la lecture, qui se confond avec celui de l'écriture. Or ce dernier point constitue une autre caractéristique du texte de presse¹. Car Marcel Vuillaume l'a souvent souligné : l'utilisation des déictiques de temps dépend du genre textuel considéré².

Intéressons-nous en détail aux déictiques de temps qui, dans notre corpus, relèvent du temps de la narration, c'est-à-dire du temps où l'auteur-narrateur et le lecteur sont les principaux acteurs, par contraste avec le temps de l'histoire racontée³. « Maintenant » (*jetzt*) et « aujourd'hui » (*heute*) sont des déictiques temporels dans la mesure où leur référence (calendaire pour le second) varie en fonction du moment de l'énonciation⁴ ; et tous deux incluent l'origo, c'est-à-dire que l'énonciateur appartient à l'unité temporelle à laquelle réfère le déictique. Or il est tout à fait remarquable que ces déictiques de temps soient souvent complétés, dans nos textes, par un complément circonstanciel introduisant une datation non-déictique et relative, prenant appui sur le repère que constitue la chute du Mur :

Nous parvenons maintenant, en cette deuxième décennie après l'unification, à nous sentir chez nous à Berlin.⁵

Autrefois, avant la chute du Mur, personne ne voulait s'installer à Schöneeweide : c'était la région industrielle de Berlin Est.⁶

Le temps de la narration se confond donc avec le temps de l'Allemagne unifiée. Les narrateurs ne procèdent pas à un découpage plus détaillé de la temporalité. La chute du Mur constitue l'événement absolu, par rapport auquel

¹ *Ibid.*, p. 48.

² Notamment : Marcel Vuillaume, *Grammaire temporelle des récits*, Paris, Minuit, coll. « Propositions », 1990, p. 19-25.

³ Nous reprenons ici la distinction de Gérard Genette, *op. cit.*, p. 10.

⁴ On évoquera rapidement que *jetzt* (maintenant) peut aussi avoir un emploi anaphorique, qui ne nous intéresse pas ici.

⁵ Jana Hensel, *op. cit.*, p. 44. (Nous traduisons)

⁶ Jana Simon, *Denn wir sind anders, Die Geschichte des Felix S.* (2002), Reinbek/Hambourg, Rowohlt, 2003, p. 7. (Nous traduisons).

tout est daté, qui a tout déclenché et qui explique tout. Et ce, même lorsqu'il n'est pas explicitement nommé. La chute du Mur constitue en quelque sorte un événement saillant, que l'auteur-narrateur suppose partager avec ses lecteurs, sans jamais avoir trouvé nécessaire de le décrire ou de l'expliquer.

Dans ce contexte, il est d'autant plus intéressant que le déictique « aujourd'hui » (*heute*) soit principalement utilisé dans un emploi approximatif, c'est-à-dire dans des contextes où il ne réfère alors pas à l'unité « jour » mais à un intervalle de temps aux frontières indéterminées :

Il mesurait 1,90 mètre [...]. Aujourd'hui, dès le premier coup d'œil, on verrait en lui un conseiller en management.¹

Comme dans cet extrait, « aujourd'hui » marque en effet très souvent le passage du cadre référentiel passé (temps de l'histoire racontée) au cadre référentiel présent (temps de la narration) et souligne un contraste, une évolution, éventuellement aussi une continuité inattendue.

Or ces emplois des déictiques temporels contribuent à inscrire le lecteur dans le même cadre temporel que l'auteur-narrateur et à les lier tous deux au contexte historique non-verbal. Sur ce point, les autobiographies d'Allemands de l'Est s'apparentent donc à un média d'actualité et semblent tout à fait à même de rivaliser avec le discours médiatique.

Conclusion

L'autobiographie contemporaine s'avère être un média de contestation du discours médiatique dominant. Plus même : un média efficace, si l'on en croit les réactions qu'a suscitées *Zonenkinder* de Jana Hensel dans les mass médias et les nouveaux médias², réactions qui, à leur tour, ont entraîné la publication d'un métatexte sur la biographie en question, publié par le même éditeur que le texte primaire³.

En tant que média écrit et institutionnel, en lien avec le monde de l'édition, l'autobiographie contemporaine s'apparente à un outil de contestation idéal, à disposition de locuteurs individuels ne pouvant pas s'exprimer dans les médias dominants, mais cherchant à atteindre les mêmes destinataires que le discours médiatique.

Anne-Laure DAUX
Dijon

¹ Jens Bisky, *Geboren am 13. August, Der Sozialismus und Ich* (2004), Reinbek/Hambourg, Rowohlt, 2006, p. 128. (Nous traduisons).

² Constanze Spieß, *op. cit.*.

³ Tom Kraushaar (dir.), *Die Zonenkinder und wir. Die Geschichte eines Phänomens*, Reinbek/Hambourg, Rowohlt, 2004.

Textes du corpus :

Jens Bisky, *Geboren am 13. August. Der Sozialismus und Ich* (2004), Reinbek/Hambourg, Rowohlt, 2006.

Jakob Hein, *Mein erstes T-Shirt* (2001), Munich, Piper, 2005.

Jana Hensel, *Zonenkinder* (2002), Reinbek/Hambourg, Rowohlt, 2004.

Claudia Rusch, *Meine Freie Deutsche Jugend* (2003), Francfort sur le Main, Fischer, 2005.

Jana Simon, *Denn wir sind anders. Die Geschichte des Felix S.* (2002), Reinbek /Hambourg, Rowohlt, 2003.

Michael Tetzlaff, *Ostblöckchen. Eine Kindheit in der Zone* (2004), Munich, Piper, 2006.

Daniel Wiechmann, *Immer bereit ! Von einem jungen Pionier, der auszog, das Glück zu suchen*, Munich, Droemer, 2004.

*Film Diary: the Origins of Jonas Mekas's Diary Film, Walden*¹

I.

The amateur is – he will be perhaps – the counter-bourgeois artist.
Roland Barthes

Since P. Adams Sitney's *Visionary Film*², it has been clear that a major phylum of American filmmakers found their main frame of reference in the aesthetic field initially mapped by the English Romantic poets, either in its original form or especially as mediated through the native tradition of literary transcendentalism. From these were inherited both the prototypical situation of the modern artist and the categories of artistic practice: the work of art as an organic unity, formally autonomous and created in either rural solitude or a community of other artists, proposed as the palliative for the alienation of demythologized modernity in general and industrial culture in particular. For nearly two hundred years after the industrial revolution, art was recurrently opposed to commerce in these terms, even when the two were recognized as being complementary, the sundered halves of a lost whole. The cultural dislocation this division represents was primarily addressed in the creation of aesthetically autonomous works of art that objectified alienation. But it also occasioned a contrary response: assaults on the autonomy of the aesthetic itself, and so upon the category of art as a foundational term within bourgeois ideology, with the aim of recreating the integrated praxis of life that preceded its rationalization. Beginning with Romanticism and other anti-Enlightenment reactions, the main movement produced the high modernist avant-garde, while the latter erupted sporadically as an anti-modernist avant-garde with, as Peter Bürger³ has shown, Dada its exemplary moment. Theoretically the two projects were incompatible, each the object of the other's critique. But in fact they were often mutually imbricated. Even in Dada, the attempt to return art to the praxis of life passed into its opposite, the creation of beauty, however much in the process beauty may have been redefined.

The fact of film's mechanical reproduction, that is to say its intrinsic modernity and industrialization, has made its place in these traditions especially complex. Given the overwhelming hegemony of capitalist usages of the medium, the creation of autonomous art in film has been difficult enough; and

¹ Copyright © David E. James, 2008. This essay is abbreviated from my "Film Diary/ Diary Film: Practice and Product in Jonas Mekas's Walden," in *Power Misses: Essays Across (Un)Popular Culture* (London: Verso Books, 1996). It comprises the discussion of Mekas' "film diary" but not his "diary films," the distinction between which is sketched below.

² *Visionary Film: The American Avant-Garde in the 20th Century* (New York: Oxford University Press, 1974).

³ *Theory of the Avant-Garde* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).

the rationalization of the filmmaking process itself, its dependence on advanced technology, and its integration with other forms of manufacture, have made its return to the praxis of life all but inconceivable. Given also the extent of the present cultural penetration of commodity values, modes of filmmaking that seem to herald a truly popular practice often turn out to be administered reservations within the industrial system as a whole. Home movies, for instance, are surrounded by advertising, instruction manuals, and the like, which seek to return them to the codes of the commercial feature. This containment of the amateur within the industrial frames the hesitation of Barthes' remarks about the political implications of amateur art. For while all notions of a utopian cinema must begin from the possibility of production outside and against commodity relations, any viable counter-bourgeois practice must also oppose bourgeois society's most fundamental distinction, that between industrial and amateur itself, between work and play, between labor and the leisure that renews it.

The life-work of Jonas Mekas, displaced from rural Lithuania by World War II and since then an immigrant in New York, has proposed such a utopian cinema, culminating in a series of "diary films," whose immense theoretical significance is only beginning to be glimpsed from behind the obdurate ambition that motivates them. Given the complexity of the issues compacted in this oeuvre, no single vocabulary can be sufficient to it. The present approach divides it into a double gesture, formally distinguishing between the different implications of the *film diary* and the *diary film*.

Swinging across the pun on the word "film"— which designates both a medium of activity and a completed artifact— the metamorphosis of Mekas's film diary into his diary films is indicative of the conditions by which an amateur cultural practice negotiates its context in bourgeoisie society. Just as much as a written one, a diary made in film privileges the author, the process and moment of composition, and the inorganic assembly of disarticulate, heterogeneous parts rather than any aesthetic whole. It is a private event (the coded or locked diary) where consumption, especially consumption by others, is illicit: a pure use value. But a diary film finds itself in an economy of films, an economy that privileges the completed artifact as a whole, the moment of projection, the spectating public and, in some form or other, exchange value. As he turned his innovations in the former into the latter, Mekas's anti-modernist project came into being within the social conditions of the modernist avant-garde cinema. The tensions between his film diary and the diary films he subsequently edited from it spans his intervention in cinema. The *film diary* inaugurated functions for the apparatus that radically refused both industrial and orthodox avant-garde usages, with the extravagances, deficiencies, and contradictions of the new (non)genre challenging the hegemonic forms of the medium in a new private practice of cinema that integrated it into the praxis of life. The *diary film* returned that private practice to a public context and to the manufacture of a product, an aesthetically autonomous work of art.

Walden (1969) will be the special object of attention here since, as the first of the films in the mature mode, it is the place where the *film diary* was first edited into a *diary film*. The conditions of this transaction further allow us to respond to the full weight of the film's title, to address it as having a specific rather than a vague or self-aggrandizing reference to a classic moment in American dissent. The invocation of Thoreau directs us to the point where the tensions between a private and a public culture are first elaborated, if not at the beginning of a specifically American experience, then certainly at its Renaissance. There is moreover a clear parallel between, on the one hand, Thoreau's journal, unpublished during his lifetime though clearly written with readers in mind, and the published form of a rewritten selection from it as *Walden*, and, on the other, Mekas's film diary and his making public the edited selection from it as a diary film, also called *Walden*.

II: The Film Diary

A journal, a book that shall contain a record of all your joy, your ecstasy.
Thoreau

The relations between Mekas's *Walden* and its eponymous ancestor are, as we shall see, multiple and complex, but subtending them all is their common affirmation of the priority of autobiography. While Thoreau's claim in *Walden* — that what he wanted from every writer was "a simple and sincere account of his own life, and not merely what he has heard of other men's lives"¹ — could refer to many such productions in literature, transposed to film the demand confronts the virtual absence of autobiography from the medium's history. Mekas has on several occasions described the circumstances of his break with this history, and of his subsequent preoccupation with what was then a new kind of film. Since completing *The Brig* in 1964, he had been diverted from attempts to make his own independent features by many different efforts on behalf of other filmmakers and the institutions of the alternative American cinemas: *Film Culture*, Film-Makers' Cinematheque, Film-Makers' Cooperative, and eventually Anthology Film Archives. During this time, he continued his habit of photographing occasional fragments of his daily life as opportunity allowed. Always he had understood this activity as preparatory only, a means of sustaining familiarity with the medium until such time as it could be properly re-engaged:

I didn't have any long stretches of time to prepare a script, then to take months to shoot, then to edit, etc. I had only bits of time which allowed me to shoot only bits of film. All my personal work became like notes. I thought I should do whatever I can today, because if I

¹ *Walden* [1845] (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1971), p. 3.

don't, I may not find any other free time for weeks. If I can film one minute — I film one minute. If I can film ten seconds — I film ten seconds. I take what I can, from desperation. But for a long time I didn't look at the footage I was collecting that way. I thought what I was actually doing was practising. I was preparing myself, or trying to keep in touch with my camera, so that when the day would come when I'll have time, then I would make a "real" film.¹

Over some period— and it must have been all but complete by 1969 when, after a fire nearly destroyed the accumulated work of the previous five years, he prepared for public view a "first draft edition" of Diaries, Notes & Sketches, also known as *Walden* — his attitude to this footage was transformed. What before he had seen as private, provisional, and exergual he now recognized as its own justification and its own telos. What before had been the residue of a continual postponement, now came into focus as itself. Where before Mekas had thought himself as only practicing until such time as he could make feature films about "other men's lives," he now realized that photographing the fragments of his own life was his practice of film. Practicing, retrospectively and henceforth, realized itself as praxis.

Such discoveries were made everywhere in sixties culture. Robert Rauschenberg's work in the gap between art and life announced the collapse of the aesthetic autonomy of abstract expressionism and heralded a decade of parallel projects, the use of natural movements in dance, for example, or theater in which publicly performed plays were extrapolated from the real-life interaction of the players. This context supplied the new importance of the diary in American culture at large, which after the late 1960s was increasingly valorized as a literary practice of self-discovery, self-renovation, even as the place where a self might be constructed. In different forms, the diary also proved viable for filmmakers, both for women as diverse as Chantal Ackerman, Storm de Hirsch, Sue Friedrich, Marjorie Keller, and men including Andrew Noren, Robert Huot, Howard Guttenplan, Ed Pincus, and Mekas himself. This efflorescence should be understood historically as simultaneously a contraction of the utopian politics of the 1960s independent cinemas and an ongoing affirmation of an anti-industrial and anti-aestheticist film practice. Coinciding with the disintegration of the oppositional countercultures and the Underground film they had sustained, it reflects the internalization of social aspirations, which only feminism was able to maintain as a public project; yet it afforded a means of mobilizing a subjectivity, otherwise stranded between the impersonal rationality of structural film on the one hand, and on the other the preoccupation of the field of avant-garde film by identity politics.

Ur-forms of the film diary had been fundamental in earlier American avant-

¹ Jonas Mekas, "The Diary Film," in P. Adams Sitney ed., *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism* (New York: New York University Press, 1978), p. 190.

garde cinema, but by the middle of the 1960s personal, domestic, filmmaking supplied a matrix of seminal practices: as models of style, as raw material for formal manipulation, or as a referential or enabling concept that needed no other justification, as for example with Taylor Mead's *My Home Movies* (1964). But going into the 1970s, footage collected on a day to day basis and re-presented as such— as a film, rather than as a point of departure for a film— achieved a new authority. These contexts could only have encouraged a well-established propensity in Mekas himself. Since leaving Lithuania he had kept a written journal; much of his poetry is in a diaristic, documentary mode; and he had already appropriated the genre as a metaphor for what was for many years his most visible intervention in cinema, the weekly *Village Voice* column, "Movie Journal" (itself often reproduced from his "tape recorded diaries"¹ For almost twenty years (1958–76), the movie journal *about* film and the journal he made on film were pursued side by side, and the values articulated in the former are more completely manifest in the latter than in any other films.

While specific sub-generic groupings allow for taxonomy and genealogy, each person's diary is virtually *sui generis*; we will agree that "a diary is what a person writes when he says, 'I am writing my diary.'"² "Writing my diary" is nevertheless quite specific as a mode of literary production, typically implying single authorship; serial, spontaneous composition of some regularity; an unstable identification of author, narrator and protagonist; and at least an initial existence outside the commodity relations of most other forms of writing. But the material properties of writing and film differently determine composition in the two mediums, allowing the film diary functions other than those of the written diary: a different relation to time, and a different relation to subjectivity.

For the written diary, events and their recording are typically separate, but in film they coincide. Thoreau, who took his diary with him and composed it "in its own season & out of doors or in its own locality wherever it may be."³ was exceptional; more commonly the verbal diary's tense is that of the past perfect, recollections of events and states of mind that have passed. The only *present* it can record is that of the moment of composition and reflexive commentary upon writing: "So I make my first entry today."⁴ Image and audio recording, by contrast, cannot escape the present and the present tense, for filming can only capture events as they happen. This material difference leads to different contents; being independent of action, words can describe any event, no matter

¹ Jonas Mekas, *Movie Journal: The Rise of a New American Cinema* (New York: MacMillan, 1972), p. 101.

² Robert A. Fothergill, *Private Chronicles: A Study of English Diaries* (London: Oxford University Press, 1974), p. 3.

³ cit. Sharon Cameron, *Writing Nature: Henry Thoreau's Journal* (New York: Oxford University Press, 1985), p. 86.

⁴ Henry David Thoreau, *Journal, Volume I, 1837-1844* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1981), p. 5.

how extraordinary or unexpected, inopportune or impossible. Conversely, significant exceptions aside, a movie camera is most conveniently deployed on mundane events or pre-arranged social rituals from which the camera-operator has a degree of distance: the staging of a commercial movie is paradigmatic. Samuel Pepys's accounts of his spontaneous sexual adventures, for example, do not interrupt or determine the exploits themselves, but when Andrew Noren's or Robert Huot's own copulation appears in their film diaries, they trace a subject divided *in situ* between performance and recording. Such a division, or doubling, is ubiquitous in film diaries, and when the diarist includes photography shot by others — as Mekas frequently does — it marks a parallel dispersion of authorship. The discursivity of writing similarly allows authorial subjectivity — the direct statement of feelings — but also reflection on and interpretation of the recorded events, easily turning *histoire* into *discours*. But the subject of shooting is less clearly constituted than the "I" of verbal enunciation, and so the conditions of representing the author and of inscribing subjectivity are somewhat different. The film diary must go to greater lengths to include the author (shooting mirror images or shadows, or having some other person handle the camera); otherwise (unless it is expressed verbally in voice-over narration) authorship must be inscribed in film style.

Mekas was the first filmmaker fully to articulate this combination of imperatives: the need to respond immediately with the camera to and in the present, and the need to inscribe subjectivity by the creation of a personal style in shooting. As he turned these essential conditions of the film diary to their full advantage, he was eventually able to invest filmic attention to everyday life with a religious significance.

The practice of recording the phenomenal world in a way consonant with the unique ontology of the medium, while at the same time expressing subjectivity in the way that verbal discursivity and composition after the fact allow the written diary, led Mekas to understand filming as an emotional, technical, and above all visual discipline:

To keep a film (camera) diary, is to react (with your camera) immediately, now, this instant: either you get it down now, or you don't get it at all. To go back and shoot it later, it would mean restaging, be it events or feelings. To get it now, as it happens, demands the total mastery of one's tools (in this case, Bolex): it has to register the reality to which I react and also it has to register my state of feeling (and all the memories) as I react. Which also means, that I had to do all the structuring (editing) right there, during the shooting, in the camera. All the footage you'll see in the Diaries is exactly as it came out from the camera."¹

¹ Film-Makers' Cooperative Catalogue, No 7 (New York: Film-Makers' Cooperative, 1989), p. 362.

Of course the claim that the edited diaries preserve only spontaneous composition is misleading. Even *Walden*, the occasion for these remarks, omits much of the material shot during the period it covers, while later films (especially *He Stands In A Desert*) modify chronology explicitly and extensively; all the films contain interpolated titles; and even if the rejection of editing is taken to refer only to intrasequential editing, the added music and voice-overs substantially inflect the visuals. Despite these caveats— which together define the diary film— it is clear that what is essentially at stake in the film diary for Mekas lies in the moment of shooting.

The reconceptualization of filming as an autotelic act defines it against its instrumentality in securing footage for pre-arranged scenarios or for later manipulation in editing; shooting becomes instead a meditational attentiveness to everyday life. This aim allows Mekas's project to be seen as the recapitulation in film of Romantic modernism in painting, that is, Impressionism. In both cases, the representation of spontaneous sight, summarily figured as the *glance*, is combined with an attempt to represent modern life. Initially the trace of a life seen and lived deliberately, the film diary becomes the vehicle of that deliberate seeing and living, and eventually the life-praxis of filming is transcendently invested as the redemption of life itself. This credo is announced as a parody of the Cartesian *cogito* in one of the first voice-overs in *Walden*: "I make home movies— therefore I live. I live— therefore I make home movies." The emergence of this aesthetic in the "Movie Journal" and the form it takes in the diary footage that remains in *Walden* may be briefly sketched, together with its inevitable contradictions.

The formal qualities of the new mode are first detected as aberrations of the codes of the industrial feature, that is, as amateurish mistakes. When in the early 1960s Mekas gradually abandoned his hope for a reformed narrative cinema modeled on the European New Waves, amateur filmmaking acquired a new status for him. The kinds of infractions associated with it were recognized as a fully articulate vocabulary with intrinsic ethical implications: glimpses of daily life became more important than comprehensively narrated fictions; a fragmentary, insubstantial, and imperfect "lyrical" image was preferred over a realistic, full, and self-present image; and rudimentary 16 mm. or 8 mm. equipment was valorized over studio-quality apparatus. Linking aesthetics to demotic political aspirations, Mekas was able to envisage a great proletarian cultural revolution in and through film. For example, from 1964:

All pleasures have become perverted, on the border of self-destruction. The words "amateur" (from "love") and "home" are used to describe something bad. But I could tell you that some of the most beautiful movie poetry will be revealed, someday, in the 8 mm. home-movie footage — simple poetry, with children in the grass and

babies on mothers' hands, and with all that embarrassment and goofing around in front of the camera.¹

This theory of cinema was certainly complete and informing his own practice by June 1965, when he photographed the Living Theater's production of Kenneth Brown's *The Brig*. While this is not itself a diary film — and it is his last major work that is not — Mekas's shooting of it in a continuous take (interrupted only for magazine changes) obliged him to respond immediately to the play in the continuous present of his perception.

The new practice demanded a virtuoso mastery of the hand-held Bolex and the turning of variations of exposure, framing, and shutter speed to expressive functions in ways that, outside the underground, were thought to be non-realistic and so non-grammatical. These resources had been most extensively and coherently developed by Brakhage, yet within this language Mekas established a precise idiolect. Its dominant trope is synecdoche. The overall thematic assumption that his individual life might be of general import is reenacted spatially and temporally in the shooting style itself: the former in a preoccupation with close-ups not necessarily framed within master-shots, the latter in single-framing.

The short bursts of photography and especially the single-framing by which Mekas takes note(s) of the loveliness of daily life characteristically involve swift modulations of focus and exposure that transform the colors and contours of a natural object or scene. The constantly voyaging camera creates a continuous stream of visual aperçus, alighting on one epiphany after another — a face, a cup of coffee, a cactus, a foot, a dog scratching itself, another face, a movie camera. The single-framing inevitably produces a disjunction between the sights from which the film derives and those it subsequently makes available, a disjunction that marks the limits of the documentary or representational mode within the film diary. If, as another *Walden* voice-over claims, "cinema lies between the frames," then the more hyperbolically distended the gaps between the frames become, the more powerful is the celebratory cinema they generate. Following neo-Formalist principles which go back through Maya Deren's belief that film "must cease merely to record realities that owe nothing of their actual existence to the film instrument"² to Vertov's *Kino-Eye*, Mekas's art should be understood as a defamiliarization: not the record of visual sensation but the transformation of it. The perception recorded in the diary is not then true to the optics of the eye, but is, rather, medium-specific and so technologically- and ideologically — mediated. Indeed, at crucial points, when it would be most logical for seeing to spring free from the mediation of the camera, the latter is most insistent. *Movie Journal* recommends that, when you don't have any film,

¹ Mekas, *Movie Journal*, p. 131.

² "Cinematography: The Creative Use of Reality," *Daedalus* (Winter 1960), p. 167.

you pretend you do and keep shooting, still looking through the lens. The final aim is not the transcendence of the camera but rather the identification of the human subject with the apparatus; thus Ed Emshwiller is celebrated for wanting "to become a camera himself."¹

Such a project might be coherent within a constructivist aesthetic like Vertov's, where it is part of a general program of industrialization. But it fundamentally contradicts the organicism that otherwise informs Mekas's philosophy, occasioning moments of blindness, or contradictions that are neither articulate and explicit in his theory, nor entirely concealed in his practice; eventually and inevitably they force the film diary into the diary film. These contradictions may be approached via the role in Mekas's imagination of his childhood in the village of Semeniškiai.

The core narrative of Mekas' diary films is the attempt to regain this lost rural paradise, a mission that has several components whose isomorphism and fungibility supply the massive energy of his myth. It has a psychoanalytic component — the recovery of the mother; a social component — the recovery of the organic village community; an environmental component — the recovery of the rural scene; and a philosophico/aesthetic component — the recovery of a cultural practice appropriate to these. The model for such a practice cannot finally be that of the high modernist avant-garde, which was constructed in antithetical complementarity to industrial culture. Instead, it could only be the anti-modernist, anti-aestheticist avant-garde — the moment of Dada — proposed as a return to the social conditions that preceded both industrialization and the Kantian/Coleridgean hypostatization of art that industrialization engendered. It had — and this formulation was made as early as 1960 — to "transcend art," to be "completely noncritical, and be anti-art, anti-cinema" (1972, 15–16). The summary metaphor for this practice is "folk art":

The day is close when the 8mm. home-movie footage will be collected and appreciated as beautiful folk art, like songs and the lyric poetry that was created by the people.²

Here the metaphor of the poet is residually present, and bourgeois aesthetics are still implicit in the emphasis that home-movies-as-folk-art will be *collected*. Nevertheless, the passage rejects, not just the film industry, but also its complement, the aestheticist avant-garde, and espouses a practice that would replace both and so retrieve the time before their bifurcation. This is the film diary's fundamental aporia. Mekas was trying to use an apparatus of mechanical reproduction, itself almost entirely integrated into modern industrial production in general, to celebrate a pre-industrial, organic society and its values.

These tensions determine the specific ways in which Mekas is able to

¹ Mekas, *Movie Journal*, p. 387.

² Mekas *Movie Journal*, p. 83.

represent his life in the antithesis of rural Lithuania, that is, the modern city. While for over a hundred years after the industrial revolution, Romantic and post-Romantic poetry in English was virtually incapable of addressing industrialization or even urbanization, film has been understood as inherently privileged in this task. In his painting of modern life, attempting to conjoin the sensibility of poetry with the mechanical reproduction of film, Mekas again found himself in the position of the Impressionist painters, representing the city in the country's terms.

The Impressionists' attempt to balance the desire to represent urban leisure, new forms of mass culture, bohemian life, and fashion with the desire for beauty that had become conventionally associated with nature reappears virtually unchanged in Mekas's films, with the recurrent trope of the picnic in the city park exemplifying it. His attempt to discover Lithuania in Manhattan specifically parallels Monet's attempt to paint the modern landscape. For a brief time in the first half of the 1870's, living in the industrializing and rapidly expanding Parisian suburb of Argenteuil, Monet managed to paint landscapes that nevertheless included the symptoms of modernization, generally in views of Argenteuil itself, and crucially in the railroad that was turning it into a dormitory for workers whose jobs were still in Paris. His strategy for was either to represent the urban landscape under snow (that is, in a "re-naturalized" form) or to include a train within a rural scene. *The Train in the Snow* (1875) conjoins both. Soon the social tensions were too great for such assimilation, and Monet left Argenteuil for less developed environments, eventually his garden and lily ponds. Mekas employed the same initial strategy: even though his daily life in Manhattan constantly brings him up against the mechanical reconstruction of the city, modern industry is generally outside his purview, but like Monet, he represented modernity by figuring it in trains or in the city covered by snow. Thus *Walden* contains four major train journeys, from whose vantage point natural elements appear in coruscating beauty, while the noise of the New York subway, ubiquitous on the sound track, usually sounds like the wind of spring which blows through the film as a whole. And New York, when it is not the scene of bucolic splendor, is most often seen under snow; like Thoreau himself, Mekas is a "self-appointed inspector of snow storms."

A function jointly of the lure of his rural childhood and his bohemian life in New York, Mekas's inability fully to engage modernity in his diary means that this practice of film will not enable him to recover the social wholeness remembered from Lithuania. For that to be accomplished, the film diary's containment in the present perception of the individual had to be extended into a mode of greater discursivity, one capable of social extension and of dealing with history. In the manufacture of *Walden* and the subsequent diary films, all the components of film diary practice were transformed: editing replaced shooting as the moment of crucial perception; fragments of film replaced the visual texture of daily life as the privileged object of sight; the inscription of

subjectivity took the form, not of somatically attuned single-framing and iris manipulation in in-camera visualization, of cutting and adding titles and soundtracks in the editing room. Together, these changes oriented Mekas' practice towards projection, which before had hardly been envisioned. And so in place of the film diary's internalization of social relations as the objects of individual sight, the new practice implied a spectator, in fact a community of spectators. In place of the *film diary*, it proposed the *diary film*.

David JAMES
Los Angeles

Cinépoèmes et films parlants

Pierre Alferi's Meta-self-medial Poems

Literature seems to be on the brink of extinction. The end of the verbal regime has been predicted many times over the last few decades and provocative volumes with titles such as *The Rise of the Image, The Fall of the Word* (Mitchell Stephens) or *The Future of the Book* (Geoffrey Nunberg) have hinted, triumphantly or reluctantly, at the possibility that the days of the word have come to an end. Supposedly, this is the era after the visual turn and theorists like George P. Landow or Vilém Flusser alike, each in their own conceptualizations, envision a future in which the image will take over and in which the word will disappear.¹ Accordingly, in today's visual and multi-medial Internet society, self-expression is not the privilege of the linguistically talented or the famous anymore, as literature is no longer the dominant medium for the expression of the self and the creation of an image. Today, everyone can write a blog (preferably accompanied by photos and drawings) and millions of Internet users have their own Myspace and Facebook profiles, which can be decorated with digital wall-paper, music and Youtube movies, claiming to provide access to people's true and inner self.²

The mass success of digital multimedia for the expression of the self does however not exclude their use in an artistic and experimental context, as they can in fact be used very effectively within the field of literature. The Internet has stimulated intriguing new forms of writing, and most of these circulate within the regions of poetry. The fruitful cross-fertilization between digital media, film and poetry has been amply proven in the works of poet-writer-filmmaker-artist Pierre Alferi, more precisely in his *Cinépoèmes & films parlants*, in which he blurs the boundaries between the filmic and the literary in a digital environment.³ Although Pierre Alferi's work cannot be pinned down as an instance of self-expression in the classical sense of the word, his poems seem to be constructed out of the memories and the ponderings of an I-persona that has

¹ Mitchell Stephens (1998) *The Rise of the Image, The fall of the Word*, Oxford University Press, New York ; Geoffrey Nunberg (ed.)(1996) *The Future of the Book*, Brepols, Turnhout ; George P. Landow (1996) "Twenty Minutes into the Future, or how Are We Moving Beyond the Book?" in *The Future of the Book*, pp. 209-238 ; Vilém Flusser (2002 [1983]) "The Future of Writing" in *Writings* (ed. Andreas Ströhl), University of Minnesota Press, Minneapolis, pp. 63-69.

² Heidi Peeters (2007) "The Networked Self: Autofiction on MySpace" in *Image [&] Narrative* [e-journal], 19 (2007). Available: <http://www.imageandnarrative.be/autofiction/peeters.htm>

³ Pierre Alferi (2003) *Cinépoèmes et films parlants*, Les laboratoires d'Aubervilliers, Aubervilliers.

no ontological status outside the medium and in this way, they provide an interesting game with self-mediality.

Poetic Visions

Pierre Alferi, being a philosopher by education, first published a book about William of Ockham, a 14th Century English logician, which in fact was a revision of his thesis. Early on, however, he switched to the artistic field, trying his hand successfully at poetry (*Les allures naturelles*, *Le chemin familial du poisson combatif*, *Kub Or*, *Sentimentale journée*, *Personal Pong*, *Handicap*, *La voie des airs*, *L'estomac des poulpes est étonnant*), prose (*Fmn*, *La cinéma des familles*), essays (*Chercher une phrase*, *Des enfants et des monstres*) and translations. He co-founded both the journals *Détail* (with Suzanne Doppelt) and the *Revue littéraire générale* (with Olivier Cadiot), while writing songs for the experimental jazz-rock band Kat Onoma, for Rodolphe Burger and for his spouse, actress and singer Jeanne Balibar. Further on, Alferi directed the film *Ça commence à Séoul*, an imagistic tale of encounters between Pierre Alferi and sculptor Jacques Julien.¹

The cinematic experience has been a major influence within Alferi's writing, evoking filmic memories or triggering readers into visualizing passages as if they were part of a film. Movies are not considered to be mere objects of entertainment, but shapers of the imagination and guides for experiencing reality. Agnes Disson has conceptualized Alferi's texts in filmic terms; *Kub Or* as a flip book with photo stills, *Sentimentale journée* as a home movie and *Le Cinéma des familles* as a feature film.² His more recent collection *Cinépoèmes & films parlants*, however, is filmic in a less metaphorical sense, as it consists of a series of 'film-poems', which are produced on DVD and literally use the audio-visual medium as a material base. Alferi made these poems between 1999 and 2002, with the help of musician Rodolphe Burger and editor Cynthia Delbart and in its entirety, the collection was released in 2003.

The physical form of *Cinépoèmes et films parlants* is very peculiar, as it consists of a DVD-book containing a booklet attached to the left and a DVD to the right cover. The collection contains two sections of poems which are both to be found in the booklet in print form and on the DVD in a multi-medial version: on the one hand there are the "films parlants" – speaking films (four poems), on

¹ *Les allures naturelles* (1991), *Le chemin familial du poisson combatif* (1992), *Kub Or* (1994), *Fmn* (1994), *Sentimentale journée* (1997), *Le cinéma des familles* (1999), *La voie des airs* (2004), *Des enfants et des monstres* (2004), all published by P.O.L., Paris. *Personal Pong* (1996), Villa Saint-Clair. *Handicap* (1999), Rroz. *L'estomac des poulpes est étonnant* (2008), Éditions de l'attente, Bordeaux. *Guillaume d'Ockham le singulier* (1989), Paris, Minuit. *Chercher une phrase*, Paris, Christian Bourgeois. Pierre Alferi & Jaques Julien (2007) *Ça commence à Séoul*, Paris, P.O.L./ DernièreBande

² Agnès Disson (2003), "Cinema, Painting, Image: Montage and Fluidity in the Poetry of Pierre Alferi and Anne Portugal" in *Identities and Culture in Europe Seminar Series*, 2002.

the other hand the “cinépoèmes”- filmic poems (six poems). The films parlants present re-edited excerpts of old movies to which Alferi has provided poetic texts in subtitles or in voice-over, while the section of the cinépoèmes focuses on textual choreographies, appearing and disappearing rhythmically on screen, accompanied by an electronic musical score. The dominant feature of the films parlants is filmic, the cinépoèmes are predominantly verbal, but this division is not absolute, as one cinépoème contains edited film sequences as well and poetic text is highly important in the films parlants as well.

The booklet and the DVD versions of the poems not only differ as far as their media are concerned (printed poems rendered in verse lines and stanzas versus subtitled film excerpts and animated texts), but the printed poems also contain parts that have been omitted on the DVD. In the booklet some texts are provided in English translation and the order of the poems differs between the two versions. Still, the combination of print and DVD is but one aspect of the multi-mediality and hybridity of this collection, as the poems are also hybrid and multi-medial in a temporal sense (a novel was transformed into an exposition, into a poem on DVD, a poem was edited into a flip-through book, and so on).¹ Alferi's works are also multi-medial in a thematic sense, in that one medium evokes another one (his novels and his poems evoke films or songs, while the poems also refer to his novels or essays). Finally, Alferi's digital poems are multi-medial in a textual sense, as different media (film, music, poetic text, animation) and different parameters (images, sounds, words, movement) are combined within one poetic cluster.

The Recycled Self

The *Cinépoèmes et films parlants* are not biographical. At least, there is no indication that they would be and moreover, “biographical” is not a marker that is used to define poetry. Nor are they explicitly autofictional, in the sense in which Serge Doubrovsky coined the term for an autobiographic sort of writing in which fiction and non-fiction become intertwined.² Nevertheless, the genre of poetry has traditionally been expected to be an expression of the poet's inner self, of his longings and convictions. When William Wordsworth wrote “My heart leaps up when I behold a rainbow in the sky”, we expect this to be true of the poet Wordsworth, not just of the poetic instance. Within the circles of high literature, self-expressive poetry is looked down upon as third-rate juvenile writing, but the idea that poetry provides a map, even if it is a flawed one, to the poet's personality, is far from extinct (particularly outside the realms of literary departments). The fact that no decent terminological poetic counterpart for “the

¹ Pierre Alferi, *La berceuse de Broadway*, Paris, Onestar Press, 2001.

² Marie Darrieussecq, « L'Autofiction, un genre pas sérieux » in *Poétique*, 1996, pp. 369-380.

narrator” exists, is proof of this confusion between the persona of the poet and the instance at word.

Even though Alferi's *Cinépoèmes et films parlants* is not poetry in the traditional sense, it remains tempting to link the I-persona within or behind the poems with its creator. The thoughts expressed, the language used, is it not his? Is it not his voice that accompanies the poems in voice-over? Or is it not he that is obsessed with the medium film? This quest for the person of Alferi within his poems is understandable, due to poetry's "self-expressionist" stigma and due to the fact that Alferi, after all, is the son of Jacques Derrida. The reader looking for this sort of information will nevertheless only be frustrated, as the identity within the poems remains a medial construct from film, music and novels that makes no claim to an ontological status outside the medium.

The poems *La protection des animaux* and *Élénfant* recycle the identity of the I-narrator from the novel *Le cinéma des familles*. The first poem uses an excerpt that recounts the narrator's experience of running away from home as a young boy with his brother Tom and sister Alice. After their father has been executed for espionage and their mother has eloped with a pianist, the children escape two violent delicatessen owners that intent to use them as ingredients in their dishes. Their life is a patchwork of filmic narratives (espionage-thriller, melodrama, horror-story), a mix of Stephen Sondheim's musical *Sweeney Todd*, Charles Laughton's *The Night of the Hunter* and many other movies. *The Night of the Hunter* is explicitly incorporated in the piece, as the boy experiences the escape *as if* it were the escape scene from the movie (in which semi-orphaned children sail away across a river, at night, in a canoe). The Self of the I-narrator in the novel is constructed through film experiences and the poem takes this construction one step further. It juxtaposes the I-narrator's interior monologue during the escape in voice-over with reedited passages from *The Night of the Hunter* (shots of the children in their canoe and shots of animals on the banks of the river), which have been slowed down and recurrently rewind in order for the images to remain parallel with the text, accompanied by the original sounds of animals and water and two theme songs from the movie. This film parlant clearly constructs the I-narrator's Self out of the calming voice, memories and ponderings of a man, his intricate, poetic and idiosyncratic language, but most of all out of remnants from the movie (images, score, themes and story).

Élénfant, is similar to *La protection des animaux* in origin; as it combines a passage from *Le cinéma des familles* with edited movie footage. The I-narrator in voice-over recalls how he used to fantasize about becoming a creature that is half a child (enfant), half an elephant (éléphant, hence an "élenfant"), leading his path of thoughts to a creative mix of historic "orphaned monsters" that were raised by animals ("Babar Huckleberry Remi et son singe Joil-Court, Romulus Mowgli l'homme grenouille, fils des loups"). The elephant fantasy is brought about by Robert Flaherty's *Elephant Boy* and leads him to David Lynch's *The*

Elephant Man, inspiring dreams of a tragically-heroic life with a handicap. Different movie excerpts accompany the different phases in this fantasy-trail (most of them illustrating a handicap): *Elephant Boy*, *The Penalty*, *The Cat and The Canary*, *White Tiger*, *The Unknown*, *West of Zanzibar*, *Where East is East*. Just like in *La protection des animaux*, the Subject residing in this poem is the I-narrator that dreams together an identity-collage out of different movies, different stories, even different heroes and handicaps.

It is tempting to denounce the Alferian subject in these poems as a mere postmodern simulacrum, a hodge-podge of texts, a subject that exists but at the surface and at the grace of other media, both in form and in content. That would however be too easy an explanation. At the heart of this Alferian subject lies a contradiction that lies at the heart of every subject, namely that originality and uniqueness can only originate from existing material that is borrowed, recycled, repeated, hence from what is truly unoriginal. Michel Foucault's expositions on the order of discourse and Stuart Hall's work within the field of cultural studies have shown how today's subjects are shaped by their cultures and contexts, how they can but speak and think the "languages" that exist within these, how they are shaped by their media and their languages.¹ Today's subjects rely on media for the interpretation of reality and customize cultural material in their self-definition. The Alferian narrator, who experiences life as if it were a movie, or rather through the experiences he has encountered in movies, only exaggerates the position of the extra-medial subject. Recycling and customizing medial experiences does however not exclude authenticity.

Even though the Alferian subject "steals" his experiences from movies, even though he fantasizes himself an identity, he remains truly original. He recycles images, but also appropriates them. He stitches together the orphans Romulus, Mowgli, Remi, Huckleberry Fin and Babar, he mixes *The Elephant Man* with Roman history and Robert Flaherty. The same can be said of the language he uses to construct his universe: it was not "invented" by him - he merely borrows words and sometimes stitches them together to make new ones - but it is rich, subtle and idiosyncratic, his thoughts are wild, confusing and fascinating. The imagined universe, constituted through stolen media excerpts, is new and exciting, and its Subject, even though it is medial, is anything but superficial.

The Transcendent Self

Even though the eclipsing and contradictory identity that resides within the poems may seem a postmodern collage and deconstruction of identity at first, its instability and eagerness to absorb accords better with the conceptualization of the subject (that may seem like a deconstruction from a rationalist point of view) within Asian philosophies from the Vedanta Vedic Hinduist tradition and from

¹ Michel Foucault. *L'ordre du discours*. Paris, Gallimard: 1971. Stuart Hall (1997) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London, Sage.

Zen Buddhism. Within the Zen Buddhist tradition, the true and enlightened self, unlike the Cartesian subject, is an empty self, a fleeting and ever changing instance that is always “in between”, always moving, and contradictory in essence.¹ The Vedanta tradition from its side is concerned with self-realization and it aims for a state of transcendence that cannot be grasped by the intellect alone. In this state of being, the individual self reaches the end of knowledge and attains cosmic consciousness; it evaporates into the universal spirit that is the sum of everything, both transcendent and immanent.² Not only the position of the subject within these poems, but also the presentation of their universes and the rhetorical strategies used are in accordance with the Asian spiritual traditions. The medial universes are presented to be full of contradictions and surprises, ordinary and extraordinary at the same time, ever changing and ever the same. The four main Buddhist rhetorical strategies are *strangeness*, *direct pointing*, *silence*, and *disruption* and they are designed to disorientate the subject's position, in order for it to abolish the substantialist delusions that are enshrined in the habitual use of language and to awaken the self to emptiness, give it insight into the way things really are.³ Alferi's rhetorical strategies seem in accordance with this tradition.

At least three of the strategies are used within the poems discussed, namely strangeness, direct pointing and disruption. They can be discovered even within the first voice-over lines: « Des accords enrichis portaient la voix d'Alice. Leur dissonance faisait merveille. Et j'entendis : les voix des animaux. Et je les vis. [...] Il y avait du monde, oui, et non humain, il y avait des mondes grossit par la perspective de chaque plan.» (*La Protection des animaux*). The world of the children escaping at night, composed out of images and sounds from the *Night of the Hunter*, is alienating (*strangeness* in “dissonance”), but also fascinating (“faisait merveille”) and familiar. Meta-mediation (“grossit par la perspective”) and directness (“je les vis”) become intertwined, and ordinary things (the animals on the banks of the river) are perceived in an unconventional way (*disruption*), as guardians and fabulous creatures. However the narrator observes them and names them (*direct pointing*), they remain mysteries and in search for their unattainable, moving essence, the narrator gets absorbed by their sensual aspects, their shapes, their textures, their movements, the sounds they make. He tastes their names, but gets carried away and ends up in estrangement: “Lap pin lapp ppin laplapp pin, tortue tort u toor tu turr tle, renard renrd renr rrrr.” The animals, and the rest of the universe, apparently cannot be contained by

¹ “First, one realizes that the deepest level of one's life – what in Zen is called the “true self” – is always here-and-now. And second, one understands that this true self, even though here-and-now, is always changing.” in J.B. McDaniel (1980) “Zen and Self” in *Process Studies*, pp. 110-119, Vol. 10, Numbers 3-4, Fall - Winter, 1980.

² Karl H. Potter & Harold G. Coward (1995), *Encyclopedia of Indian Philosophies*, Motilal Banarsidass Publ.

³ Idem p. 97

their names, and the sound associations and new words that the narrator invents become mantras used to grasp their unreachable essence. But what else is there to be done? The Subject could reside to Wittgenstein's silence ("Whereof one cannot speak, thereof one must be silent") – the fourth Buddhist strategy, but it is not ready for it yet.

The Empty Self

The other poems in the collection are more sober in construction and they go further in the creation of an "empty" self, opening the path for the fourth rhetorical dimension – silence. The I-persona almost evaporates to leave room for the things themselves, which appear in their ordinary yet magical simplicity.¹ The film parlant *La berceuse de Broadway*, for instance, shows a famously surreal sequence from Busby Berkeley's film *Gold Diggers of 1935*. The filmic excerpt features the flamboyant life of a New York socialite, but is presented without its original sounds, which are replaced by the shutter of a camera projector and an occasional whooshing sound. The monotonous shutter hypnotizes, while the detachment of the images from their 'natural' soundtrack enables viewers to watch them in a detached fashion. Instead of being absorbed by the ensemble of sensations, the viewer's attention is directed to the essence of the movements and their pictorial qualities. This focus is not haphazard, as the poem subtitled under the images deals with the concept of grace and elegance, in its most profane, contingent form, residing in all movements and objects. The rhetorics include disruption, strangeness and direct pointing again: something extremely self-evident, even banal, is singled out and becomes important ("l'érection souple d'une tête sur une nuque/ ou d'un talon sur une cheville"). The Self in this poem seems to have happily dissolved into observation and into the world of simple movements.

The cinépoèmes in the second sequence of the volume, in contrast to the films parlants of the first sequence, do not consist of film excerpts (except the poem *Tante Elisabeth*), but they use text in a flash animation, in which verse lines or words appear consecutively on screen, move, flicker and interact with each other. The meaning of the independent words and verse lines hence interacts with and acquires a new meaning through their textual choreographies. The 'movie' aspect of these poems lies in the fact that they 'move', in that they appear and disappear, in that they use colour and rhythm and are set to music. These cinépoèmes are clearly indebted to the calligrammatic tradition of poetry, playing with font and lay-out, introducing a dimension of temporality,

¹ The poem *Coincés*, which is not discussed in detail here, deals with the opposite of enlightenment. It features a recurring loop in which a man and a woman meet each other, but fail to communicate. They are locked within themselves and hence cannot evaporate into the greater order of things. Within a Vedanta tradition this state is the opposite of redemption and the poem is appropriately accompanied by a motto from Dante's *Inferno*. The poem *Lapins du soir* is a haiku-like observation of rabbits in a field.

movement and music into the poetic format. In contrast to the films parlants, they are more serene in their make-up, abandoning the cut-and-paste aesthetics. The Subject likewise retreats, evolving along the line set by the films parlants.

The poem *Elvin Jones*, inspired by the legendary jazz drummer, consists of three different sets of text, appearing each one sentence at a time on screen according to a different rhythm, creating a sort of textual percussion (mirrored by the energetic drum'n'bass soundtrack). The first text is attributed to a "you", supposedly Elvin Jones, and addresses all the things this you is able to do ("Tu concasses le minerai", "Tu laboures la terre gelée", "Tu divises les atomes", "Tu déterres", "Tu ranimes"), while a second text consists of the I-narrator's intentions to counter this ("Je vais te faire descendre", "Je vais te profaner", "Je vais te digitaliser"). A third text, however, consists of a series of actions that prove that the "you" cannot be stopped ("Mais tu affoles les compteurs", "Tu changes le calendrier", "Tu te tues", "Tu te reconstitues"). The Subject is faced with an opponent he at first tries to destroy out of jealousy, but who returns with renewed powers and forces the self to realize its impotence and insignificance. The "you" in this poem is given the last word, announcing the disappearance of the I.

In the second poem in this section, *Atman* (the name for the individual spirit within Vedic Hinduism), the disappearance of the Self is staged more clearly. This poem starts like a meditation on breathing, like a yoga session. Red sentences appear consecutively on a blue screen ("tu respires" "tu ne dis rien") and the musical score features a pan flute, a most effective instrument to evoke the process of breathing. This poem is also a meditation on a line from the Svetasvatara Upanishad, one of the spiritual Hindu scriptures that teach self-realization through "the end of knowing" (hence the disappearance of the Cogito) and cosmic consciousness. In it, the Subject observes a bird and identifies with it. At first it seems jealous of another bird's food (like the I in *Elvin Jones* was jealous of the You), but eventually it abandons desire and dissolves into the greater order of things: the "Atman" from the title becomes the Vedantic "Brahman", or the universal spirit: "Ton souffle ne vise plus/ ton regard est voilé/ tu embues un écran/ débarrassé de ton visage/ plus un miroir/ plus une image / ton souffle fond/ sur ce qui reste/ ouvert". In this text (and in the rest of the cinépoèmes), the I-persona does not deal with his own feelings and experiences anymore, but he becomes an observer, even a teacher, instructing the "you" to go beyond understanding and to disappear into the greater order of things. Eventually, the I-persona himself will vanish into cosmic consciousness: the poem *Nuité* mirrors the universe in its form (the text is presented like flickering stars in the night) and it consists of nothing but the simple observation of a starlit night (somewhat like a haiku).

In his *Cinépoèmes et films parlants*, Pierre Alferi provides a highly original but intricate mediation on self-mediality. Rather than representing an extra-textual identity, his poems construct a Subject that at first (in the films parlants)

seems a collage from different media, copy-pasted together out of samples from earlier Alferi texts, movie footage and music, but later on (in the cinépoèmes), this Subject vanishes into universal consciousness. At first, the eclipsing and contradictory Self thus seems a postmodern pastiche or a deconstruction of identity, but soon, it turns out to be conceptualized within a Vedic Hindu and a Zen Buddhist tradition, where self-realization can only be achieved through the disappearance of the individual spirit, through its dissolving into the universal spirit. Thus, on the one hand, the Subject constructed within these poems appears a hyper-mediated and contradictory non-identity, on the other hand this contradictory non-identity is presented, through Asian spirituality, as the only true and enlightened Self. Alferi's *Cinépoèmes et films parlants* thus provide self-medial poetic meditations on a Self that is mediatic and contradictory, but transcendental and true at the same time.

Heidi PEETERS
Leuven

Écriture et plaisir

Le journal intime en littérature, en peinture et au cinéma

Associer le journal intime au plaisir semble aller contre une idée répandue qui relie l'écriture diaristique aux périodes de crises. Une tradition catholique liant le récit de soi à l'aveu des fautes¹ et aux phases d'inquiétude existentielle a été investie dans diverses formes littéraires et artistiques : la tradition picturale de l'autoportrait, la poésie romantique du 19^e siècle, le journal filmé moderne, entre autres, en témoignent. À l'opposé de cette tendance, je me propose d'étudier le plaisir de l'écriture diaristique dans trois œuvres appartenant à trois genres différents : la littérature, dans *Permis de séjour 1977-1982* de Claude Roy², le cinéma, avec *Journal intime* de Nanni Moretti³ et la peinture représentée par *Les Plus belles heures* de Marie Claire Mitout⁴.

Une idée commune relie les trois œuvres : le plaisir y constitue l'objet d'une quête, indice du besoin d'échapper à une douleur. La découverte d'un cancer du poumon amène C. Roy à l'expérience diaristique ; c'est ainsi qu'il présente le journal de 1982 – auquel je me borne dans cette étude : « Je pris des notes sur ce qui m'arrivait, façon de prendre ses distances, et j'écrivis des poèmes, essayant d'éclairer la nuit plutôt que de chanter dans le noir » (p.11). Au sortir d'une épreuve de maladie, N. Moretti décide également de tourner son film *Journal intime ou Caro diario*. Le film est divisé en trois chapitres indépendants dont le premier « En vespa » – objet de la présente étude – a été filmé après la rémission : Moretti, au gré de ses désirs, déambule, en vespa, dans une Rome vide, arpentant ses quartiers favoris et contemplant rues et façades. La troisième œuvre, *Les Plus belles heures*, présente « une série d'images peintes fixant chaque matin, le meilleur moment de la veille »⁵. Cet aspect plaisant de l'existence auquel se tient l'artiste dissimule pourtant un mal : « Il s'avère qu'avec le temps, je lutte contre une forte tendance dépressive »⁶ ; M. C. Mitout avoue que ses œuvres « travaillent à constituer des médicaments, des pansements. »⁷

¹ Dominique Viart, « Un genre impossible », <http://www.cndp.fr/revueTDC/> 884-73409.htm.

² Paris, Gallimard, 1983.

³ Film italien, sélection officielle, Cannes, 1994.

⁴ Les peintures sont publiées sur le site de Marie-Claire Mitout : Marie-Claire MITOUT, <http://www.mcmitout.com>. L'étude va se limiter à la première série de peinture de l'année 1990- 1991.

⁵ Marie-Claire Mitout, <http://www.mcmitout.com/spip.php?rubrique3>

⁶ Entretien personnel avec M. C. Mitout, le 27/ 8/2008.

⁷ *Ibid.*

La présente étude se propose donc de montrer comment s'écrit le plaisir, perçu dans sa double dimension en tant qu'objet de l'énoncé et en tant qu'instance de l'écriture diaristique en ce qu'elle a de plus spécifique : les caractéristiques du journal intime telles qu'elles ont été définies par les grands théoriciens du genre.

Visage souriant, visage caché

En littérature, la description qui reconstitue le visage, lieu « des fonctions... communicatives, intersubjectives et expressives »¹ est un choix de l'écrivain. En revanche, l'image du JE en peinture est la condition même de sa présence dans « l'énoncé » figuratif. Toutefois, cette présence peut aller d'une vue de face à multiple détails à une schématisation ou à une abstraction. Loin de toute impression sur un visage, le plaisir dans *Permis de séjour* relève du mental et du psychologique, les descriptions physiques étant révélatrices d'un état de mutilation corporelle. L'occultation du visage correspond à une élision du pronom « je », forme linguistique typique à l'écriture diaristique. En fait l'utilisation des nominalisations et des phrases infinitives sied parfaitement au désir d'évoquer un plaisir sans en montrer le bénéficiaire, usage systématique dans le chapitre intitulé « Mémentos des choses bonnes de la vie » :

« L'odeur d'un album neuf des bandes dessinées de jadis, Buster Brown, cadeau de Noël. » (p. 276)

« À six heures du matin, Pékin, beau temps, la jeune fille qui vocalise près des douves et du lac, aux remparts de la Cité interdite, et l'eau matinale fait ricocher son chant. » (p. 277)

Dans ces phrases nominales, on pourrait situer le JE à proximité de la source du plaisir dans la première citation (l'odeur des pages du livre), à distance dans la deuxième (le chant de la jeune fille) ; dans les deux cas, sa présence correspond à un foyer réceptif situé dans le hors-champ du texte.

Corrélativement, les vues de face marquées par un léger sourire du personnage, dans *Caro Diario* et *Les Plus belles heures*, sont peu fréquentes. En revanche, les vues de dos, de trois-quarts et les plans lointains se multiplient posant ainsi une question paradoxale : comment ces représentations visuelles à visée fondamentalement expressive créent-elles le plaisir avec un visage masqué ? Volonté de se détourner du plaisir de Narcisse ? Inscription dans une modernité, « ère de la constitution du visage, mais aussi [ère] de sa défaite » ?² M. C. Mitout, dans l'une des toiles, nous donne une vue en plongée sur l'artiste de dos, assise à sa table de travail. Elle écrit : « En quoi la vie d'un individu

¹ Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, Paris, Editions de l'Etoile/ Cahiers du cinéma, 1992, p.14.

² Voir J. Aumont, *Du visage au cinéma*, op. cit., p.16.

pourrait intéresser un collectif?... Celui-ci n'est pas marqué par un signe particulier qui puisse l'extraire de l'anonymat... » L'occultation du visage serait ainsi à comprendre dans le désir du diariste de communiquer avec son destinataire, lui permettre de se projeter plus facilement dans sa figure anonyme¹ et l'appeler à goûter à ses propres moments de plaisir en s'effaçant.

Plaisir du fragmentaire

« Il est certain qu'alliée à l'usage de la première personne, elle [la fragmentation] instaure souvent une dimension ludique ... »² Le journal joue du lecteur en lui proposant des bribes que le diariste n'a pas travaillées : « Pas la peine de souffrir pour trouver quoi dire : le matériau est là, tout de suite... je n'ai qu'à me baisser, je n'ai pas à le transformer. »³ Dans les trois œuvres, la fragmentation revêt deux formes : fragmentation du genre et fragmentation du récit.

L'auteur du journal se plaît à se promener librement entre les genres, à jouer des frontières et à brouiller les pistes. Le plaisir offert au lecteur serait de se trouver dans cette zone indéfinie située au seuil de plusieurs bords :

« L'endroit le plus érotique d'un corps n'est il pas là où le vêtement bâille ? ... La peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot) ; c'est ce scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d'une apparition-disparition. »⁴

Entre journal de maladie, journal spirituel, prose et poésie, le champ est partagé dans *Permis de séjour*. Le journal de maladie se présente comme un sous-genre de l'écriture diaristique : Plainte et bravade en sont les pôles, « entre eux, tout un espace de vigilance et de méditation. »⁵ Le journal de maladie s'apparente, en raison de l'espace occupé par la pensée de la mort, au journal spirituel : « journal de prière et d'examen de conscience... [donnant] la parole au dialogue de l'âme avec Dieu et avec elle-même. »⁶ C. Roy qui ne croit pas à Dieu, cède parfois à une sorte de prière. Ainsi, il emprunte à Y. Bonnefoy cette épigraphe : « Dieu, qui n'es pas, pose ta main sur notre épaule. » (p.272) Quant à la poésie, elle joue ce rôle de « bravade » dressée contre les maux du corps et de l'âme. Le passage à l'italique et la versification marque typographiquement les pages du journal. Voici ce que C. Roy écrit le 29 juin et qui montre cette fluidité du passage d'une description physiologique à la finesse d'une expression poétique :

¹ Nadeije Laneyrie-Dage, *Lire la peinture : dans l'intimité des œuvres*, Paris, Larousse, 2002, p. 113.

² Sébastien Hubier, *Littératures intimes*, Armand Colin, Paris, 2003, p. 31.

³ Roland Barthes, « Délibération », 1979, *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris, 1984, p.9.

⁴ Voir R. Barthes, *Plaisir du texte*, op. cit., p. 19.

⁵ Philippe Lejeune, *Un journal à soi*, Edition Textuel, Paris, 2003, p. 164.

⁶ *Ibid.*, p. 56.

«... Mauvaise nouvelle : j'ai aussi un calcul dans la vésicule, la grosseur d'un pois chiche. Bonne nouvelle : pas de métastase au foie. Enfin : pas encore.

L'ombre de l'ombre demande à l'ombre

Pourquoi suis-tu mes pas pas à pas ?

Quand je m'arrête tu fais halte

Va le demander au maître de l'ombre » (p.300)

Le projet de M. C. Mitout se situe de même à la lisière de différents genres picturaux et littéraires présents sous forme de fragments. D'un côté, l'histoire du journal peint se confond avec celle de l'autoportrait : une tradition tracée par les noms de Durer et Rembrandt, dont les autoportraits « tiennent du journal intime et accompagnent toute une carrière »,¹ en témoigne. D'un autre côté, le journal peint est aussi témoin d'une tradition de l'écrit passée à la toile : sous chacune des 640 gouaches qui composent son œuvre, M. C. Mitout met une date suivie de cette notation : « Série autobiographique "Les Plus Belles Heures" Trace du meilleur moment de la veille, peinture quotidienne », sorte de pacte lié avec le lecteur-spectateur. Toutefois, dans cette « écriture peinture » du moi, s'agit-il de journal ou d'autobiographie ? Datation, fragmentation, expression du moi sont autant de signes qui intègrent *Les Plus belles heures* au genre diaristique. M. C. Mitout insiste pourtant sur le rôle de la mémoire en présentant son travail comme « exercice de reconstitution et de mémoire uniquement.»² Peut-on parler de mémoire lorsqu'il s'agit d'évoquer la veille ? Serait-ce à partir de cette décision ferme de ne peindre uniquement que du passé, ou de cette réflexion de Ph. Lejeune : « Notre journal s'autobiographise progressivement derrière nous.»³ ?

Quant à Moretti, en intitulant son film, *Mon cher journal*, il prend place dans une tradition fort ancienne où Amiel et Anne Frank saluaient leur « cher journal » avant de l'aborder quotidiennement. Mais *Caro diario* a hérité aussi de ses ancêtres cinématographiques : le journal filmé est né aux États Unis dans les années 50, dans le contexte d'un cinéma underground. Cette forme cinématographique est donc liée par naissance au cinéma expérimental : « Je sais très bien que mes films ne s'adressent pas à beaucoup de gens, que beaucoup diront : «Mais qu'est-ce que c'est que ça ? Je ne comprends pas, ce n'est pas un film. »⁴

¹ *Connaissance de la peinture*, « Autoportrait », Paris, Larousse, In extenso, VUF, 2001, p.42

² Voir note 6.

³ Ph. Lejeune, « Le journal comme "antifiction" », *Poétique*, n° 149, février 2007, p.9.

⁴ Entretien Avec N. Moretti, par Gilles Verdiani, « Je suis un splendide quadragénaire », *Première*, juin, 1994.

D'autre part, le film ne manque pas de jouer avec les frontières mêmes du genre diaristique :

« Le diariste, comme le documentariste, s'attaque à une réalité qu'il n'est pas question de (re)mettre en scène ; par conséquent, il ne pourra construire son film sur le mode classique du découpage des images, alternant les points de vue et les valeurs de plans.»¹

Cette façon de filmer en direct suppose une absence de décalage entre le filmé et le vécu. L'auteur du journal filmé capte l'immédiateté de l'instant et emprunte au cinéma d'avant-garde sa brutalité dans le traitement du temps. Or, voici ce que Moretti déclare : « À la mi-août, avec une troupe minuscule, j'ai retourné quelques scènes en vespa que j'avais déjà faites l'été précédent, en essayant d'obtenir une ville encore plus vide. »² Moretti vit-il sous l'œil de la caméra un plaisir en direct ou bien le reconstruit-il par un geste autobiographique ? Le cinéaste va encore plus loin et déconstruit les frontières du genre en brouillant le documentarisme du journal filmé et en insérant dans son film des éléments inventés qui le rapprochent du journal fictif.

Quant à la fragmentation du récit, elle revêt d'autres formes. C. Roy ne cache pas sa réticence vis-à-vis de l'écriture diaristique : « J'ai ... un peu de méfiance à l'égard du journal intime grippe-jours, nœud au mouchoir et livret de caisse d'épargne du temps qui passe... » Ce qui l'encourage pourtant à publier *Permis de séjour*, c'est justement que l'œuvre semble échapper à la fragmentation propre au genre.

« Je me suis aperçu d'une certaine constance dans la diversité apparente de mes préoccupations... Devant le cancer et devant la Chine populaire que j'ai retrouvée... en 1979, devant l'opération chirurgicale que j'ai subie en 1982 et l'opération de police qu'a fait subir à la Pologne le coup d'état... le même problème m'intéresse : comment connaître la vérité...? » (p.12)

Ceci vaut pour l'œuvre toute entière. Quant à l'année 1982, le récit de maladie et l'évolution de son état d'âme donnent une couleur encore plus unie aux six mois relatés. Le texte remplit les conditions principales d'un récit classique. Une situation initiale correspond aux premiers écrits de l'année : du 2 janvier au mois de mai, le journal s'avère être, comme dans les années précédentes, un carnet de pensées plutôt qu'un journal personnel. Un événement déclencheur suit : la découverte du cancer ; des péripéties : l'évolution de la maladie qui ne manque pas du plaisir du suspens provenant de l'attente des résultats (biopsie et

¹ Yann Beauvais, Jean Michel Bouhours, *Le Je Filmé*, Paris, Éditions du centre Pompidou, 1995, p.1986.

² N. Moretti, *Lista dialoghi del film Caro Diario*, Capitolo III, Medicit, p. 1, cité par Florence Gerbet, *Journal intime de Nanni Moretti entre autobiographie et journal*, Mémoire de maîtrise, Paris III, 2003 – 2004, p. 81.

autres...) La situation finale intervient, c'est la convalescence ; et enfin la résolution : le dernier jour qui a pour titre « J'ai bien le temps. »

Cette unité est rompue dans « Mémentos des bonnes choses de la vie » où s'alignent de petits paragraphes, exprimant chacun un moment de ravissement. La fragmentation du contenu est appuyée par une mise en page qui renforce l'effet du discontinu : des espaces blancs séparent les petits paragraphes et scindent davantage les moments de cet inventaire.

Le jeu de la fragmentation, Moretti va le mener beaucoup plus loin en pratiquant la juxtaposition et effaçant les connexions. Dans « En vespa » – chapitre qu'il qualifie du « plus typique »¹ – « il y a ce plaisir de raconter librement ... je ne veux pas... donner d'explication au spectateur. »² Un flux d'images s'enchaîne au gré des désirs et pensées du cinéaste qui circule dans différents quartiers de Rome, il va au cinéma, fait des rencontres réelles ou imaginaires, danse et chante en plein air... L'image est accompagnée par une foire sonore de voix off, in, moments de silence, extraits de chansons style « musique du monde » : rythmes africain, rai, latino, jazz...

Avec *Les Plus belles heures*, dans quelle mesure peut-on parler de récit ? À l'échelle de la toile³, à travers l'enchaînement des différentes peintures ? Des éléments de récit sont à retrouver dans les deux lieux de l'énoncé : un personnage principal, des personnages secondaires, des rapports entre les personnages, des espace-temps du quotidien, des bribes de micro-événements présents parfois dans une seule toile et étendus d'autres fois dans la succession de deux ou trois toiles. Comme chez Moretti, la fragmentation se manifeste dans l'absence de rapports explicatifs ; un instant de plaisir coïncide avec un moment d'adieu sur le quai d'une gare : on comprend que le personnage s'apprête à voyager. À partir de quelle toile peut-on déduire son retour ? La réponse reste toujours flottante. Le plaisir de l'artiste serait dans cette liberté de se défaire des contraintes de la forme narrative et d'y puiser sans pour autant s'y soumettre. Un plaisir offert au spectateur : faire de ce flottement un jeu où, voyeuriste, il essaye de nouer des parcelles, de créer du récit à partir d'une matière morcelée.

Plaisir du rythme

La temporalité du journal se construit par l'enchaînement des jours suivant un rythme régulier qui est à lui seul source de plaisir : se soumettre à une discipline, dominer le temps par la répétition est un « moyen de gérer son angoisse face à l'accélération de l'histoire. »⁴ Plusieurs rythmes s'embrassent dans *Permis de*

¹ Voir *Première*, p. 113.

² N. Moretti, « Entretien avec Nanni Moretti », par Jean A. Gili, *Positif*, mai, 1994, p.10.

³ Voir Jan Baetens, « Récit et image fixe », conférence enregistrée sur le site Vox poetica : <http://www.vox-poetica.org/t/lna/baetens2.mov>.

⁴ Michel Maffesoli, *La conquête du présent*, Paris, PUF, 1979, p. 98.

séjour, créant chacun un plaisir différent. Le premier procède de la répétition des jours, des pensées, des états d'âme, parfois de certaines phrases, et donne lieu au plaisir de cette sécurisation recherchée dans la forme diaristique. Le second épouse la montée de la maladie et sa descente. Au début de l'année 1982, le rythme est espacé : huit pages retracent la période de janvier à juin. À partir du 8 juin, le rythme devient plus rapide, haletant ; l'écriture est au jour le jour ; il y a plusieurs pages, plusieurs titres pour un même jour, des événements à suivre. Avec l'amélioration progressive, le rythme ralentit à nouveau et la datation se fait par mois. Il s'agit ici d'un plaisir plus classique, celui de raconter. Un troisième rythme, dans les « Mémentos des bonnes choses de la vie », suit l'écoulement « des moments de joie aiguë » donnés pêle-mêle dans le brouhaha des souvenirs. La parenthèse ouverte et refermée sur la mémoire joviale se situe dans un non-temps, dans une présence qui dépasse son passage angoissant.

Le journal de Moretti quant à lui se libère de la contrainte de la datation. Toutefois, les images du film touchent un plaisir différent, celui d'un rythme intérieur fait « de lenteur et de maturation. »¹ La lenteur et la répétition des séquences de déambulation donnent lieu à un rythme lassant, malgré l'agilité des travellings et la dynamique de la bande son. Pourtant ce rythme finit par produire une certaine jouissance : Moretti allonge ses plans, visant une « maturation » progressive du plaisir qui se construit dans le temps mort de l'image. Le dialogue entre l'œil du spectateur et l'espace cinématographique mouvant engloutit le voyeur dans un état d'hypnose : « Ce rythme endormeur – charmeur pour certains – ne vient pas de continuité, mais de la monotonie et de la répétition. »² Pénétrer dans cet ensorcellement est cependant une question de lecture :

« Lisez vite, par bribes, un texte moderne, ce texte devient opaque, forclos à votre plaisir : vous voulez qu'il arrive quelque chose, et il n'arrive rien, car ce qui arrive... se produit dans le volume des langages, dans l'énonciation, non dans la suite des énoncés.»³

Avec *Les Plus belles heures*, nous revenons au plaisir de la contrainte temporelle. M. C. Mitout s'impose une discipline draconienne : peindre six jours par semaine pendant toute une année, recommencer tous les cinq ans, peindre nécessairement la trace d'un moment heureux de la veille, pas de passé lointain, pas de présent, pas de futur, pas d'irréel. À l'intérieur des différentes toiles, des espaces, des personnages, des situations reviennent. À part cette temporalité répétitive qui se construit dans l'espace de « l'entre-toiles », peut-on trouver un rythme intérieur à la toile ? Par définition, le rythme est un rapport spécifique entre des unités temporelles. Est-ce qu'il serait possible, pour parler d'une

¹ Béatrice Didier, *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1976, p. 66.

² *Ibid.*, p.169.

³ Voir R. Barthes, *Plaisir du texte*, op. cit., p.23.

image, de le considérer comme un rapport spatial entre les éléments d'un champ visuel ? Si le rythme répétitif rend possible de gérer son angoisse face au temps qui passe, corrélativement, la fermeture, comme forme plastique, aurait-elle le même rôle auprès du sujet figuré sur la toile ? Les peintures de M. C. Mitout obéissent en fait à un idéal de fermeture perceptible au niveau de la disposition des zones de plein et de vide : « les éléments principaux du sujet [...] sont disposés dans la partie centrale, les personnages en particulier sont contenus entièrement dans ce secteur et un vide... circule entre eux et les bords. »¹ Le plaisir de l'artiste semble provenir de ce double enfermement dans le temps et l'espace.

Plaisir de l'intime

« S'il est un mouvement constant chez le diariste, c'est celui qui va d'un dehors à un dedans... L'extérieur c'est la dispersion, la multiplicité, le mal. Le dedans, c'est le moi retrouvé, l'unité, le bien... »² Ce va-et-vient entre le dedans et le dehors se retrouve dans les trois œuvres de manières variées. Chez C. Roy, l'extérieur commence avec le corps malade et s'étend au monde. Le retour à soi s'effectue dans ce regain d'une intériorité psychologique et mentale, seul moyen de retrouver un certain bien-être. Dans une autre perspective, M. C. Mitout décide de placer le mal «hors-texte» en nous entretenant seulement de l'enchantement de son moi. *Les Plus belles heures* ignore ce conflit entre intériorité bienheureuse et extérieur accablant. Pour ce qui en est de Moretti, son chapitre «En vespa », se présente essentiellement sous forme d'inventaire des choses qu'il aime faire, même s'il ne manque pas de représenter quelques petits tracas.

Chez C. Roy, la recherche du salut se fait parfois au moyen d'une focalisation sur son être : le diariste se scrute dans le présent de l'écriture et réussit à déceler une paix intérieure qui accompagne son état de maladie. D'autres fois cette recherche embrasse le parcours d'un regard rétrospectif qui retient uniquement les moments heureux du passé. Dans le premier cas, cette paix intérieure va dans le sens d'une progression : « L'angoisse qui se répand en moi comme une fuite de gaz dans une cuisine » (p.260) donne lieu à « ce malaise n'est pas dénué d'une sorte de charme nauséeux » (p.263). Ensuite, nous avons « cette étrange paix de la mort proche » (p.333), puis « depuis ma maladie, je vis une des périodes les plus heureuses de ma vie » (p.350), et finalement, « au-dessus de cette marche au supplice, le don inattendu d'un calme extrême. » (p.364) Dans le second cas, le regard rétrospectif reconstitue des moments disparates d'un passé indéfini. Ce qui rapproche cette seconde manière d'évoquer l'intime des œuvres de M. C. Mitout et de N. Moretti, c'est que l'expression du sentiment ne découle pas d'une focalisation sur le sujet, mais

¹ *Ibid.*, p.74.

² Voir B. Didier, *Le journal intime, op. cit.*, p. 87.

d'une attention à ce qui le rend heureux : L'espace, le monde, l'emplacement dans l'espace et le rapport avec autrui comptent beaucoup plus qu'une psychologisation du sentiment. Dans ce sens, la ligne de séparation entre un dedans bienheureux et un dehors accablant se déplace et l'on va vers une appropriation du dehors par le sujet qui l'engloutit dans son espace intime. Trois lieux constitueront des pistes pour étudier le plaisir dans son rapport à l'espace, selon le degré d'intimité de celui-ci : le chez soi, l'entre soi et le lieu public.¹

Chez C. Roy, la recherche du salut se fait le plus fréquemment dans un recueillement solitaire, souvent dans une nature communiant où l'auteur pratique sa passion de l'observation :

«Une journée de printemps déjà chaud et « variable », à haut-bout. L'impression que chaque brin d'herbe, le chat qui ronronne, le rayon de soleil à travers le feuillage et la pluie sur le visage sont en train de me dire quelque chose de la plus haute importance, que je ne comprends pourtant pas clairement, et que je vais mettre une vie entière à essayer de traduire. » (p.281)

D'autres fois, les moments de bonheur naissent dans des situations de tête-à-tête, intimité de l'entre-soi qui se construit, comme dans cet extrait, entre le petit enfant et sa mère : «*Avoir envie de rire et rire dans le bain parce que maman me chatouille-caresse avec l'éponge douce qui mousse de savon.*» (p.276) Plus rarement, les moments de bonheur sont le lot d'une sociabilité qui éclot dans l'espace publique :

« Être rempli, en faisant le marché rue de Buci, d'une bonne humeur débordant en bienveillance, qui obtient en effet des marchands de légumes, des passants qui se bousculent un peu, et des « connaissances » rencontrées, la réciproque. » (p.282)

Par ailleurs, l'auteur décrit souvent des sensations qui relèvent du visuel, de l'auditif ou de l'olfactif, moyen de nous communiquer sa sensibilité :

« Les trois premières notes qu'Armstrong souffle dans sa trompette à son premier concert à Paris, après la Libération, « en chair et en os ». Comme une gorgée d'alcool très beau dans un grand froid hivernal. » (p.276)

La focalisation sur le détail auditif, la transmission de l'effet musical, la description du goût fonctionnent comme un « zoom » sur la perception sensorielle de l'objet de plaisir.

¹ Dans son « Essai d'identification du quotidien », Georges Balandier définit ainsi ces trois lieux : « Depuis les espaces les plus privés (le chez soi), les espaces les plus électifs (l'entre-soi), jusqu'aux espaces les plus ouverts [...] (les lieux publics...) le sujet individuel n'est situé en chacun d'eux ni de la même manière, ni avec la même durée de présence quotidienne », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. LXXIV, janvier-février, 1983, p. 9.

Dans *Caro diario*, le plaisir de l'intime est évoqué déjà par le titre, plaisir de s'adresser à un être cher, « prière à distance, presque magique »¹. Le premier plan introduit le spectateur dans un espace clos compris entre le stylo et la page blanche.² Sur l'image montrée en gros plan, on voit l'écriture progressive d'une phrase : « Cher journal, la chose que j'aime faire par-dessus tout ! » Le plaisir de dire l'intime en franchissant le cadre de l'image procure au spectateur la jouissance de déflorer une privauté, de regarder le petit détail de l'autre. Le plan suivant nous fait passer à un extérieur urbain qui continue à isoler le personnage : Rome est une ville déserte au mois d'août. À la différence des deux autres œuvres, le plaisir dans *Caro diario* est exclusivement individuel, même vécu dans un espace public que le diariste s'approprie comme sa page blanche.

L'intimité dans le film est finalement une question de voix. La voix off de Moretti est une « voix-je »³ appelant l'identification du spectateur. Selon M. Chion, elle résonne en lui comme sa propre voix. Deux critères techniques produisent l'effet d'intimité sonore : « une proximité maximale par rapport au micro... [et] une matité, absence de réverbération enveloppant la voix. »⁴ Cette situation d'écoute nous introduit dans la chaleur d'une intimité sonore, elle n'est pas exempte d'un certain plaisir spectaculaire parallèle au plaisir visuel causé par le rapprochement sensoriel extrême d'un objet : l'effet zoom.

En ce qui concerne M. C. Mitout, l'artiste réussit à faire un journal de ce que B. Didier nomme des « moments rares » : « Rares sont les moments où ne se manifeste cette opposition permanente du dedans et du dehors : ce serait la suprême volupté, mais bien rarement atteinte. »⁵ L'espace de la toile devient un lieu d'appropriation de l'autre et du monde. En effet, ce qui émerveille dans *Les Plus belles heures*, c'est cette harmonie entre intérieur et extérieur, cette sérénité qui enveloppe l'espace de la toile, que le personnage en occupe le centre ou qu'il soit un point perdu dans son étendue. À travers une gamme allant de la privauté de la salle de bain, de l'anonymat d'une galerie d'art à la retraite solitaire sur un sommet montagneux, l'espace est toujours subjectivé. Ceci est le fait d'une présence quasi inconditionnelle du personnage dans l'espace représenté, mais surtout à cause des rapports spatiaux tracés par les lignes, les distances, les zones de plein et de vide distribuées sur la surface de la toile. Ainsi, la représentation de l'espace privé se caractérise par la fréquence des formes rectangulaires et symétriques qui tracent des recadrages autour du personnage créant des espaces exigus et sécurisants.

¹ Voir B. Didier, *Le journal intime*, op. cit., p.156.

² B. Didier qualifie la page blanche de « paradis perdu du dedans », *ibid.*, p. 91.

³ Michel Chion, *La voix au cinéma*, Paris, Editions de l'étoile/ Cahiers du cinéma, 1982.

⁴ *Ibid.*, pp.54, 55.

⁵ Voir B. Didier, *Le journal intime*, op.cit., p.88.



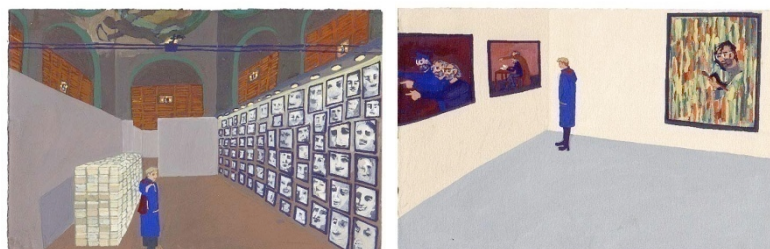
Dans les lieux de l'entre-soi, la chaleur humaine des relations d'amour et d'amitié s'exprime dans la mise en place des personnages : des corps qui se rapprochent et des regards qui se croisent.



Dans les lieux publics, c'est souvent le plaisir esthétique éprouvé dans les galeries d'art. La présence de l'autre occupe parfois le vide des espaces nus, des droites froides et des masses blanches.



D'autres fois, c'est le plaisir du recueillement solitaire.



En outre, dans les paysages de nature, le vide qui entoure le personnage crée une sorte de délassément visuel pareil aux silences qui ponctuent les moments d'une phrase musicale¹. L'expression de l'intime, à la différence des deux autres œuvres, ne se fait presque jamais par un effet de rapprochement : les plans varient entre les moyens et les très lointains, composition qui donne lieu au « sentiment du sublime... mais aussi d'écrasement que produit le spectacle de l'immensité de la nature... »²

¹ Voir N. Laneyrie-Dage, *Lire la peinture : dans l'intimité des œuvres*, op. cit., p.72.

² *Ibid.*, p.113.



Au bout de cette étude, nous pouvons conclure que les trois œuvres témoignent d'un plaisir de vivre et d'une recherche minimaliste d'un instant de bonheur saisi dans le flux du quotidien. Cette recherche devient un moyen de gérer une angoisse latente, élément déclencheur de cette écriture diaristique. À ce plaisir se mêle un plaisir de l'écriture vécu dans l'examen des instants de ravissement et de leur reconstitution par l'art. Une dimension proprement diaristique du plaisir de l'écrit est perçue dans l'entretien intime avec soi, dans la liberté d'une forme hospitalière donnée à tous, dans cette écriture abri qui encadre la fuite du temps et enfin dans le partage de son propre plaisir avec autrui : le destinataire du journal.

Dans un second temps, l'usage de notions et d'outils élaborés dans le champ de la théorie littéraire du journal intime pour la lecture de journaux relevant du champ de l'image a permis de souligner un aspect des plus importants de la littérature comparée aujourd'hui. Il s'agit du rôle considérable joué par les transferts théoriques dans la valorisation du geste comparatif « comme opérateur critique [...] contre les cloisonnements disciplinaires »¹. La théorie littéraire s'avère être un point de départ prolifique dans ces déplacements jouant à créer un nouvel espace « méta-disciplinaire ».

Salma MOBARAK
Le Caire

¹ Claire Joubert, «Le comparatisme comme critique », dans *Comparer l'étranger*, sous dir. Emilienne Baneth Nouailhetas/ Claire Joubert, PUR, Rennes, 2006, p. 30.

COPIER-COLLER

Les visages de la bédéiste Julie Doucet

En 1979, Paul de Man s'attaquait au discours qui, dans un effort de taxinomie, voulait parler de l'autobiographie comme d'un genre¹. Au moment où Philippe Lejeune avançait l'idée du pacte autobiographique comme fondateur de l'autobiographie par le biais d'un contrat entre auteur et lecteur – où l'auteur garantit la fidélité de son récit par une homonymie entre signataire du livre, protagoniste et narrateur –, de Man interroge la démarche : les tentatives visant à faire de l'autobiographie un genre semblent disparaître dans des questions inutiles et sans réponses. Ainsi, demande-t-il, peut-on jamais définir l'autobiographie ? Et plus délicat encore : quel est l'intérêt d'un tel exercice de taxinomie ? Pourquoi vouloir généraliser une pratique qui se présente sous autant de formes qu'il est possible d'en imaginer ? L'autobiographie valse avec les autres genres, se tient proche d'eux, souligne de Man, et s'épand dans des genres qui lui sont voisins ou qui sont avec elle incompatibles. De même, l'opposition entre autobiographie et fiction semble plus stérile que fertile, comme si la part référentielle de l'autobiographie (comme celle de la photographie qui serait, du moins minimalement, une prise du réel) suffisait à lui conférer une identité singulière, réduite par ailleurs à un sujet identifié par son nom propre.

Mais le fond du problème, pour de Man, c'est l'a priori selon lequel la vie donnerait sa forme à l'autobiographie ; l'autobiographique serait la figuration de ce contenu préexistant, matériau brut qu'est la vie du sujet. Voilà le seuil des théories sur l'autobiographie, avance de Man, et pourtant... Pourquoi le projet autobiographique ne serait-il pas la source de la vie elle-même, ce qui la produit et la détermine ? Pourquoi ne pas penser que ce que fait l'écrivain est commandé moins par ce qu'il a vécu que par les exigences techniques de l'autobiographique ? Est-ce le référent qui détermine la figure, ou l'inverse ? Est-il possible de penser que la figure est ce qui permet l'illusion référentielle, et que c'est à partir de cette figure, qui relève de la fiction, que le réel (ou un certain degré de référentialité) apparaît ?

S'inspirant de la lecture que Genette propose de Proust, de Man avance que l'autobiographie est indécidable, prise dans les portes tournantes de l'impossible place entre réalité et fiction. Mais peut-on demeurer à l'intérieur de portes tournantes, demande-t-il ? Il en arrive à la suggestion suivante : l'autobiographie

¹ Paul de Man, «Autobiography as De-Facement», *Modern Language Notes*, 1979, p.919-930.

ne serait ni un genre ni un mode, mais une figure de la lecture ou de la compréhension qui opère, à un degré ou à un autre, dans tous les textes. En fait, le moment autobiographique, pour de Man, apparaîtrait dans la relation entre auteur et lecteur, dans la substitution qui s'opère entre eux – l'un s'identifiant ou se projetant sur l'autre. Ce mouvement est fait autant de mimétisme que de différentiation, et il ne constitue pas un mouvement stable ou régulier, la prise d'une direction qui prendrait fin dans l'atteinte d'un objectif précis. Au contraire, reprenant l'image des portes tournantes, de Man met l'accent sur le glissement constant qui s'opère entre les sujets, tout comme le genre lui-même de l'autobiographie s'échappe au moment où on croit l'avoir saisi. Dans cette perspective, l'intérêt de l'autobiographie ne réside pas dans le fait qu'elle traduit une connaissance de soi fiable mais bien le contraire : elle met en évidence l'impossible clôture et totalisation du sens, et par le fait même, l'impossibilité de se concevoir une fois pour toute comme le sujet qu'on croyait être.

Ce que de Man reproche à Philippe Lejeune, dans cette perspective, c'est d'avoir tenté de résoudre et réduire la complexité de l'autobiographique par l'entremise d'un contrat entre auteur et lecteur où l'auteur s'engage à respecter la loi – le nom sur la page titre équivaut bel et bien au narrateur et au héros – et le lecteur n'a donc pas à douter de la véracité de ce qu'il lit sur la page. Ce contrat a pour effet de conférer une autorité au lecteur, désormais placé dans la position de juge, l'auteur étant pour sa part passible de « poursuite » dans le cas où il aurait menti¹. Comment dès lors se sortir de l'impasse autobiographique due au fait que toute formalisation du genre fait apparaître le fantasme d'un sujet monolithique, fiable, topologie du sujet irréconciliable avec l'indécidable que l'autobiographique permet, par ailleurs, de penser ?



L'évolution de la bande dessinée a été fortement marquée par l'investissement des bédéistes dans le genre autobiographique. Depuis les années 70 aux États-Unis (qu'on pense à l'œuvre de Robert Crumb et Aline Kominsky, par exemple, ou à celle d'Art Spiegelman) et les années 90 en France et en Belgique (qu'on pense au succès de *Persépolis*, au journal de Fabrice Neaud ou aux œuvres de David B et Jean-Christophe Menu), l'auto-représentation s'est révélée au centre de l'exploration dans le champ de la BD. Si la bande dessinée autobiographique est une pratique de plus en plus populaire (chez les praticiens et le public-

¹ Il n'y a qu'à penser au cas récent de l'Américain James Frey dont le roman autobiographique (ce qu'on appelle « memoir » dans le domaine anglo-saxon) *A Million Little Pieces* a suscité une controverse. Après que des lecteurs ont découvert que Frey avait « inventé » certains détails de son récit (sa toxicomanie et sa cure), l'auteur et sa maison d'édition ont été poursuivis pour fraude.

lecteur¹), elle pose autrement le problème relevé par de Man il y a déjà trente ans, avant l'explosion des études sur l'autobiographie qui ont donné lieu, aussi, à une réflexion importante (surtout dans le domaine anglo-saxon) sur l'autobiographie au féminin. Peu de pages, toutefois, ont été consacrées jusqu'ici aux autobiographies en bulles de bédéistes femmes, malgré l'importante production qui existe. Marquées par la représentation de la vie affective et intime – quotidienne, charnelle, sexuelle –, et par celle de scènes traumatiques (comme chez Debbie Drechsler, par exemple²), ces œuvres sont souvent obscures, noircies d'une encre lourde, « crade », qui traduit l'opacité de l'expérience individuelle.

La Québécoise Julie Doucet (1965 -) est l'une de ces artistes, considérée comme une des bédéistes les plus importantes de sa génération. Citée dans les articles et les ouvrages consacrés à la BD, elle est considérée comme une des figures marquantes de la démarche autobiographique « en bulles » et féministe. Doucet est le personnage principal de ses BD, et son propos concerne le plus souvent sa vie quotidienne et ses rapports intimes, amicaux et amoureux. Dans *Dirty Plotte*³ (la série qui l'a fait connaître), et les divers journaux intimes BD qu'elle a produits – le journal de sa vie à New York, celui de ses rêves, et un journal quotidien tenu sur une année, c'est l'espace privé qu'elle donne l'impression d'investir, jouant avec les codes de l'autobiographique pour se mettre en scène et en même temps prendre une distance par rapport à elle-même par le biais du surréalisme et de l'imaginaire.

Ici, le rapport réel/imaginaire redouble (ou est redoublé par) le rapport entre texte et image qui s'exprime non seulement par la BD mais par la pratique du collage. Doucet donne l'impression de tanguer entre la rupture et la fluidité : d'une part, elle sature les cases de ses BD d'encre noire ; d'autre part, ses écrits-collages présentent une surface blanche sur laquelle les lettres donnent l'impression de flotter. Ce va-et-vient dit quelque chose du regard que l'auteure pose sur l'identité en général (et la sienne en particulier) et sur le récit de soi. Si l'imaginaire collectif tend à associer ce qui est solide et découpé au domaine masculin, et ce qui est liquide et fluide au domaine féminin, Doucet fait feu de tout bois, se permettant de passer sans gêne d'un régime à l'autre, du phallique au vaginal, défiant sans cesse le motif de la castration des femmes. Humour, auto-dérision, iconoclasme, vulgarité... sont mis au service d'un travail qui a pour but d'affirmer une identité où soustraction et addition disent quelque chose à la fois du genre sexué et du genre autobiographique. C'est ainsi, dans ce jeu entre coupure et suture, que le visage de Julie Doucet apparaît.

¹ La création de la maison d'édition L'Association représente une étape importante dans le développement de ce domaine.

² *Daddy's girl*, publié en 1996, regroupe des histoires courtes de la vie d'une jeune fille victime d'abus sexuels.

³ Julie Doucet, *Dirty Plotte*, Montréal, Drawn and Quarterly, 12 numéros, 1991-1998.



Au regard d'une certaine vague de la critique actuelle, pour qui le récit de soi détient le potentiel d'une mise entre parenthèses du sujet plutôt que son affirmation inconditionnelle, l'automédialité – à entendre ici comme le récit de soi passé au crible d'un médium autre ou ajouté à celui du langage écrit – constitue une des tactiques choisies pour fragiliser la tour d'ivoire du sujet. Dans bien des cas, et en particulier dans celui des femmes artistes/écrivaines, le recours à un médium plastique, corporel ou musical dans la perspective d'une écriture de soi a pour effet quasi-certain d'installer un espace entre soi et soi, accentuant l'écart, et inquiétant par le fait même l'assurance que l'on peut avoir quant à la possibilité de connaître et de mettre en scène sa propre identité. C'est ce que Sidonie Smith et Julia Watson ont décrit comme « l'interface textuelle/visuelle¹ » autour de laquelle naît, très souvent, l'autobiographie des femmes et une auto-représentation hétérogène qui constitue un retour sur la façon dont les femmes ont été vues (comme John Berger, en 1972, le résumait : les hommes regardent et les femmes sont regardées)² et représentées à travers les temps. Si le XX^e siècle a été témoin de l'évolution de l'auto-représentation sérielle due à ce que Walter Benjamin a appelé la « reproductibilité technique »³, dans le cas des femmes, cette évolution concerne l'inscription d'un écart à la fois par rapport aux pratiques classiques du portrait et de l'auto-portrait, et par rapport à la représentation des femmes (par le biais du nu, en particulier⁴). Comme l'écrit Marsha Meskimmon : « women artists have challenged simple psychobiography in the form of serial self-portraiture, subverted easy historical or biographical accuracy, queried the significance of mimesis and revealed the ways in which their selves were the products of shifting social constructs and definitions of woman⁵ ». Ainsi, l'effet de ces pratiques artistiques est de faire voir l'identité comme un processus, et sa représentation comme un acte toujours

¹ Sidonie Smith et Julia Watson (dir.), *Interfaces. Women/Autobiography/Image Performance*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2003, p. 5.

² John Berger, *Ways of seeing* (1972), London, British Broadcasting Corporation : Penguin Books, 1977, 166 p.

³ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2003, 78 p.

⁴ Voir le travail d'Abigail Solomon-Godeau à ce sujet.

⁵ Marsha Meskimmon, *The art of reflection : Women Artists' Self-Portraiture in the Twentieth century*, New York, University of Columbia Press, 1996, p.73. « les artistes femmes ont remis en cause la psychobiographie par l'autoportrait en série, elles ont subverti la fidélité historique ou biographique, questionné le sens de la mimésis et révélé comment leur subjectivité est le produit de constructions sociales et de définitions des femmes qui sont aléatoires ». (Je traduis).

performatif – l'identité (féminine) ne préexiste pas à son expression ; elle naît en même temps qu'elle.

Dans cette perspective, que peut-on avancer au sujet de Julie Doucet ? Quel projet servent l'encre et le ciseau, le style et le stylo (pour emprunter les images que Jacques Derrida propose dans *Éperons*¹) avec lesquels elle trace des figures sur le papier, la sienne en premier, pour ensuite les découper et les recoller au sein de nouveaux agencements ? Les quelques critiques qui se sont attardés sur l'œuvre de Doucet mettent l'accent sur la représentation impudique qu'elle propose du corps féminin – la façon dont elle représente son corps à elle comme un corps à proprement parler de femme dont l'existence est *réglée*. Elle dessine toujours sa poitrine (et celle des personnages féminins) comme apparente sous les vêtements et renvoie sans détours à sa vie biologique : maladies, sexualité, ivresses, et surtout, menstruations. C'est dans *Ciboire de criss !*² que la place accordée à cette organicité est à son comble. Mise en BD des rêves/cauchemars de l'auteure, cet ouvrage constitue une sorte d'autobiographie surréaliste dont les planches dégoulinent de sang. Dès les premières planches, Doucet fait référence à son sexe, sa « plotte », terme utilisé dans ses premières fanzines intitulées *Dirty Plotte* et issu de l'argot québécois. Ce mot, qui sert à nommer de façon vulgaire et irrévérencieuse les organes génitaux féminins, est le plus souvent utilisé comme insulte pour désigner celle qui en est l'objet comme une fille vulgaire et facile.

Au début de *Ciboire de criss !*, Doucet se représente, baguette à la main, pointant sa « plotte » sur une carte représentant le Québec et sous laquelle se trouve un diagramme explicatif en japonais : « Donc, ceci est une plotte ». Un peu plus loin, la séquence intitulée « En manque » montre la bédéiste au réveil, un matin, assise sur la cuvette des toilettes alors qu'elle se rend compte que ses règles viennent de commencer et qu'elle ne trouve pas de tampax. Sous le coup de la colère, elle se transforme en une femme-monstre géante, évocation du terrible Hulk, qui parcourt la ville jusqu'à la pharmacie en y répandant une marée de sang, jusqu'à se retrouver tampax dans les mains et elle-même entre celles de policiers³.

Cet imaginaire du sang et des règles trouve son prolongement dans le paradigme de la coupure. Ainsi, dans la planche « J'ai pas peur du cancer du sein », Doucet affirme que si on devait lui couper un sein, elle demanderait qu'on lui coupe les deux, et mettrait à ses mamelons deux petits anneaux dorés. Ce serait une nouvelle vie, écrit-elle, illustrant, dans la dernière case, un garçon en train de lui lécher les seins. Plus loin encore, elle se dessine somnambule, une nuit, en train de rêver qu'elle baigne dans le sang (« mais je n'ai pas encore mes

¹ Jacques Derrida, *Éperons. Les styles de Nietzsche*, Paris, Flammarion, 1978, 123p.

² Julie Doucet, *Ciboire de criss !* (1996), Paris, L'Association, coll. «Ciboulette», 2004, s. p.

³ *Id., ibid.*

règles », pense-t-elle) pour ensuite perdre ses dents¹. Ces deux exemples illustrent le rôle de la coupure dans le travail de Doucet, évocation démultipliée de la castration. Les pages de *Ciboire de criss !* sont remplies de scènes de mutilation : œil crevé par une seringue lors d'une attaque par un toxicomane, main tranchée par un fou... Mais cette coupure, chez Doucet, loin de représenter une menace unilatérale dont la femme serait la victime – celle qui n'en a pas, ce sexe qui n'en est pas un –, est à la fois une image répétée pour être évacuée et une image réinventée, refaite par le contact avec d'autres séquences où le sexe masculin se trouve attaqué (comme dans la scène de fellation où le sexe de l'homme devient un croissant dont Doucet prend une bouchée) ou remplacé – par un biscuit, par exemple, offert par sa mère à Doucet-astronaute « pour qu'elle puisse se masturber » durant son séjour dans l'espace. Ailleurs, c'est un garçon qui tranche son sexe et le lui donne directement à manger. « Ça goûte la saucisse », dit Julie, avant de rendre au garçon le bout qui reste de peur que son sexe ne puisse jamais repousser².

À la lumière de ces exemples, l'enjeu principal de *Ciboire de criss !* semble être l'identité de genre, le rêve qu'une femme peut avoir d'être (aussi) un homme. Le lecteur se trouve témoin de diverses versions du rêve, de l'assimilation du pénis à la transexualité en passant par le dédoublement (comme dans « The Double », où Julie finit par faire l'amour avec son double qu'elle choisit masculin). Mais ce qui est significatif, dans cette autobioBD de Doucet, c'est la constance de la représentation du visage : si le corps subit des transformations, la tête, elle, reste fidèle à elle-même. Ainsi, dans la séquence « If I was a man », Doucet se représente avec le corps d'un homme baraqué au pénis géant (engagé dans une scène digne d'un film porno), mais la tête demeure la même qu'avant. On ne saurait donc dire si le dessin représente une Julie-femme ou une Julie-homme, mis à part l'absence des mamelons et des traits qui dessinent habituellement sa poitrine. Dans la séquence suivante, récit de sa transformation en homme (dans un hôpital, pendant son sommeil), après une mamectomie et une phalloplastie, Julie continue d'être Julie, s'attirant *après* le désir de ceux (un garçon et une fille) qui la connaissaient *avant*. Seule ombre au tableau, dans cette histoire : « Et si mon vagin venait à me manquer !!? » se demande-t-elle³.

¹ Dans *My Most Secret Desire*, la version anglaise de ce livre (qui ne correspond pas tout à fait à l'ouvrage paru d'abord en français), la deuxième planche raconte un rêve où, rentrant chez elle (« I'm home »), elle trouve son appartement rempli de guillotines, la queue du chat taillée. Pour fuir, elle se jette du haut de sa fenêtre et finit écrasée sur le trottoir, un flot de sang jaillissant de sa bouche.

² Julie Doucet, *op. cit.*, 2004, s. p.

³ *Id.*, *ibid.*



Tout tourne, d'ailleurs, autour de ce risque que constitue la perte de l'un ou l'autre sexe. N'est-ce pas dans l'exigence de la coupure, et on pourrait dire du sacrifice que réside, chez Doucet, une des sources de la colère ? Et comment ne pas voir l'expression d'une colère dans l'encre noire, l'hyper-saturation de cases dont le cadre est clairement défini puis rempli jusqu'au bord de mots et de figures qui elles-mêmes sont rendues opaques par un important jeu d'ombres ? Comme si l'encre non seulement coulait mais criait, hurlait, l'horreur certaine de nombres de scènes violentes servant moins l'expression d'une féminité organique que d'une femme en colère. Julie Doucet n'est pas seulement la jeune fille timide qu'elle dit être ; elle est surtout une « plotte », c'est-à-dire ici une *bitch*, monstrueuse et hors-la-loi, et son œuvre est à lire à l'aide de la clé qu'elle nous fournit dans ses poèmes et romans graphiques : comme un écrit anonyme dont l'auteur est un criminel ou un terroriste qui envoie une missive avec l'intention de faire un marché et d'en sortir vainqueur.

Ayant abandonné sa carrière de bédéiste depuis la fin de son *Journal*¹, terminé en 2003, Doucet a choisi de poursuivre sa carrière d'artiste visuelle (lithographie, soie, sculpture, dans le cadre des ateliers Graff) marquée par une pratique du collage effectué à partir de découpures de revues féminines des années 60 – un travail dont le résultat est paru dans les ouvrages *J comme Je. Essais d'autobiographie*², *À l'école de l'amour*³ et *Je suis un K*⁴. À la manière des demandes de rançons, elle écrit ses textes à partir de lettres et de mots découpés et recollés, et qu'il faut lire à la fois comme un ensemble (une phrase, un paragraphe, un livre) et comme une série d'éléments singuliers (puisque la marque de coupure entre les mots et/ou les lettres reste apparente sur la page imprimée). Comme elle le dit, Doucet ne peut écrire que visuellement – c'est-à-dire à l'aide d'un support matériel autre que les seuls mots écrits ou dactylographiés. Qu'il s'agisse du dessin ou des découpures, l'intermédialité est au cœur de la pratique créative et, qui plus est, autobiographique. Si, au fil des BD, le visage de Doucet demeure le même – c'est le corps, le sexe qui sont victimes du ciseau –, dans les œuvres de fiction graphique, voilà qu'il disparaît, remplacé par le pronom et figuré par le copier-coller.

Violence faite au papier qui n'est pas sans conséquences sur l'auto-représentation et sa transmission, la transmission de soi comme un « K » intraduisible, intransmissible, irréductible à l'écriture d'un texte comme il ne l'était pas à un dessin fidèle. *Je suis un K* décline ainsi les diverses faces du Je :

¹ Julie Doucet, *Journal*, Paris, L'Association, coll. «Côtelette», 2004, s.p.

² Julie Doucet, *J comme Je. Essai d'autobiographie*, Paris, Seuil, 2005, s.p.

³ Julie Doucet, *À l'école de l'amour*, Montréal, L'oise de cravan, 2007, s.p.

⁴ Julie Doucet, *Je suis un K*, Montréal, L'oise de cravan, 2006, s.p.

je suis une teddy girl en vitrine, je suis un petit pois, un sein, un char, un citron, un dictionnaire, la mort aux nombreux amoureux, une baleine dont la bouche exude une odeur scandaleuse de poisson pas frais. *Je* est l'amour, elle est le sexe, elle est la vie « et vous êtes mes esclaves. / je vous torture / et vous tourmente / internationalement. / une cagoule sur la tête / un lacet autour du cou / votre sang qui gicle / mais toujours vivants, / vous m'aimez à mort. ¹ »

Le K de Julie Doucet, ici, est celui de la femme pornographiée qui retourne les armes, femme-fatale, femme-vampire, femme-fente qui prend au piège les hommes : « j'accueille les touristes / en quête d'amour pas cher. / Je les coupe en rondelles / avec un couteau à pain / j'en fais un casse-croûte / je les avale tout crus. / J'aime pas cuisiner. » Femme-terroriste, sadique et masochiste, qui explose à la face des hommes : « je suis une mine / anti-pantalons, / le genre qui / ne pardonne pas. / vous êtes un pied. / en chaussure / ooooh oui / écrasez-moi... / pouf ! vous êtes tout nu. », la femme-K est un « trou sans fond. / mon lit est en bas. / alors, sautez ! ² ». La femme qui apparaît ici, celle qui serait le « Je » de Julie Doucet, est au final irréprésentable. Réduite à une série de clichés produits et appuyés par les découpures de magazines issus de l'époque de la « mystique féminine »³, elle est impossible à figurer, ne croyant pas à l'auto-représentation comme elle affirme, dans *À l'école de l'amour*, ne plus croire à l'amour : « l'amour est un adhésif / non permanent / qui s'évapore vite / et laisse derrière lui / un parfum de rot de toilette⁴ ». Le *je* qui naît des découpures est un *je* qui naît, en quelques sortes, des déchets – citations, mots empruntés aux autres, mots vidés de leur sens parce que trop usés... rien, ici, ne renvoie à la singularité, à la spécificité, voire à l'originalité de ce que serait une « identité ». Le *je* n'est qu'un cas parmi d'autres.

C'est ce même *je* qui est mis en scène dans *J comme Je. Essais d'autobiographie*. Ici, le *je* de Doucet devient le « Jjjj » du nom crié par sa mère qui ainsi la tétanise. Si le récit de *J comme Je* est classique, suivant l'évolution de la narratrice de la naissance à l'adolescence à travers une série d'anecdotes et surtout par le biais de la relation à Brigitte, la meilleure amie d'enfance, la pratique automédiale de découpures et de collages vient interrompre l'illusion autobiographique. Comme les deux petites filles dont Doucet écrit qu'à la fin de la journée « on accuse et on tue. On taille en pièces plusieurs personnes, on en rajoute, on liquide toute la famille⁵ », Doucet elle-même met en pièces le récit de soi. D'une part, le récit se cristallise autour d'une relation en miroir – Brigitte et Julie sont des doubles – qui au fil des pages fait apparaître un *on* à la place du *je* annoncé par le titre ; d'autre part, la pratique plastique a pour effet d'inquiéter

¹ *Id., ibid.*

² *Id., ibid.*

³ Betty Friedan, *The Feminine Mystique* (1964), New York, W. W. Norton, 1974, 430 p.

⁴ Julie Doucet, *op. cit.*, 2007, s. p.

⁵ Julie Doucet, *op. cit.*, 2005, s. p.

l'acte de lecture. Il y a rupture entre le propos qui est lu et le support matériel, forçant une lecture en deux temps au moins – synchronique qui permet de saisir le contenu de l'énoncé, et diachronique qui force la conscience du support matériel : les mots découpés alors apparaissent dans une sorte de distance par rapport à la page, l'iusité de certaines formulations et/ou d'agencements, de même que le choc opéré par la couleur des découpures (très pâles ou très noires), engagent une distanciation qui vient empêcher toute adhésion parfaite au récit en train d'être lu. Les mots se détachent de la page, attirent le regard, et installent un espace entre les mots et le récit, la narratrice et l'auteure qu'elle est censée représenter dans le respect apparent de l'homonymie centrale au pacte autobiographique. Par le biais du dispositif, l'auteure demeure anonyme, criminelle sans visage, propriétaire illégitime, en quelque sorte, de l'histoire de sa vie qu'elle donne à lire sans pour autant donner toutes les clés. À travers son entreprise, Doucet reste cachée, son visage n'apparaissant que sous couvert d'un masque fait de lettres coupées-collées.

C'est peut-être dans le *Journal*¹ que cet effet est le plus remarquable, dans un dispositif qui emprunte à la fois à la bande dessinée et au collage. S'engageant à écrire et dessiner une planche par jour, Doucet fait le récit, littéraire et plastique, de sa vie quotidienne dans ce qu'elle a de prosaïque, d'ordinaire. L'apparence des pages reste constante : le papier est couvert d'encre, soit par les dessins, soit par le texte écrit à la main dans les moindres recoins, comme s'il fallait saturer l'espace. Parfois, un collage remplace le récit écrit et dessiné d'une journée. Les différentes cases d'une page sont, dans le premier quart du livre, séparées par des mots découpés dans des journaux et agencés sous forme de pensées, maximes, commentaires sur les rapports entre hommes et femmes. Puis, les lignes de démarcation s'apparentent à des labyrinthes, sortes de gribouillis faits par distraction qui rappellent des motifs byzantins. Contrairement aux BD de Doucet où textes et images sont inextricablement liés, ici, les dessins servent à illustrer les mots qui, eux, viennent relater, un peu platement, les grandes lignes de la journée. Travail, sorties, rencontres, joies et frustrations, rêves, souvenirs, états physiologiques, voyages... le contenu des pages est répétitif, et au terme d'une année, le journal prend fin sur un séjour très attendu à Paris. Sur la dernière case du livre, dessinée après le retour, Doucet écrit : « Rien n'avait changé chez moi ! / Bon dieu, quel silence !² »

C'est d'ailleurs ce qu'on retient du journal : une sorte d'ennui qui vient remplacer la colère trouvée plus haut, un ennui manifeste dans la répétition et l'absence de changement. L'automédialité de Doucet sert ainsi une sorte de *statu quo* où plus ça change, plus c'est pareil, *statu quo* qui est un désaveu de la vie conçue comme téléologie, évolution. La répétition, ici, est lourde, et la différence minime, sinon comme différance – acte de différer dans le temps, de

¹ Julie Doucet, *op. cit.*, 2004, s. p.

² *Id.*, *ibid.*

ne jamais atteindre le moment du changement. Est-ce là ce que signifie le visage de Doucet-autobiographe-et-autoportraitiste qui ponctue les pages du *Journal*, l'auteure se représentant dans la plupart des cases ? Si elle est parfaitement identifiable (entre autres par la forme de ses yeux, sa chevelure et ses lunettes), entre une image et la suivante elle n'est jamais tout à fait la même. Le décalage est mince, il est fin, installant un espace suffisant pour qu'un doute infime s'installe quant à l'identité de l'individu représenté, et la fidélité du dessin (et par le fait même du récit) par rapport à la réalité. Si Doucet joue le jeu de l'autobiographique, elle le fait comme une hors-la-loi, volant le genre pour le revendre sur le marché de l'encre noire, retirant sa valeur à l'autobiographie en lui donnant un autre visage – comme on repeint une voiture volée. De telle sorte que même s'il y a homonymie entre l'auteure, la narratrice et la protagoniste, et donc respect du pacte autobiographique, on ne sait jamais véritablement qui parle, et de qui, et même comment.



À la fin de son article sur l'autobiographie, Paul de Man se penche sur *Essays Upon Epitaphs* de Wordsworth, et en vient à voir dans la figure solaire l'œil par lequel on lit l'épithaphe. Le soleil, suggère-t-il, est une prosopopée ; c'est la fiction d'une apostrophe, le visage d'une voix. Si la prosopopée est l'art de conférer un masque ou une face à une voix, elle est, soutient de Man, la figure de l'autobiographie – ce moyen par lequel un nom devient aussi intelligible qu'un visage¹. La prosopopée n'est pas loin de l'épithaphe, et l'épithaphe, discours sur le mort, ne se trouve pas loin de l'autobiographie en tant que fiction d'une voix venant de l'au-delà – comme si l'autobiographe parlait depuis sa propre mort. Mais l'autobiographe n'est pas mort, et l'autobiographie n'est pas quelque chose comme une revenance ou un embaumement ; mais elle a, certes, à voir avec une vie intraduisible, ultimement inaccessible par la représentation. Car dans les faits, la représentation ne rend pas tout simplement compte de l'existence ; ce n'est que par sa représentation que l'existence existe. C'est en ce sens que l'autobiographie, comme représentation de la vie, est forcément muette – elle est l'image de la chose et non la chose elle-même. Nous sommes, suggère de Man, essentiellement muets, non pas silencieux (et donc capables de parole) mais sans parole devant un monde qui ne peut nous apparaître que comme un livre, un collage de figures. C'est en ce sens aussi qu'en tant que trope ou figure, l'autobiographie est privative. Elle donne en retirant, elle rend la chose présente en ne la donnant pas. Dans ce contexte, l'autobiographie, qui est un discours sur la vie et ce que de Man identifie comme un retour à la mortalité humaine, prive et défigure au moment même où elle

¹ Paul de Man, *op. cit.*, p. 926 .

traduit l'existence. L'autobiographie est donc aux prises avec un double mouvement : fuir le trope du sujet tout en y revenant dans l'exercice d'une compréhension spéculaire du texte où le lecteur se « reconnaît ».

C'est là le double mouvement qu'engendrent (et suscitent chez le lecteur) les œuvres autobiographiques de Julie Doucet. Si le contenu des récits est susceptible de rassurer en proposant un déploiement classique – qu'il s'agisse de l'histoire d'enfance dans *J comme Je*, de la mise en scène onirique dans *Ciboire de criss !* ou de la vie quotidienne dans *Journal* – la forme plastique vient déplacer le regard et brouiller le sens. Le trope du sujet-Julie Doucet se trouve déstabilisé, sans cesse découpé et recollé, comme s'il était lui-même l'objet du crime, victime innocente d'une prise d'otage par un criminel anonyme avide d'échange. Julie Doucet est ainsi dévisagée : à la fois visage et sans visage, figure dé-figurée, autoportrait mé-connaissable.

Martine DELVAUX
Montréal

« *Strip-Tease* » collectif

L'œuvre de Sophie Calle et le concept de l'automédialité

Je suis le résultat d'un jeu, ce qui, si je n'étais pas, ne serait pas, qui pouvait ne pas être.

Georges Bataille

Tout le travail de Sophie Calle (*1953), artiste plasticienne, photographe, écrivaine et réalisatrice française, se situe autour de la construction du sujet à la fois dans l'écrit, l'image et de plus en plus dans les nouveaux médias tout en se focalisant en même temps sur sa mise en abyme. Faisant de sa vie son œuvre, Sophie Calle engage « sa personnalité individuelle dans ses mises en scène, travaille à la confusion de la fiction et de la réalité, brouille les cartes entre le personnage et sa propre personne, en bref multiple les jeux de rôle au sein desquels se départagent le sujet et son double masqué ».¹ Dès lors, cette recherche « identificatoire » s'effectue à travers ses constructions, qu'on a qualifiées du « Moi-je-isme ».² Sophie Calle replace la notion d'auteur au cœur de la démarche de l'artiste qui tout en racontant sa vie raconte aussi celle des autres. Cette démarche se révèle comme une démarche narrative qui mêle images (animées) et textes. En effet, la mise en scène de l'imaginaire est le jeu entier. Le « Moi, je » est le travail même de la « médialité ». En outre, les textes, les photographies et les performances, qui se situent alors « entre roman-photo, journal intime, filature, confession, *road movie*, autofiction », ne cessent « d'emprunter aux *mass media* leur engouement spectaculaire pour l'intime ».³ Or, le fameux « Connais-toi, toi-même » socratique a tendance à devenir un « Connaissons-nous, nous-même », et ceci grâce à un effet de reconnaissance de la banalité quotidienne, de l'ordinaire transformé en spectacle, en événement artistique.

Après une première partie introductive qui aura pour but d'élucider les enjeux théoriques du nouveau concept pour l'« inclassable » œuvre de Sophie Calle, nous nous proposons ensuite de nous pencher de près sur ses procédés de

¹ Anne Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, Paris, Puf, 2007, p. 72

² Christine Macel, « La question de l'auteur dans l'œuvre de Sophie Calle. *Unfinished* », *Sophie Calle, M'as-tu vue*, catalogue de l'exposition au Centre Pompidou à Paris du 19 novembre 2003 au 15 mars 2004, éd. par Cécile Camard, Paris 2003, p.17.

³ A. Sauvageot, *Sophie Calle, l'art de caméléon, op. cit.*, p. 10.

représentation de soi et d'analyser finalement sa démarche sous l'angle d'une pratique culturelle et médiatique. Puisque le terme de l'automédialité met en avant l'idée de l'*Autos* qui est selon Georges Gusdorf celle du moi, de l'individualité, de l'identité, la présente étude se focalise principalement sur les œuvres qui véhiculent ostensiblement les biographèmes de l'artiste. Dans la plupart des cas, ses dispositifs sont d'abord des mises en espace avant que d'être des mises en livre et marient image et texte.

« Faiseuse d'histoires » ou la question du concept

Dans son roman *Léviathan* Paul Auster écrit à propos de son personnage Maria, alias Sophie Calle :

Certains la disaient photographe, d'autres la qualifiaient de conceptualiste, d'autres encore voyaient en elle un écrivain, mais aucune de ces descriptions ne convenait, et tout bien considéré, je pense qu'il était impossible de la ranger dans une case.¹

En effet, l'œuvre de Sophie Calle met en échec les tentatives de caractérisation simple et paraît inclassable, transversale et hybride. De fait, on a parlé d'un O.A.N.I., d'un « Objet Artistique Non Identifié »² à propos de *Douleur exquise* (1984-2003). Cette œuvre n'est ni fiction, ni autobiographie, ni œuvre littéraire, ni œuvre photographique et il ne serait pas faux de considérer ainsi son œuvre entière, œuvre qui englobe cet ensemble tout en dialoguant par ses seuils, mais qui ne se réduit presque jamais à une seule composante. À cela s'ajoute la mise en espace et la mise en livre qui communiquent entre elles de la même façon. L'une ne saurait jamais se concevoir sans l'autre.

Pourtant, Sophie Calle se définit elle-même comme « artiste narrative » et intitule toute une série de ses œuvres comprenant chacune une photographie et un texte des années 1988-2003 explicitement des *Autobiographies* ou bien des *Histoires vraies*. En se racontant, Sophie Calle se présente. L'essentiel de son œuvre est une mise en « récit » – littéraire ou bien picturale – semblable à une mise en scène qui représenterait une partie de sa vie.

Je persistais à penser que ses images ne se suffisaient pas à elles-mêmes. Le texte manquait. Ce texte qui me colle à la peau. Ma marque de fabrique : *images et textes*. En montrant des documents

¹ Paul Auster, *Léviathan*, traduit par Christine Le Boëuf, Arles, Actes Sud, 1993, p. 84, S. Calle, *De l'obéissance*, Livre I, *Doubles-jeux*, Arles, Actes Sud, 1998.

² Guy Scarpetta, « Sophie Calle et le jeu et la distance », *Art Press*, n° 111, février 1987, p. 18, cité par Véronique Montémont et Françoise Simonet-Tenant, « Sophie Calle, Douleur exquise », *Métamorphoses du journal personnel : de Rétif de la Bretonne à Sophie Calle*, Catherine Viollet et Marie-Françoise Lemonnier-Depley (dir.), Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2006, p. 207.

(photos) trouvés, sans apport vécu de ma part, je ne collais pas à mon propre style.¹

Il en va de même pour les autres œuvres. Son « apport vécu » se trouve soit dans les images, soit dans les textes, soit dans les deux à la fois, qui racontent à chaque fois l'histoire à leur propre manière. En outre, les petits textes explicatifs communiquent *en direct* avec les images brutes. Les deux éléments se soutiennent mutuellement et finissent par ne faire qu'un. Ces textes ne sont ni des titres ni des légendes, mais un compte-rendu simple, un procès verbal de l'événement dans un style direct et épuré, facile à comprendre et présenté d'une manière objective, sans analyse, ni argumentation. Et c'est cette dimension narrative de ses installations et de ses livres qui mêle photographies, textes et objets. À propos de Sophie Calle, Hervé Guibert parlait d'une « faiseuse d'histoire »² appellation qu'il faut comprendre comme imbrication des biographèmes et de leurs esthétisation, ou bien, comme l'autofiction d'un auteur qui dit : « *C'est moi et ce n'est pas moi* », concept qu'avait forgé Serge Doubrovsky en 1977 pour présenter *Fils*. Lecarme voit dans l'autofiction une « autobiographie déchaînée », ce qu'elle devient « par l'effet d'une petite ruse transparente ».³ Et puisque l'identité de l'artiste y apparaît comme manipulée et dissimulée, aussi bien que fragmentée, éclatée, brouillée, l'œuvre rappelle aussi ce type particulier de discours, tel que Michel Beaujour définit l'autoportrait en littérature dans *Miroirs d'encre*.⁴ Cela revient à dire qu'on a à faire avec un véritable travail de patch-work, une œuvre en œuvre, se développant à mesure que s'écrit la biographie de l'artiste et qui visualise l'hétérogénéité d'un sujet éclaté et d'un monde énigmatique. Pour Cécile Camart il s'agit des « fictions intimes »⁵ qu'elle situe dans le sillon des « mythologies individuelles », notion qu'Harald Szeemann avança autour de 1970 dans le cadre d'une histoire de l'art en action. Ainsi « la ligne de partage entre l'art et la vie doit être conservée aussi fluide, et peut-être indécélable, que possible. »⁶

Or, dans la plupart des concepts comme ceux de l'autofiction, de l'autoportrait et bien d'autres, c'est le texte qui est au cœur de l'intérêt ce qui limite ostensiblement la donne. Autrement dit, au lieu de poser le genre littéraire et l'identité entre auteur, narrateur et personnage principal comme base analytique, ainsi que cela apparaît dans le souci du pacte autobiographique de Philippe Lejeune, le concept d'automédialité intègre à son tour les autres médias

¹ « Unfinished », 2003, *M'as-tu vue*, *op. cit.* p.418.

² Hervé Guibert, « Panégyrique d'une faiseuse d'histoire », Catalogue de l'exposition Sophie Calle, *à suivre*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1991.

³ Jacques Lacarme et Eliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 268.

⁴ Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil, 1980, p. 8-9.

⁵ C. Camart, « Sophie Calle, alias Sophie Calle. Le je d'un Narcisse éclaté », *Art Press*, Hors Série, *Fictions d'Artistes. Autobiographie, récits, supercherries*, avril 2002, p. 30.

⁶ Allan Kaprow à la fin des années 1950, cité par C. Camart, *ibid.*, p. 31.

et ne les considère guère comme outils d'un sujet déjà existant, mais bien au contraire, leur donne comme fonction de générer la construction du sujet. Dès lors, l'identité du sujet tout comme la cohérence de sa vie se construisent seulement pendant le processus d'écriture autobiographique. Il s'agit alors de l'autographie, « d'une référence à soi qui se construit dans l'écriture par le biais des médias, ou encore si l'on élargit la référence à soi à d'autres médias, d'une automédialité généralisée. »¹ Ce concept de l'automédialité permet de mieux englober les nouvelles tendances des représentations du sujet de nos jours et ouvre le dialogue interdisciplinaire vers une pratique culturelle et médiatique. Ainsi l'*Autos* s'inscrit dans l'acte de la médialité :

Il n'est pas de subjectivité sans un mouvement réflexif de référence à soi, ni de référence à soi sans le recours à l'extériorité d'un media technique offrant à l'individu un espace où il puisse développer la 'pratique de soi'. En ce sens, le concept d'automédialité suppose l'interaction d'un dispositif médiatique, d'une réflexivité subjective et d'un travail pratique sur soi.²

Le concept de l'automédialité s'adapte parfaitement aux enjeux des représentations du sujet de Sophie Calle qui dépassent largement l'autographie. Son grand avantage par rapport aux anciens concepts est l'engendrement d'un nombre de références à soi plus importantes et la possibilité d'en saisir l'interaction médiatique ainsi que de les décrire dans leur spécificité historique. Or, la référence à soi du sujet a besoin d'une extériorisation médiatique pour forger les différentes modalités de la construction du sujet non seulement d'une manière picturale et linguistique mais aussi dans les connexions et interstices entre ces supports. Les supports de Sophie Calle se rapportent l'un à l'autre et s'intègrent mutuellement. Leur potentiel autobiographique se dévoile autant qu'il se masque par le biais d'une mise en scène qui s'étire entre fait et fiction, entre absence et présence.

De l'attitude callienne

Même si l'œuvre composite de Sophie Calle semble bien être « hors norme », elle fait néanmoins usage de la doxa contemporaine de l'autobiographie : elle attire l'attention avec des confessions de sa vie intime et elle les reconnaît en signant de son nom propre d'auteur. De même qu'elle figure sur certaines photos, elle fait partie du film *No Sex Last Night* et elle se présente également sur deux des quatre DVD (*La séance de médiation, Numéro 86*) de sa dernière œuvre, intitulée *Prenez soin de vous*. Sophie Calle remplit le contrat mais tout en le soumettant à un jeu de raillerie qui va jusqu'à l'absurde. Dans un des

¹ Jörg Dünne et Christian Moser (dir.), *Automedialität. Subjektkonstruktion in Schrift, Bild und neuen Medien*, Wilhelm Fink Verlag, München 2008, p. 11.

² *Ibid.*, p. 13.

extraits de ses *Journaux intimes* (1978 – 1992) se trouve collé un morceau d'enveloppe envoyée à « Me Sophie Caille », suivi de la lettre suivante :

[...] Je n'ai aucune antipathie pour le nom en question, mais voyez-vous, avec le temps, je m'étais habituée à mon nom, synonyme en espagnol de rue, donc d'errance... Mon prénom signifiant en grec « sagesse », cela donnait « sagesse de la rue » et non « sage caille ». Mais bien sûr si ces erreurs successives étaient l'effet d'une phobie à l'encontre de mon nom, je me permets de vous suggérer, pour les semaines à venir, quelques adaptations convenables : S. balle, S. baille, S. pâle, S. paille, S. mâle, Sophie râle, Sophie raille... pour rester dans votre esprit. – Votre amie Calle.¹

En effet, « sagesse de la rue » signifie l'errance, un vagabondage ludique et fortuit, paré de bon sens, où la sagesse s'associe à un jeu plein d'esprit, selon une règle du jeu qui ne fait jamais défaut. De ce « jeu » qui est essentiellement un jeu de rôle qu'elle multiplie joyeusement ressort un « je » multiple, polyphonique et polymorphe. C'est ainsi que Sophie Calle engage sa personnalité individuelle dans ses mises en scène et se fait tour à tour acteur, auteur, narrateur, mais aussi spectateur et metteur en scène d'une œuvre fragmentaire qui est une véritable somme de spectacles exposés ou bien édités. Elle varie les points de vue, change la position du regard sur elle-même, efface ou introduit une certaine distance et oblige le « spectateur » à changer également de point de vue. Son œuvre *Doubles-Jeux* englobe toute cette diversité. Le roman *Léviathan* de Paul Auster mêle d'abord réalité et fiction en se servant de certains épisodes de la vie de Sophie Calle pour créer le personnage de Maria. Il « emprunte » *la suite vénitienne, la garde-robe, le strip-tease, la filature, l'hôtel, le carnet d'adresse et le rituel d'anniversaire* qu'il amplifie par *le régime chromatique et des journées entières sous le signe du B, du C, du W*, que Sophie Calle met par la suite en œuvre pour tenter enfin de devenir un personnage de roman. Tout en inversant de nouveau les rôles, Sophie obéit au scénario qu'Auster crée pour elle (*Gotham Handbook. New York, mode d'emploi*). Palimpseste d'un palimpseste, ce « procédé de ping-pong »² semble boucler la boucle.

À l'intérieur de ce que Sophie Calle appelle « épisodes de ma vie » se trouvent d'autres jeux de cache-cache mais aussi des indications interprétatives par rapport à ces procédés de représentation de soi. Certains de ces épisodes font partie de ses *Autobiographies*, qu'elle republie en 2002 sous le titre *Des histoires vraies + dix*. Les dix nouveaux épisodes concernent « le mari » et se coupent pour la plupart avec le contenu de son film *No Sex Last Night*. Comme les livres dans le coffret *Doubles-Jeux*, celui *Des histoires vraies + dix*

¹ *M'as-tu vue, op. cit.*

² C. Macel, « La question de l'auteur dans l'œuvre de Sophie Calle. *Unfinished* », *Sophie Calle, M'as-tu vue, op. cit.* p. 26.

fonctionne par combinaison d'images et textes. Or, ce dernier présente à chaque fois seulement une image et un texte qui entrent en interaction. *Le strip-tease* est l'image de la mise à nu par excellence :

J'avais six ans et j'habitais rue Rosa-Bonheur chez mes grands-parents. Le rituel quotidien voulait que je me déshabille tous les soirs dans l'ascenseur de l'immeuble et arrive ainsi toute nue au sixième étage. Puis je traversais à toute allure le couloir et, sitôt dans l'appartement, je me mettais au lit. Vingt ans plus tard, c'est sur la scène d'une baraque foraine donnant sur le boulevard, à Pigalle, que je me déshabillais chaque soir, coiffée d'une perruque blonde au cas où mes grands-parents qui habitaient le quartier viendraient à passer.¹

Parée d'une photo de Sophie Calle en strip-teaseuse à l'âge adulte, habillée seulement d'un chapeau, de jarretelles, d'un slip et de chaussures, c'est son regard plutôt vide qui fixe néanmoins quelque chose de lointain, tandis qu'un spectateur masculin la fixe de son côté d'un regard plutôt vif. On comprend que cette mise à nu à quelque chose d'exhibitionniste, a lieu en public et que l'artiste a tendance à la fois à échapper, à courir vite et à se cacher. Cette attitude laisse apparaître *l'Autos* en marge tout en le contrant immédiatement par sa mise en abîme. Deux pages plus loin il est question de *La lame de rasoir* et du principe callien :

Je posais nue, chaque jour, entre neuf heures et midi. Et chaque jour, un homme assis à l'extrémité gauche du premier rang me dessinait pendant trois heures. Puis à midi précisément, il sortait de sa poche une lame de rasoir et, sans me quitter des yeux, il lacérait méticuleusement son dessin. Je n'osais bouger, je le regardais faire. Il quittait ensuite l'atelier, abandonnant derrière lui ces morceaux de moi-même. La scène se renouvela douze fois. Le treizième jour, je ne vins pas travailler.²

Par conséquent, cette mise à nu morcelée renvoie à ses procédés de représentation de soi et sa recherche « identificatoire » s'effectue nécessairement à travers ses constructions, ses « Moi-je-isme ». Ainsi, dans l'image qui s'associe à ce texte, et qui montre l'esquisse d'une jeune fille nue avec des traces de coupures et des bouts de scotch qui remédient aux morcellements, c'est l'artiste qui re-construit son puzzle. Elle décide et mène le jeu à sa volonté. L'épisode *La cravate*, évoquant la rencontre d'un inconnu, confirme cette nécessité : « Je l'ai vu un jour de décembre 1985. Il donnait une conférence. Je le trouvais séduisant. Une seule chose me déplut : sa cravate aux tons criards. Le lendemain je lui fis parvenir anonymement une discrète cravate marron. Quelques jours plus tard, je le croisai dans un restaurant : il portait ma cravate. Elle jurait avec sa chemise. Je décidai alors de lui envoyer, tous les ans, pour

¹ S. Calle, *Des histoires vraies + dix*, Actes Sud, Arles 2002, p. 17.

² *Ibid.*, p. 21.

Noël, un vêtement à mon goût.»¹ Autant que Sophie Calle « habille » et « déshabille » son acte de médialité, autant c'est au spectateur de se débrouiller entre le « faux » et le « vrai », car sa tactique à elle c'est en brouiller les pistes : *Le faux mariage* « [...] rien ne manquait. Je couronnais d'un faux mariage l'histoire la plus vraie de ma vie. »²

Or, varier les angles et les actes de médialité c'est aussi affirmer que l'être humain est toujours divisé, dispersé, scindé, à la fois structuré et aliéné par ses mêmes gestes. L'œuvre dans son éparpillement mime cet éparpillement, cette diffraction du sujet. Pourtant, en oscillant entre dévoilement et camouflage, révélation et distanciation, l'œuvre devient une légende, un mythe. En tant que mise en scène fragmentaire elle est propice à l'émiettement du sujet et stratégiquement ambiguë. La mise en scène de l'imaginaire passe par et dans les médias et interpelle l'activité du spectateur. Cet enjeu réciproque vise à susciter des sens pluriels. « *Larvatus prodeo*, je m'avance masqué », disait Descartes à quoi Barthes rajoutait : « en désignant mon masque du doigt »³. En effet, Sophie Calle s'avance masquée et pointe son masque du doigt. Comme écrire c'est produire l'image dans le canevas, selon la métaphore que propose la célèbre nouvelle de Henry James, *The figure in the carpet*, lire c'est démasquer le secret mystérieusement tapi dans le tissu du « texte ». Ainsi, si l'écriture ou bien la « médialité » est le lieu d'un travail d'altération du « je » – car tout regard sur soi relève d'une construction imaginaire –, le sujet ne disparaît pas totalement et continue d'habiter secrètement l'œuvre. Par cette présence discrète l'auteur permet au spectateur de glisser son visage derrière le masque qu'on lui montre du doigt. Voilà pourquoi l'œuvre réfléchie et polyphonique de Sophie Calle remplace la question autobiographique « Qui suis-je ? » par la question « Suis-je ? », ou bien « M'as-tu vue ? », façon dont elle intitule son exposition au Centre Pompidou en 2003/2004. Le sujet devient un produit d'expression dans et par le discours médiatique. Sa nature insaisissable, sa disparition, son abolition dans l'acte de l'expression correspond au sujet aujourd'hui divisé. L'être n'est plus classable, parce qu'il parcourt toutes les franges du « spectre » de la personnalité. Cette médialité en roue libre a pour mission de déborder, d'emporter dans son flot, de transgresser. Le sujet qui produit ces actes de médialité n'a de réalité que par ces actes. La tâche de ces derniers est de revêtir dans l'absence d'un sens total, une multiplicité de sens. La seiche, pour reprendre une image de Roland Barthes, lâchant de l'encre, à la fois se montre et se dérobe à la vue : « J'écris ceci jour après jour ; ça prend, ça prend : la seiche produit son encre : je ficelle mon imaginaire (pour me défendre et m'offrir tout à

¹ *Ibid.*, p. 37

² *Ibid.*, p. 68/69.

³ R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris 1972, p. 32.

la fois). »¹ Ainsi la mise en scène de l'imaginaire devient également ambivalente. L'imaginaire, ce jeu entier, le « Moi, je » est ce travail même d'une médialité interactionnelle. L'imaginaire en tant que jeu, se brouille, suscite un jeu de masques à la dérive pour celer ce qu'il y a à montrer. À l'enquête sur l'identité correspond l'échelonnement de l'imaginaire en profondeur, sa mise en scène où le sujet devient une multitude de *personae* fictionnelles. D'où l'idée de réorganiser les œuvres systématiquement et d'autant plus par la reprise des mêmes sujets (p. ex. *La Filature*, 1981 et *Vingt ans après*, 2001, le strip-tease à six ans et à vingt-six ans, etc.) des mêmes thèmes (surveillance, exhibitionnisme, absence) et des mêmes objets (le lit, la robe de mariée, Luce de Monfort, le drap, etc.).

Ce sujet pluriel aura pour conséquence une « automédialité » multiple dans une ambiance fictionnelle due aux jeux de ses masques. On pourrait également parler d'un jeu de miroirs, d'une mise en abîme, d'une répétition à l'infini. À l'idée de réverbération correspond pourtant le mouvement de l'abolition, l'absence du référent. En effet, les actions, les installations, les notes, les photographies et les objets constituent autant de traces et empreintes qui cherchent à dévoiler l'artiste, sa vie et sa personnalité, mais au fond ces signes comblent un vide. En réalité, l'œuvre de Sophie Calle véhicule beaucoup d'absences sous forme des expériences fondamentalement banales comme l'amour et la perte : « Je ne parle que des choses qui ne marchent pas.[...] Les événements heureux, je les vis, les malheureux, je les exploite. »² Et c'est grâce à ce manque que se dégage une certaine intimité du sujet. Un sujet récurrent est par exemple le fait de ne jamais avoir reçu une lettre d'amour. Alors elle en commande une à un écrivain public³, ou bien : « [...] J'ai rayé H. et l'ai remplacée par S. Cette lettre d'amour devint celle que je n'avais jamais reçue. »⁴ Ces deux textes sont parés des photographies de ces lettres en question. Un autre épisode de sa vie, intitulé « La visite médicale » nous rapporte le fait suivant : « J'ai passé une visite médicale. Il m'a fallu remplir un questionnaire [...] Et, soudain, comme si de rien n'était, perdu dans le flot, cette interrogation : 'Êtes-vous triste' ? »⁵ Ce vide, reflété également par une simple page vide en face, semble être signe d'une demande d'amour qui s'adresse - faute de référence divine - aux hommes. L'absence et l'errance, tous deux significatifs de l'œuvre de Sophie Calle ainsi de son nom de famille, font partie des mécanismes que Roland Barthes traite dans les *Fragments d'un discours amoureux*. Grâce à un effet d'inversion le sujet s'exprime dans un mouvement du désir propre au discours jubilatoire. Les hommes et par procuration les spectateurs deviennent à

¹ R. Barthes, « La seiche et son encre », *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris 1995, p. 143.

² *Sophie Calle, M'as-tu vue, op. cit.*, 81.

³ S. Calle, *Des histoires vraies + dix, op. cit.*, p. 23.

⁴ *Ibid.*, p. 67.

⁵ *Ibid.*, p. 79.

la fois destinataires et référents. Deux forces contradictoires se trouvent inhérentes à la médialité interactionnelle qui fonctionne à la fois comme protection et comme défense. Elle pose en principe la nécessité de l'absence du référent ainsi que l'urgence de cacher son sujet. Mais dans ce mouvement de l'abolition, la médialité interactionnelle fait semblant de masquer le « je », mais pourtant elle masque le jeu entier. Parce que par ailleurs elle expose, affiche toujours, même sans en être consciente. Ce discours amoureux est le désir du « corps » qui se manifeste. La demande d'amour.

De nos jours

L'interaction des différentes formes des références à soi, cette automédialité multiple et interactionnelle que l'œuvre de Sophie Calle rend tangible dans ses imbrications et franges, ces différentes formes ne se contredisent nullement. Au contraire, elles poursuivent un seul et même but, celui de leurrer l'autre. Cependant, l'autre est tout aussi bien inscrit dans l'œuvre, car en inventant des procédés pour raconter sa vie, Sophie Calle raconte finalement aussi celle des autres et *vice versa*. Ceci est possible, parce qu'elle situe son œuvre dans sa propre spécificité historique et s'insère dans l'esprit du temps à qui elle emprunte ses clichés médiatiques. C'est pour cela qu'Anne Sauvageot qualifie l'art de Sophie Calle de « caméléon » par lequel elle n'entend pas seulement

les effets de mimétisme ou de camouflage, mais plus encore sa propension à emprunter à son milieu – au sens écologique du terme – ses formes, ses outils, ses artefacts, ses facéties, ses excès, ses interrogations, ses angoisses, *etc.* Les œuvres éditées ou exposées de Sophie Calle regorgent des tics obsessionnels contemporains.¹

Il s'agit là d'une pratique culturelle et médiale qui s'inspire des *mass media* et leur engouement spectaculaire pour l'intime. De prime abord, Sophie Calle intègre de plus en plus explicitement ses contemporains dans son œuvre. Ce qui au début de sa carrière semblait être plutôt un petit jeu concernant les filatures, les dormeurs, les voyages, les absences et manques devient professionnel et s'enflamme vis-à-vis des souffrances de rupture. Déjà pour *Douleur exquise* (1984-2003) elle demande à ses amis ou rencontres de fortune : « Quand avez-vous le plus souffert ? » En échange de son propre histoire les histoires de ses trente-six interlocuteurs relativisent sa peine et l'exorcisme réussit. En 2004 elle reçut une lettre de rupture par mail qui se termine par ces mots : *Prenez soin de vous*. Elle demande alors à cent-sept femmes d'interpréter ce court texte. Ainsi ce qui se présente au départ comme relevant de l'intime de l'artiste, se généralise et devient un bien public et collectif dans lequel chacun peut se reconnaître. Comme tous ses grands sujets comme la douleur, la rupture, le

¹ A. Sauvageot, *Sophie Calle, l'art de caméléon, op. cit.*, p. 13.

mariage, l'anniversaire, l'espionnage, le voyage, le fait de partager un lit sont en réalité des choses banales, comme elle fait des choses que tout le monde fait, le public se reconnaît dans ces œuvres de la banalité quotidienne. Le caractère général et incontournable de ces actions, qui rend extrêmement banales les situations décrites, fait de cette histoire celle de tout un chacun. Du coup il s'agit de « nous » et pas de l'autre. En effet, l'œuvre callienne intègre et implique le spectateur jusqu'au point où le fameux « Connais-toi, toi-même » socratique a tendance à devenir un « Connaissons-nous, nous-mêmes ».

Cet ordinaire transformé en spectacle, en événement artistique a été rapproché d'une « archéologie du présent ». Paul Auster écrit par rapport à *L'Hôtel* de « Maria » : « [...], elle inventait des vies à ces gens sur la base des indices dont elle disposait. C'était une archéologie du présent, pour ainsi dire, une tentative de reconstituer l'essence de quelque chose à partir des fragments les plus nus [...]. »¹ Saisir le pouls de sa société par un enregistrement en direct, tel est l'enjeu profond de l'œuvre qui construit alors d'œuvre en œuvre un hypertexte de références, un « rhizome » de thèmes, motifs, idées et objets récurrents. Cependant Sophie Calle ne se perd pas de vue. « Ce principe de circulation autoréférentielle qu'a imposé la culture médiatique se retrouve, sous sa forme concentrée, dans la pratique du *sampling* qui permet d'accumuler des stéréotypes. »² D'où les éternelles reprises et clins d'œil tout au long de son œuvre. Dès lors, « l'imaginaire que développe l'artiste caméléon est à l'image du monde qui nous entoure : syncrétique et circulaire, autoréférentiel et 'tautistique'. »³ Le caractère éphémère de ses œuvres exposées est partiellement contré par les catalogues qui accompagnent les expositions et notamment par *M'as-tu vue*, mais ce sont avant tout les éditions *Actes Sud* qui publient ses œuvres éditées sous forme de séries et cataloguent les « épisodes de sa vie ». En les orientant ainsi vers un présent d'habitude, une pratique ordinaire, l'assemblage de l'œuvre callienne construit une « archéologie du quotidien ».

L'œuvre de Sophie Calle se renouvelle et s'enrichit constamment et peut être considérée comme une succession de chapitres. Socialisée et enracinée dans une culture médiatique et spectaculaire, l'artiste, encore jeune, est en réalité trop jeune pour se pencher sur un bilan de sa vie. De ce point de vue c'est un livre ouvert, un *work in progress* qui enregistre les gens, les choses et les situations d'une manière fragmentée et éclatée mais *en direct*, et d'une manière brute comme l'est l'image de la société elle-même ainsi que celle de l'artiste. Or, sa jeunesse et son allure peuvent être rapprochées d'un mouvement allemand littéraire plutôt divertissant, qui cherche à reproduire le monde post-moderne, fragmenté, technocratique et médiatique de façon quasi mimétique. C'est la

¹ P. Auster, *Léviathan*, p. 88-89, S. Calle, *L'hôtel*, Livre V, *Doubles-jeux*, Arles, Actes Sud, 1998.

² A. Sauvageot, *Sophie Calle, l'art de caméléon*, *op. cit.*, p. 168.

³ *Ibid.*, p. 169. Contraction des concepts de tautologie et d'autisme.

renaissance d'une littérature dite « *Popliteratur* ». ¹ Loin de vouloir se rebeller comme les Beatniks des années 60, ces jeunes auteurs tentent simplement de rendre compte de l'esprit du temps tel qu'il est, de l'univers superficiel de la consommation en enregistrant encyclopédiquement la folie quotidienne du monde contemporain. Techniquement, il s'agit de mixer et de « sampler » le « moi » et le « monde » actuels, de faire de l'expérience immédiate – souvent en réaction à la souffrance – un journalisme qui se met en scène. Certes, Sophie Calle n'est pas de la même génération et ses fins et désirs divergent ostensiblement des leurs, mais il y a une forte ressemblance dans la méthode. La raison en est certainement qu'ils s'inscrivent dans la même tradition : le pop art de Warhol, Lichtenstein, Rauschenberg, une tradition qui se renouvelle constamment si on pense aux Nouveaux Réalistes ou bien à Christian Boltanski et Annette Messager. C'est un courant qui reste intimement lié à son temps et qui est aujourd'hui plus personnel et médiatisé que jamais tout en associant le collectif à l'intime. ² Le travail même de l'automédialité, tel que l'œuvre de Sophie Calle le présente ne constitue l'identité de l'individu que par le truchement de médiations. Par conséquent l'interrogation du « Qui suis-je ? » glisse vers « Suis-je ? », ou bien « M'as-tu vue ? », et encore « As-tu vu les autres ? », « N'est-ce pas nous ? ».

Eva WERTH
Rouen

¹ Moritz Baßler, *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München, Beck, 2002.

² A. Sauvageot, *Sophie Calle, l'art de caméléon*, op. cit., p. 247.

Un/Visage, des/figures

Les procédures de représentation de soi chez Orlan

« Je suis une artiste multimédia, pluridisciplinaire et/ou interdisciplinaire, nous pourrions dire transdisciplinaire. / J'ai toujours considéré mon corps de femme, mon corps de femme-artiste comme étant le matériau privilégié pour la construction de mon œuvre »¹.

C'est par ces mots qu'Orlan se présente lors de ses nombreuses conférences ; ils situent d'emblée la question de sa pratique artistique – et du genre de cette pratique – entre celle du choix du media et celle du statut du corps en tant qu'il relève d'une intimité vécue. Connue pour ses performances et ses interventions plastiques, Orlan a repris le code de l'autoportrait pour en subvertir les données et les fondements : elle soumet son visage, lieu par excellence de l'identité personnelle, à des procédures de modification qui s'appuient sur les apports de la technologie et de la science, et qui utilisent les différents médias visuels afin de dissoudre et de reconfigurer son être. Inscrit dans la scène politique et sociale, son art fait de la représentation de soi une façon d'inscrire l'hétérogène au cœur du même en conférant aux médias un rôle déterminant dans la mutation du corps. Ceux-ci balaient le spectre qui va de la performance vidéo à la technologie numérique, en passant par la caméra de télévision ou l'image publicitaire. À partir de 1989, elle entame la série des opérations-performances dans lesquelles des interventions de chirurgie plastique sur son propre visage, non conformes aux codes esthétiques dominants, sont filmées et photographiées. De ce remodelage sont issus, entre autres, des clichés restituant la progressive reconfiguration d'un visage tuméfié, ainsi que des clichés retravaillés selon le procédé du *morphing* et hybridant son visage avec des icônes picturales occidentales. La spécificité d'une telle démarche, dans son hétérogénéité même, peut se comprendre suivant plusieurs axes. Tout d'abord, elle bouleverse le rapport entre le réel et l'image. Il ne s'agit plus de fournir une représentation adéquate d'une réalité reconnaissable comme objet ; intégrée à des dispositifs « machiniques » (performance, machine chirurgicale, installation...), l'image est une sorte d'acte qui montre ce qu'on ne saurait voir, en ouvrant le corps et la peau pour révéler la chair dans ce qu'elle a d'informe. Paradoxalement, le média dénude la pointe extrême de l'immédiat, c'est-à-dire un réel qui résiste à la représentation ; et c'est autour de ce point aveugle que se déploie la série indéfiniment renouvelée des portraits. Ensuite, elle subvertit la distinction entre

¹ Orlan, « Orlan conférence », *Une œuvre de Orlan*, Marseille, éd. Muntaner, coll. Iconotexte, 1998, p. 54.

intériorité et extériorité : jouant sur les rapports entre les surfaces, elle fait de l'enveloppe une seconde peau et retourne l'intériorité de la chair dans une surface en redéploiement permanent ; les médias qu'elle utilise créent une sorte de champ « topologique » qui bouleverse les coordonnées du corps. Enfin, elle interroge la relation entre le réel et le virtuel. La réalité du visage n'est pas un donné intangible à l'aune duquel mesurer, par exemple, les variations obtenues grâce à l'imagerie numérique ; le virtuel est la limite immanente du réel, sa pointe la plus pure, et il touche à ce par quoi la représentation de soi chez Orlan se fait événement. C'est précisément ce sur quoi pourrait porter à plein un concept de la « médialité » appliqué à la question de la représentation de soi. Comment, en utilisant son propre corps comme media et en traitant certains medias – issus en particulier des nouvelles technologies – comme des prothèses organiques, plus que comme des instances de représentation, Orlan parvient-elle à déjouer le mythe d'une saisie absolue de soi par soi, figée dans une identité définitive, et à inventer de nouvelles formes – matérielles – de subjectivation ?

Chez Orlan, le projet de représentation de soi est présent d'emblée. En 1964, une photographie intitulée *Orlan accouche d'elle-m'aime* la montre nue, tenant entre ses jambes devant elle un mannequin tronqué d'allure androgyne. En, 1978, avec *Étude documentaire : la tête de Méduse* (1978), elle invente un dispositif qui peut être décrit comme suit :

« Une performance consistant, à l'aide d'une énorme loupe, à exposer mon sexe, dont une partie des poils étaient peints en bleu, et cela au moment de mes règles. Un moniteur vidéo montrait la tête de celui (ou celle) qui s'apprêtait à regarder ; un autre moniteur la tête de ceux (ou celles) qui étaient en train de voir. À la sortie était distribué le texte de Freud sur la tête de Méduse. *À la vue de la vulve, le diable même s'enfuit* »¹.

En mettant en scène la souillure des menstruations comme une limite à l'acceptation du regard, Orlan quitte la représentation pour le réel, celui de son corps charnel et sexué. D'une certaine façon, la connexion analogique entre « tête » et « vulve » (la tête de Méduse comme semblant métaphorique d'un réel obscène, qui se dérobe à la représentation) fait un écho inversé à la série des opérations chirurgicales-performances dans lesquelles Orlan fera ouvrir son visage pour le modifier (l'intégrité familière de la « tête » glissant du côté de l'abîme informe de la chair, qui surgit au cœur de l'image). On peut rapprocher l'inspiration de ces performances d'un événement d'ordre traumatique subi lors d'un symposium sur la performance vidéo, en 1979, pendant lequel Orlan a dû être hospitalisée d'urgence à la suite de complications dues à une grossesse extra-utérine. Elle a demandé que la caméra soit transportée à l'hôpital afin de filmer l'intervention ; l'accident sera transformé en une œuvre médiatisée à

¹ Orlan, « Pour un art charnel », *La Recherche photographique*, n°20, printemps 1997, p. 72.

succès. Surtout, en 1989, Orlan reçoit le livre *La robe*, de la psychanalyste Eugénie Lemoine-Luccioni, qui lui consacre un chapitre entier ; Orlan y trouve ces lignes qu'elle réutilisera dans le contexte de ses performances, en en déjouant le sens restrictif :

« *La peau est décevante [...]. Dans la vie on n'a que sa peau [...]. Il y a maldonne dans les rapports humains parce que l'on n'est jamais ce que l'on a [...]. J'ai une peau d'ange mais je suis un chacal [...], une peau de crocodile mais je suis un toutou, une peau de noire mais je suis un blanc, une peau de femme, mais je suis un homme ; je n'ai jamais la peau de ce que je suis* »¹.

D'après Orlan, ce texte défend l'idée selon laquelle on ne peut pas toucher à son corps sans s'exposer à de graves dommages. S'intéressant aux nouvelles possibilités qu'offre la chirurgie esthétique, elle parvient alors à convaincre des praticiens d'intervenir sur son visage pour le réinventer, dans des performances chirurgicales conçues comme de véritables fêtes, mettant à l'honneur la chair et bannissant la douleur. Elle veut modifier les lignes territoriales de la peau, toujours décevantes car ne pouvant jamais enfermer ni configurer pleinement une essence « vraie ». Ces performances sont photographiées et filmées.

Dans un interview avec Hans Ulrich Obrist, Orlan affirme la chose suivante :

« La matière de travail, la surface d'inscription que j'avais sous la main était le corps qu'il fallait que je me réapproprie parce que j'en étais en quelque sorte dépossédée par l'idéologie dominante [...]. J'ai pensée que travailler directement avec la représentation de mon corps, y compris la représentation publique de mon corps, était beaucoup plus intéressant, plus problématique et plus efficace politiquement [...] que de me dissimuler derrière la toile et la peinture »².

Dans la performance, le media est identifié à l'objet ; l'artiste ne travaille pas à une médiation pour aboutir à un objet extérieur, mais cherche à transformer son propre corps en œuvre d'art. Si le corps est mis au travail, c'est à la fois en tant qu'agent et qu'agi, et sa matérialité même, couplée avec un certain nombre de dispositifs, détermine l'expression de soi comme acte radical. De ce remodelage du corps, *Séduction contre séduction* (1992-1993), puis *Omniprésence I* (1992) et *2* (1993) proposent la restitution photographique. La première œuvre dialectise visuellement deux cibachromes encadrés présentant la même image en miroir : clichés pris lors de différentes opérations-performances, retravaillés en vidéo au moyen d'effets spéciaux, photographiés sur écran et délivrant, en plans très rapprochés, des fragments du visage d'Orlan livré au bistouri. La structure

¹ E. Lemoine-Luccioni, citée par Orlan dans « Orlan conférence », *op. cit.* p. 60.

² Orlan, citée par Erica Francese dans « Body-art. Etre soi-même sa propre œuvre d'art », *La perversion dans l'art et la littérature*, Alberto Eguier (dir.), Paris, in Press Editions, coll. « Explorations psychanalytiques », 2007, p. 187-209.

en miroir fait signe vers la logique du même et de l'autre : elle déjoue la logique de l'identité en diffractant l'image corporelle du moi en une gamme de différences qui demeurent pourtant dans une relation de voisinage ; ce n'est jamais le même visage, et pourtant il n'y a là rien de radicalement nouveau, rien non plus qui permette d'isoler une actualisation de ce visage comme étant plus originale/originelle que les autres. Se déploie une zone d'indiscernabilité sans référent privilégié, sous-tendue par la répétition du motif de la croix, qui fait écho au travail effectué pendant vingt ans par l'artiste sur l'iconographie religieuse. Les deux cibachromes sont par ailleurs séparés, mais aussi reliés, par une image de plus petit format : entre-deux qui figure Orlan dans une position *glamour* et faussement provocante, parodiant les codes imposés de la séduction féminines en les opposant au corps abject.

Exposé sous la forme d'une immense fresque photographique, *Omniprésence 1 et 2* opèrent une dialectique entre le haut et le bas. On peut voir que sur chaque plaque de la partie inférieure, Orlan fait retour aux modèles féminins promus par la peinture occidentale (dont la Vénus de Botticelli, figure archétypale de la beauté) en hybridant, selon le procédé du *morphing*, son propre visage et les icônes picturales. En proposant des « autoportraits faits par la machine-computer »¹, Orlan déforme les contours de son visage suivant une logique de connexions hétérogènes, ouvrant des lignes de fuite qui défigurent/reconfigurent le corps féminin. Elle fait proliférer des semblants qui ne se caractérisent pas tant par leur référent que par l'acte qui les fait surgir comme autant de traces d'une vérité absente ; ce qui revient à brouiller sans cesse l'idéal d'adéquation représentative porté par l'image. D'autre part, sur chaque plaque de la partie supérieure, depuis la date inaugurale de l'opération jusqu'au portrait officiel qui clôt la série, le regardeur assiste à la lente recomposition d'un visage tuméfié, « d'un visage tout d'abord avec des pansements, puis avec des couleurs : du bleu au jaune en passant par le rouge ; l'ensemble passablement enflé »². Tel est le « reste » obscène de la modification chirurgicale, ce qu'il ne faut jamais montrer, car le monde social ne saurait accepter la vision de l'informe. Or ce sont précisément ces états refoulé du corps qu'Orlan choisit de faire accéder à la visibilité de la représentation. Dans toutes les photographies, le sourire d'Orlan, redessiné au scalpel, ouvre sur les indicibles secrets de la chair (peau décollée, glaires, sang), détournant sur un mode ironique la normalité dont la chirurgie esthétique est porteuse.

Par là, elle bouleverse le rapport entre le réel et l'image. Il ne s'agit plus de fournir une représentation adéquate d'une réalité reconnaissable comme objet ; associée à des dispositifs « machiniques » (performance, machine chirurgicale, installation...), l'image est une sorte d'acte qui montre ce qu'on ne saurait voir, en ouvrant le corps et la peau pour révéler la chair dans ce qu'elle a

¹ « Orlan conférence », *op. cit.*, p. 71.

² *Ibid.*

d'innommable. Paradoxalement, le média dénude la pointe extrême de l'immédiat, c'est-à-dire un réel informe qui résiste à la représentation : il montre au-delà du visage ce que Lacan, dans une analyse qu'on peut transposer ici, appelle « l'envers de la face ». Commentant le rêve de Freud dit de « l'injection à Irma », Lacan écrit :

« Il y a à cette bouche toutes les significations d'équivalence, toutes les condensations que vous voudrez. Tout s'associe dans cette image de la bouche à l'organe sexuel féminin [...]. Il y a là une horrible découverte, celle de la chair qu'on ne voit jamais, le fond des choses, l'envers de la face, du visage [...], la chair en tant qu'elle est souffrante, qu'elle est informe, que sa forme par soi-même provoque l'angoisse »¹.

Rappelons les circonstances ayant conduit à ce rêve. Fliess, ami de Freud, avait une théorie singulière sur la proximité organique et fonctionnelle des fosses nasales et des organes génitaux féminin ; il opéra Irma, adressée par Freud, et oublia dans ses sinus une bande de gaze. Irma revint consulter Freud en se plaignant de troubles ; elle faillit mourir quand on l'opéra une seconde fois pour retirer la bande de gaze. C'est à la suite de cette seconde intervention que Freud fit ce rêve dans lequel il observe la bouche d'Irma jusqu'au fond de la gorge. Dans son commentaire, Lacan associe métaphoriquement la bouche à l'organe sexuel féminin. Mais il insiste sur « l'angoisse » qui sourd : la métaphore semble impuissante devant la « chair puisqu'elle est informe », quelque chose « qu'on ne voit jamais ». Lacan poursuit :

« La phénoménologie du rêve de l'injection d'Irma [...] aboutit à la révélation de quelque chose à proprement parler d'innommable, [...] une image qui résume ce que nous pouvons appeler la révélation du réel [...] devant quoi tous les mots s'arrêtent »².

Comme la tête de Méduse, convoquée par Orlan à ses débuts, il s'agit en quelque sorte d'une image qui échappe à l'image. Par contrecoup, c'est autour de ce point aveugle que se déploie la série indéfiniment renouvelée des portraits, comme autant de simulacres privés de référent fixe et voués à se transformer – comme si, précisément, tout ne pouvait être que médiation sans possibilité d'arrêt sur un objet.

En jouant sur les rapports entre les surfaces, Orlan subvertit du même coup la distinction entre intériorité et extériorité et trouble la reconnaissance spatiale de son visage. Elle fait de l'enveloppe une seconde peau et retourne l'intériorité de la chair dans une surface en redéploiement permanent ; les médias qu'elle utilise ne se contentent pas de refléter cette confusion, ils y participent en créant une sorte de champ topologique au sens d'un champ de représentation non

¹ Jacques Lacan, *Le Séminaire*, livre II, Paris, Seuil, p. 186.

² *Ibid.*

directement référentielle qui bouleverse les coordonnées du corps en mettant en continuité des dimensions contradictoires. En 1968, Orlan réalise une série de photos d'elle en train de broder des draps de son trousseau, offerts par sa mère, autour de taches de sperme. Elle dispose ces morceaux de drap comme des reliques, accompagnés d'un ensemble de préceptes « techniques » qu'elle détourne dans un sens érotique (« le fil ne veut pas, il est mou » ; « le trou est petit » ; « trou sot », *etc...*). Surdéterminée, la surface du drap est le lieu parodique d'un renversement des valeurs qui entre progressivement dans un rapport complexe avec la surface du corps. Elle devient d'abord le drapé de la tunique des saintes, à la Bernini : « Sainte Orlan », qu'une série de photos montre habillée d'une tunique monacale, puis de plus en plus déshabillée, « engrossée » d'un drap duquel elle finit par sortir nue. Le passage à la performance entraîne « une série d'action-corps où la deuxième peau se confond avec la surface du corps »¹. Par exemple, en 1976-77, elle marche dans les rues de Lisbonne vêtue d'une robe longue sur laquelle est imprimée la photo de son corps nu. Usant du trompe-l'œil, Orlan commence à subvertir une organisation du corps et de son apparence fondée sur l'axe dessus-dessous. Davantage, les interventions chirurgicales, centrées sur le visage, portent à même le réel de la chair et vont jusqu'à ouvrir la peau pour montrer ce qui est supposé lui être intérieur. Selon la psychanalyste E. Francese, c'est un « fantasme d'exhibition qui est sous-jacent à ces performances : montrer ce qui est et doit rester, par ordre naturel, caché »². Il y aurait donc une transgression de la norme naturelle, censée réserver l'intimité de soi à soi, dans cette volonté de retourner et de faire remonter la profondeur insondable du corps dans une surface à géométrie variable et qui semble échapper aux repères verticaux de la valeur (esthétique ou morale). Précisément, un tel traitement des supports, par sa radicalité même, nous interroge sur ce qu'il faut ranger sous la naturalité du corps et sur la légitimité de nos représentations ; et si cette approche est topologique, c'est qu'elle nous met aux prises avec un espace corporel paradoxal dont le mode d'engendrement passe par la mise en continuité du dedans et du dehors. Il en va d'une géométrie du corps qui reverse l'une dans l'autre, en abolissant toute hiérarchie, des dimensions qui nous semblent hétérogènes ; et ce parce qu'elle touche à un réel qui échappe pour une part à la représentation. La médiatisation performative du corps creuse ce réel en le « pliant » de façon paradoxale.

Ce « pli » est inséparable d'une « coupure ». Selon Deleuze et Guattari³, un visage s'enlève sur fond de processus immanents, non directement signifiants ni expressifs ; ces processus, en recombinaison permanente, ouvrent un champ de surfaces échappant à toute mesure définie, à toute dimension préétablie, et distribuent en même temps des points aléatoires, opérateurs de fente ou de

¹ E. Francese, *art. cit.*, p. 203.

² *Ibid.*, p. 204.

³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « 7. Année zéro – Visagité », *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, éd. de Minuit, 1980, p. 205-234.

coupure au milieu de cet espace hors-sens et hors-sujet. Ils définissent ainsi le visage comme un « système *mur blanc-trou noir* »¹. Si le mur est un fond, c'est un fond non substantiel au sens où il ne relève pas d'un arrière-plan transcendant ni d'un cadre rigide : c'est une surface mouvante sur laquelle les signes viennent se constituer et s'inscrire dans leur redondance même (« Le visage construit le mur dont le signifiant a besoin pour rebondir »²) ; et si le trou est noir, c'est qu'il n'est pas un point figurable comme tel dans un tracé préexistant, mais une sorte de tache aveugle organisant un champ de visibilité et d'intelligibilité à partir d'un vide inobjectivable comme tel (« Le visage creuse [...] le trou noir de la subjectivité comme conscience ou passion, la caméra, le troisième œil »³). Un tel système ouvre une infinité de combinaisons et permet le surgissement de visages concrets, déterminés dans une forme et pour ainsi dire « sélectionnés » – c'est-à-dire rendus lisibles comme tels – pour autant qu'ils se conforment à une réalité dominante. Dans le vocabulaire deleuzo-guattarien, ces conditions contribuent à former une « machine abstraite » au sens d'un champ de connexions hétérogènes, fait de croisements et de lignes de fuite, d'états vécus et de moments d'intensifications voués à être distribués dans des formes identifiables :

« Les visages ne sont pas d'abord individuels, ils définissent des zones de fréquence ou de probabilité, délimitent un champ qui neutralise d'avance les expressions et connexions rebelles aux significations conformes. [...] Il est certain que le signifiant ne construit pas tout seul le mur qui lui est nécessaire ; il est certain que la subjectivité ne creuse pas toute seule son trou. Mais ce ne sont pas non plus les visages concrets qu'on pourrait se donner tout faits. Les visages concrets naissent d'une *machine abstraite de visagété*, qui va les produire en même temps qu'elle donne au signifiant son mur blanc, à la subjectivité son trou noir. Le système trou noir-mur blanc ne serait donc pas déjà un visage, il serait la machine abstraite qui en produit, d'après les combinaisons déformables de ses rouages »⁴.

De la dialectique entre le « trou noir sans dimension »⁵ et le « mur blanc sans forme »⁶ naissent différentes organisations dont certaines sont reconnues conformes à la version dominante de la réalité du visage ; en même temps, toute organisation porte en elle-même la possibilité de sa « déformation » au sens de lignes de fuite susceptible d'étirer le fond, d'en déplacer les axes, de déchirer la toile ou de l'effiloche pour la précipiter toute entière dans un seul trou noir.

Deleuze et Guattari affirment ainsi que « le visage fait partie d'un système surface-trous, surface trouée »⁷, qui demande à être compris au-delà du

¹ *Ibid.*, p. 205.

² *Ibid.*, p. 206

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 205-206.

⁵ *Ibid.*, p. 205.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 208.

« système volume-cavité »¹ propre à une version positive et déjà établie de la corporalité. Du fait même que le visage dépend d'une machine abstraite, il n'émerge comme tel qu'en affectant toutes les parties du corps et même d'autres objets, d'autres espaces, sans que cette opérations requière une quelconque ressemblance. Deleuze et Guattari prennent pour exemple ce passage du roman de Chrétien de Troyes :

« Perceval vit un vol d'oies sauvages que la neige avait éblouies. [...] Le faucon en a trouvé une, abandonnée de cette troupe. Il l'a frappée, il l'a heurtée si fort qu'elle s'en est abattue. [...] Et Perceval voit à ses pieds la neige où elle s'est posée et le sang encore apparent. Et il s'appuie dessus sa lance afin de contempler l'aspect du sang et de la neige ensemble. Cette fraîche couleur lui semble celle qui est le visage de son amie. Il oublie tout tant il y pense, car c'est bien ainsi qu'il voyait sur le visage de sa mie, le vermeil posé sur le blanc comme les trois gouttes de sang sur la neige paraissaient. [...] Nous avons vu un chevalier qui dort debout sur sa monture »².

Les auteurs repèrent la redondance du visage par rapport au paysage (et vice-versa), le « mur blanc neigeux »³ du paysage-visage, le « trou noir » ouvert par le faucon et par les gouttes de sang, ou représenté par l'état catatonique du chevalier en ce qu'il semble happer et précipiter toute la perspective du paysage... Prendre acte de la vocation mécanique du visage, c'est alors envisager de pousser à leur limite certaines opérations propres à faire surgir une réalité plus intense, quitte à dé-figurer les formes familières stratifiées:

« (...) si l'homme a un destin, ce sera plutôt d'échapper au visage, défaire le visage et les visagifications, devenir imperceptible, devenir clandestin, [...] par d'étranges devenirs en vérité qui franchiront le mur et sortiront des trous noirs, qui feront que les traits de visagité même se soustraient à l'organisation du visage, ne se laissent plus subsumer par le visage, taches de rousseur qui filent à l'horizon, [...] yeux qu'on traverse au lieu de s'y regarder [...]. Oui, le visage a un grand avenir, à condition d'être détruit, défait. En route vers l'asignifiant, l'asubjectif »⁴.

Chez Orlan, si le bistouri coupe et fend, c'est d'abord et surtout dans le cadre d'un dispositif mécanique articulante corps et images par un « système surface-trous », et produisant une forme inédite de subjectivation.

Parallèlement à ce travail sur sa propre chair, Orlan poursuit la série des *Self-Hybridations*, réalisées à l'aide des technologies numériques de traitement de l'image. Elle travaille par *morphing* sur son image et des portraits d'art ethnique, africains ou mexicains, voire asiatiques. Les visages y configurent une nouvelle

¹ *Ibid.*

² Chrétien de Troyes, *Perceval ou le roman du Graal*, cité par G. Deleuze et F. Guattari, *ibid.*, p. 212.

³ G. Deleuze et F. Guattari, *ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 208-209.

fois, et provisoirement, un corps mutant, subvertissant les catégories du beau et du laid, du normal et du pathologique. Ce sont des visages en devenir, puisqu'Orlan, mettant en perspective les canons de la beauté occidentale avec ceux de cultures radicalement autres, mélange, au moyen d'une palette graphique extrêmement sophistiquée, son propre visage avec masques et statuaires dits « primitifs ». Ce travail suggère qu'il n'est rien de moins naturel qu'un corps dans la mesure où il est façonné par des paradigmes culturels, et se propose de questionner la norme en « hybridant » – au sens de croiser deux choses différentes ou de composer ensemble des éléments disparates – des actualisations de la figure humaine – et féminine – qui semblent à première vue tout à fait hétérogènes : en associant à son visage le nez postiche du roi Pascal, le strabisme « fabriqué » dès l'enfance par la mise en place d'une boule de terre ou de cire entre les deux yeux du nourrisson, la déformation concertée du crâne au moyen d'attelles de bois chez les garçons ou les filles, *etc.* Orlan fait travailler, pour reprendre ses termes, la « *machine corps* » avec la « *machine ordinateur* » pour unir des éléments hétéroclites. Si ces photographies ont parfois été interprétées naïvement par le public comme le résultat de ses interventions chirurgicales, Orlan reconnaît encourager elle-même la confusion entre les registres techniques : « *J'ai toujours cherché à brouiller les cartes, à transformer le réel en virtuel et vice-versa* »¹. Elle associe aussi les matériaux les plus archaïques tels que le sang, le corps, le sperme, aux références à l'histoire de l'art et aux technologies de pointe. Elle l'explique comme une volonté de conjonction de l'hétérogène :

*« Dans mon œuvre, le « et » est récurrent : le passé et le présent ; le public et le privé ; le réputé beau et le réputé laid ; le naturel et l'artificiel ; les transmissions faites par satellite et les dessins faits avec mes doigts et mon sang pendant les opérations chirurgicales »*².

De fait, en 1993, Orlan offre son intimité organique à la masse anonyme des spectateurs d'Internet en diffusant ses opérations sur le WEB. Faisant jaillir le sang, elle invente une nouvelle forme de communion à l'échelle des conditions créées par la technologie et le cyberspace. C'est ce que résume la formule : « Ceci est mon corps, ceci est mon logiciel » qui intitule les reliquaires faits à partir des prélèvements de chair au cours de la cinquième opération en 1995. Tous ces aspects concourent à interroger la relation entre le réel et le virtuel. La réalité du visage n'est pas un donné intangible à l'aune duquel mesurer, par exemple, les variations obtenues grâce à l'imagerie numérique ; elle n'est pas non plus l'instance sacrée dont la diffusion satellite viendrait simplement reproduire l'apparence à grande échelle. Le visage est la série même de ses avatars ; dans sa particularité même, il est la présence infinie du réseau mondial.

¹ Orlan, citée par E. Francese, *art. cit.*, p. 207.

² *Ibid.*

Les pratiques alternatives et altérantes de son propre visage ramènent le corps au processus même de sa transformation ; elles lancent une série indéfiniment ouverte de dissémination des traits physiques, qui passe par la dénaturalisation et une certaine dématérialisation de ce corps. C'est un mouvement qui conjugue puissance et effets actuels, potentialité et surgissement, tout en différant sans cesse la détermination d'une forme définie. En ce sens, le virtuel est la limite immanente du réel, sa pointe la plus pure, et il touche à ce par quoi la représentation de soi chez Orlan se fait événement. Comme l'indique Deleuze¹, le virtuel s'identifie à l'événement : il est ce qui arrive aux corps sans s'effectuer entièrement dans un état du corps, dans la mesure où son essence n'est pas d'être, mais d'exister sans être – ce que Deleuze appelle un *extra-être*. Ce que l'événement en tant que tel subvertit, c'est l'être réduit à un fait : il affirme ce qui existe sans être, c'est-à-dire le devenir au sens d'un temps sans bornes et du plan chaotique de toute production. Dès lors, l'événement relève du possible comme pur mouvement et pure interrogation : c'est la suspension de l'être qui est affirmée dans la virtualisation du corps, mais il s'agit aussi bien du principe intensif de création des formes et des états de fait. En tant qu'événement, le visage est alors, y compris dans sa dimension la plus charnelle, un virtuel dont le propre est d'exister sans être. Par là, Orlan semble pousser à sa limite le fantasme d'auto-engendrement exprimé dès ses débuts. « Je ne me suis jamais reconnue dans une glace, dit-elle... Ces photos que je multiplie, c'est ma propre reconnaissance »². « Reconnaissance », entendons aussi bien « re-naissance », au double sens d'une nouvelle genèse, d'un processus inédit de médiation créatrice, et de la répétition indéfinie d'une parodie d'accouchement dans le bloc opératoire, trivialisant toute référence à l'originaire. Orlan sort ainsi de tout cadre préétabli pour redessiner les contours d'un cadrage subjectif jouant le mythe de l'engendrement pour le dépasser. De fait, si l'évocation d'une mère trop présente et dévorante est plus qu'insistante chez elle, c'est pour la ridiculiser afin de créer les conditions d'un nouveau geste primordial : la chirurgie esthétique permet de reformer/réformer le corps fabriqué dans l'utérus maternel pour lui donner une représentation universalisable (par la télécommunication, par exemple) et détachée d'une fatalité spatiale et temporelle.

Un des derniers projets de performance d'Orlan est de faire appel à une agence de publicité pour trouver un nouveau nom et prénom, changer de visage grâce à une autre intervention plastique, et demander au procureur de la république d'inscrire son nouveau nom. Ce serait pousser à sa limite radicale le processus de représentation de soi comme exercice même de disparition et de recreation. Chez Orlan, le soi n'est pas un simple sujet préexistant dont il faudrait dégager la quintessence ; les opérations-performances le précipitent

¹ G. Deleuze, *Logique du sens*, Paris, éd. de Minuit, coll. « Critiques », 1969.

² Orlan, citée par E. Francese, *art. cit.*, p. 202.

dans les vicissitudes du corps au titre d'une élaboration, d'une prothèse spatiale susceptible de déplacer les prémisses esthétiques et politiques de l'être humain. Dans cette optique, le visage tient une place cruciale : il est à la fois le foyer de l'inscription de soi et un champ de déformation continue permettant de citer les canons de la beauté féminine pour rappeler leur ancrage culturel et les hybrider avec un « devenir-monstre » du corps. Pour Orlan, l'image est acte, et la représentation entraîne immédiatement la chair, dans une sorte d'énonciation corporelle qui n'a de cesse de réactualiser ses présupposés. Là où sa démarche est originale, c'est que, d'une part, le corps est à lui-même sa propre médiation fictionnelle – ce qui empêche d'objectiver la performance dans une représentation référentielle – et, d'autre part, que les médias choisis, par leur matérialité même, configurent les contours d'une subjectivité sans cesse renaissante. Dans le temps même où elle déjoue le mythe d'une intériorité subjective sacrée, confinée dans le prestige d'une saisie adéquate de soi par soi, Orlan montre la possibilité d'élargir le champ des « représentations du sujet » – pour peu qu'on tire la représentation du côté d'une pratique productive, aux prises avec le réel de la chair, réel insaisissable comme tel, et qu'on comprenne le sujet comme un ensemble d'effets à géométrie variable. S'il fallait fournir un concept de la médialité, il faudrait donc le resituer dans une dynamique qui fasse jouer un réel sans forme avec un certain nombre de dispositifs « machiniques », créant un mouvement sans possibilité de récupération ni d'arrêt ; le soi devient alors la série de ses avatars, et le visage, censé réserver sa profondeur et son intimité dans la solennité d'une image, entre dans un jeu d'actualisations matérielles non immédiatement signifiantes et dans un champ de surfaces en redéploiement permanent.

Jacques BRUNET-GEORGET
Bordeaux

Automédialité et écriture chorégraphique :

Carolyn Carlson

Au fil d'une soixantaine de pièces, dont de nombreux solos, la chorégraphe américaine Carolyn Carlson, installée en France depuis des années¹, s'est toujours attachée à poser des questions sur la mémoire, la transmission, l'improvisation, la quête des origines... La découverte de « l'autre-en-moi-que j'ignore » et sa représentation est un thème récurrent dans l'élaboration de ses solos de danse.

Nous avons fondé notre réflexion sur l'automédialité dans l'œuvre de Carolyn Carlson sur l'étude de l'un de ses solos majeurs : *Blue Lady*, créé en 1983. Ce solo de danse tantôt fluide, tantôt saccadé, teinté de mélancolie, est désormais légendaire dans le répertoire de Carolyn Carlson. La danseuse-chorégraphe plonge dans un libre flot d'associations, d'images, de mots et de gestes. L'élaboration de l'œuvre chorégraphique autobiographique est suivie par un témoin cinéaste silencieux. L'artiste partage avec ses spectateurs les questions passionnantes qui apparaissent au cours d'un processus d'automédiation complexe. Les personnages qui émergent dans son imaginaire et leur incarnation, les souvenirs de rencontres et d'échanges répondent à la nécessité de comprendre ce qui nous est parfois étrange/étranger. Un dédoublement intérieur apparaît – la chorégraphe est en même temps le support et la médiatrice.

Nous allons analyser le discours et les stratégies d'automédiation de la chorégraphe au cours de la création de ce solo, filmé par Alain Plagne – le choix d'un témoin, les pratiques d'improvisation, d'écriture, de dessin. De la rencontre avec des personnages imaginaires au corps réel mis en scène par la danseuse chorégraphe, une parole intime et authentique surgit. Le réalisateur André S. Labarthe a suivi Carolyn Carlson en 1983 à Venise pendant l'ultime semaine de répétitions de *Blue Lady*. La chorégraphe lui confie ses secrets de fabrication et ses doutes, commente son travail, en poète et en peintre. Elle se montre fragile et forte, modeste et affirmée. André S. Labarthe livre un journal exemplaire de sa création. La chronique de la vie créatrice d'une femme-danseuse-chorégraphe avec chat, enfant et mari.

Au cours de l'élaboration de son solo, Carolyn Carlson travaille sur l'interface de multiples modes d'expression autobiographique ; la vidéo sous la

¹ Paris découvre cette californienne d'origine finlandaise en 1968 dans la troupe d'Alwin Nikolais.

forme d'un journal du processus de création chorégraphique, l'écriture, le dessin, le mouvement.

Ainsi l'automédialité de son œuvre questionne la notion d'authenticité de l'autobiographique. La représentation de soi est le résultat d'une fusion des bribes de la vie « réelle » et de la vie intérieure « imagée » de l'artiste. Trois questions ont guidé notre recherche :

Comment la subjectivité de Carolyn Carlson se manifeste-t-elle devant le témoin-caméra ?

Par quelles étapes et formes passe l'automédialité dans cette écriture chorégraphique singulière ?

Quels sont les enjeux de l'automédialité chez Carolyn Carlson en tant que pratique culturelle ?

Le cri intérieur: subjectivité et polyphonie sous l'œil de la caméra

La première image dans le documentaire, qui est aussi le point de départ de l'élaboration du solo de Carolyn Carlson, est une attitude de cri figé. Son visage « d'une beauté à faire peur », (comme sorti d' « un casino des spectres », dit le commentateur en voix off), se crispe progressivement, fermé sur lui-même. Les doigts sont serrés sur le front, les sourcils froncés, la bouche grande ouverte. Le ralenti extrême du mouvement étire et fige le temps.

La chorégraphe explique cette attitude en faisant référence aux tableaux de Picasso et Edward Munch – *Guernica* et *Le cri*, à la naissance de son fils, à la naissance de tous les être humains :

« Cette attitude que je viens de prendre est un cri, cri intérieur, de violence intérieure. Quelque chose qui me rappelle *Guernica* ou Edward Munch, le cri muet. Le visuel et ce sentiment intériorisé ne sont pas forcément méchants, c'est le cri de la vie. (sourire) Je le ressens très fort, nous en avons tous besoin, nous naissons tous comme ça. Notre premier mot est un cri et comme êtres humains nous gardons toute notre vie...ce besoin de crier. »¹

La mémoire polyphonique

Avec ce cri-image incorporé Carolyn Carlson tisse un lien entre son expérience personnelle, un lien avec une mémoire culturelle collective. En outre, plusieurs souvenirs foisonnent au cours du solo : le cri de son enfant, la vie en commun avec son compagnon, le compositeur René Aubry, qui a aussi conçu la musique pour son solo, son premier solo dansé à l'Opéra de Paris, les contextes culturels singuliers à New York et dans d'autres métropoles. Elle puise dans ses souvenirs de mère, de femme, de danseuse pour les incarner dans des gestes, des dynamiques, des attitudes.

¹ *Carolyn Carlson*, film réalisé par André S. Labarthe, 1983, Arcanal. Traduction : A. Delalande.

Par la mémoire, la chorégraphe re-crée d'une manière active le sens de son passé. Le psychologue Daniel Schachter suggère que les souvenirs sont le reflet de l'expérience subjective que nous avons eue des événements certains, et non des reproductions des événements eux-mêmes¹. Ainsi l'écriture autobiographique est-elle construite à partir de fragments de mémoire.

La mémoire en elle-même a sa propre histoire : nous apprenons comment mémoriser, les sujets et les usages de la mémoire sont culturellement et socialement conditionnés. Elle a aussi une dimension matérielle : nous incorporons des pratiques spécifiques de la mémoire dans notre propre corps.

La mémoire de la chorégraphe apparaît sous une forme singulière dans son corps dansant. Les spécificités de l'autoportrait et de l'autobiographie dans le domaine chorégraphique sont intimement liées avec le corps qui est simultanément auteur, matière, interprète et instrument de sa propre création. Le corps enregistre une histoire, l'imaginaire corporel tend à en réinventer la mémoire, à recréer continuellement son présent. La mémoire corporelle enregistre le vécu physique et psychologique de chacun, et conserve des gestes accomplis, des attitudes incorporées. Il est intéressant de rappeler une autre notion du corps-mémoire, celle d'« anatomie imaginaire » d'Élisabeth Grosz qui reflète des croyances sociales, familiales et des attitudes culturelles². Cette notion souligne la dualité du corps : le corps en tant que surface sur laquelle s'inscrit le social et le corps en tant que lieu de l'expérience vécue.

Carolyn Carlson montre comment prêter attention à ces fragments de mémoire qui frôlent des sensations corporelles. Dans les reprises de son solo *Density 21,5* les sensations de rythme, de silence reviennent régulièrement : « Le silence aussi est très difficile, il vous faut chanter en dedans. On a son propre rythme. Moi, j'entends mon silence... »³

De la même manière, au milieu de son improvisation libre l'arabesque emblématique de *Density 21,5* émerge dans le flux libre des mouvements – une bribe de mémoire du corps qui refait surface.

C'est par la réactivation de cette mémoire sensorielle et intime que Carolyn Carlson élabore ses personnages comme par exemple celui de l'enfant, habillé en jaune, qui s'égare sur scène, joue et tourne, cherche quelque chose connue de lui seul. La danseuse joue l'enfant à partir de la sensation-mémoire des sentiments et des perceptions enfantines – elle retrouve des sautilllements, une démarche un peu maladroite, les bras raides qui font l'avion, agite et manipule sa jupe. Réactivés et réécrits par des pratiques d'improvisation, d'écriture, de

¹ Schachter, Daniel. *Searching for Memory: The Brain, the Mind, and the Past*. New York, Basic Books, 1996, p. 9

² Grosz, Elizabeth. « Intolerable Ambiguity: Freaks as/at the Limit. » In *Freakery, Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, ed. Rosemarie Garland Thomson, New York, New York University Press, 1996, p. 55-66.

³ Carolyn Carlson, film cité.

dessin les différents types d'expériences de Carolyn Carlson surviennent : la femme, la danseuse, l'être humain.

L'expérience d'un flot de sensations

La découverte et la réécriture de la mémoire chez la chorégraphe passe par un flot de sensations et d'associations libres. Carolyn Carlson se tourne vers les expériences primitives et fondamentales du corps : la naissance, la maternité, la nature, la vieillesse. Elle s'adonne à son imaginaire et à ses sensations afin de vivre un dépaysement, qui est aussi un lieu de libre jeu entre intériorité et l'extériorité.

L'expérience de la danse chez la chorégraphe est une expérience intuitive qui s'interprète en termes d'énergie et de dynamiques, loin d'une construction intellectuelle, et une expérience organique qui reste essentiellement kinesthésique et tactile.

Au cours de ses improvisations, son imaginaire – chorégraphique, visuel, linguistique – a une dimension transitive : multiplication et croisements des sensations et du sens, échanges. En termes d'automédialité il se donne à percevoir au fur et à mesure qu'il se constitue. C'est par le même flot singulier de sensations que Carolyn Carlson élabore sa propre technique de danse fondée sur la fluidité du geste, les élans, et les ralentissements du corps, les poèmes et les dessins. Elle en explique quelques fondements au cours d'une improvisation commentée par elle-même :

« ...l'intelligence n'entre pas en jeu, mais la conscience, la conscience de chaque instant. Quand je fais la main par exemple, mon esprit et ma sensation sont dans la main, je la vois, et mon esprit se dirige vers la main, vers l'épaule, le genou, vers la tête ou l'oreille...»¹

L'expérience du flot de sensations réveille aussi un imaginaire archaïque. Révéléateur d'une mémoire singulière et universelle, l'expérience sensorielle et archétypale constitue une source d'inspiration fondamentale dans le travail de la chorégraphe. Le flot de sensations en mouvement est une forme de pensée créatrice qui, selon Carolyn Carlson, joue un rôle fondateur dans la structuration de « l'individu-qui-danse » : « La danse représente le paysage intérieur de l'homme. »²

Les matières picturales et linguistiques qu'elle transforme en danse sont forgées par le dialogue avec l'inconscient et la place accordée à l'univers mythique et aux archétypes – surtout celle accordée aux figures féminines dans la représentation de ces archétypes. Dans ce processus d'automédiation Carolyn Carlson montre comment elle laisse façonner son œuvre par des résonances

¹ *Ibid.*

² Carolyn Carlson. *Le Monde*, 15-4-1982.

profondes de sa vie de danseuse, de mère. Des identités issues d'une incessante métamorphose apparaissent.

Multiplicité d'identités

Quatre personnages sont nés au cours de l'élaboration et dans la version finale de *Blue Lady* : la dame en jaune, la dame en rouge, la dame en bleu, la dame en noir. Carolyn Carlson explique : « Chacun de mes personnages est une part de moi-même. En dansant, je pars à sa recherche, dans le mouvement et dans le 'vertical'. »¹ Une de ses grandes références est l'œuvre de Fernando Pessoa qui écrit dans le *Livre de l'intranquilité* :

« Chacun de nous est plusieurs à soi tout seul, est nombreux, est une prolifération de soi(s)-mêmes. [...] Il y a des êtres d'espèces bien différentes dans la vaste colonie de notre être, qui pensent et sentent diversement. Mon âme est un orchestre caché ; je ne sais pas de quels instruments il joue et résonne en moi, cordes et harpes, timbales et tambours. Je ne me connais que comme symphonie. »²

C'est l'expérience du mouvement – physique, visuel, linguistique – qui conduit à édifier ces identités, à découvrir « l'autre-en-moi-qui-j'ignore » :

La dame en jaune est une petite fille qui s'invente avec son espace en tournant sur elle-même.

La dame en rouge dont la robe longue se déroule autour de la danseuse est inspirée d'un élément biographique – la maternité. Cet événement a modifié en profondeur sa conscience du monde et de l'existence.

La dame en bleu est née des sensations qu'on éprouve dans la communion avec la nature. La trajectoire singulière de Carolyn Carlson est étroitement liée à une philosophie de l'existence où la nature occupe une place centrale. La gestuelle fluide et légère de la dame en bleu symbolise aussi les transformations des éléments de la nature comme l'eau qui coule, bleue et transparente.

La dame en noir est vieille, « toquée » selon l'expression de la chorégraphe, énigmatique :

« Je vais faire une improvisation. Je ne sais pas qui est cette dame. Vêtue de noir, avec un chapeau, ce costume est le bon, mais je dois trouver le mouvement. Ce matin j'ai écrit quelque chose, je me sens comme vieille et toquée, mais je ne suis pas sûre que la dame soit aussi vieille. Elle est plutôt toquée et voudrait ôter ses vêtements. Je vais improviser là-dessus car je ne sais pas encore où ça se place dans le ballet. »³

¹ Carolyn Carlson, à propos de *Blue Lady*, *Libération*, 7/5/1985.

« Vertical » dans le sens de simultanéité des sensations.

² F. Pessoa, *Le livre de l'intranquilité*, Paris, Christian Bourgois, 1999, p. 311.

³ Carolyn Carlson, film cité.

Ainsi, elle ne cesse de mettre à jour ses « elles », et de dialoguer avec « elles », de les habiter, de les rencontrer, d'en peupler une scène imaginaire. Une spirale de mouvement aux transitions réversibles apparaît ; c'est son parcours, de l'une à l'autre, d'un état à l'autre, d'un costume à l'autre...

Celle en jaune, celle en noir, celle en bleu, celle en rouge semblent se succéder ; en réalité elles cohabitent, toutes en chacune : « Quelque soit le nombre de mes costumes, j'ai toujours ce même corps... ».¹

Les multiples identités dans le processus d'automédiation chez Carolyn Carlson se matérialisent dans un flux d'interactions symboliques. C'est ce flux qui révèle l'urgence de la création et qui conduit la construction de l'œuvre.

L'urgence de l'inspiration, les impératifs de la composition et la construction de représentations de soi

Chez Carolyn Carlson les images, les mots et les gestes circulent sans cesse. Il s'agit d'un pastiche qui matérialise le questionnement de soi et la connaissance de soi.

Quelles formes prend l'automédialité dans la conception et la construction du solo ou autrement dit par où et comment passe son expérience intime de soi ?

Afin de comprendre l'hybridation de diverses modalités de re-présentation de soi il nous faut explorer les interfaces² mises en place par Carolyn Carlson : chorégraphique, visuelle, verbale. Ainsi nous repérons les interactions fluides entre les mouvements, les images et les mots sur le carrefour de l'autobiographie et de la fiction. L'interface permet à la chorégraphe une adaptation critique de la multiplicité d'identités et une négociation des positions et des voix.

L'urgence de l'inspiration à travers une interface chorégraphique/ visuelle/ linguistique.

Ces quatre personnages-clé du solo prennent corps à travers le mouvement, le dessin, la poésie. La chorégraphe met en place des interfaces souples qui fusionnent mouvement, images et mots : l'image peut engendrer une gestuelle, une posture particulière, ensuite le mouvement vient la nourrir.

Dans l'interprétation gestuelle qui précède l'attitude de cri Carolyn Carlson exploite comme une automate les flux et les tensions qui parcourent le bas et le haut du visage. Le cri muet, intérieur, le cri de la vie qu'elle ressent très fort apparaît dans sa bouche grande ouverte et au travers de son regard exorbité. Le cri se conjugue à la gestuelle du personnage de la « vieille dame en noir,

¹ Carolyn Carlson, film cité.

² Techniquement, l'interface est un dispositif assurant la communication entre deux systèmes informatiques différents et exécutant essentiellement des opérations de transcodage et de gestion de flux d'information. Plus généralement, on peut appeler interface toute surface de contact, de traduction, d'articulation entre deux espaces, deux espèces, deux ordres de réalité différents. Fonctionnant comme une « membrane osmotique », l'interface permet aux systèmes qu'elle sépare/unit des relations réversibles, mutuelles et interactives.

toquée », que les spectateurs voient aussi sur papier, dessinée par la chorégraphe. La posture particulière, épaules rentrées, dos courbé de ce personnage dessiné est parfaitement reproduit par le corps de la danseuse. À partir de cette image Carolyn Carlson improvise et structure ses mouvements, elle parcourt son corps de multiples gestes, des frémissements, des avancées, des reculs, des reprises incessantes. Les pieds sur le sol exécutent des pas infimes, obsessionnels.

L'élaboration continue du mouvement évolue aussi à travers ses poèmes :

« Pour moi la poésie s'exprime à travers le mouvement, mais il me faut une idée, pas nécessairement concrète...parce que bien évidemment la poésie n'est pas comme un roman. J'ai écrit quatre poèmes destinés à ce ballet...C'est un flot de conscience, de sensations qui habitent la nature ou les bois :

Cueillant des fleurs à l'aurore dans la tourmente
 Quand les arbustes respirent et les oiseaux voltigent
 La dame hiver se dresse face aux pins blancs et prodigues
 La forêt nous chante l'homme et la loi.
 C'est un flot de sensations qui n'explique pas à priori le mouvement...
 comme si j'avais fait ce geste... Le poème est une ambiance comme le sont souvent mes ballets. »¹

Ainsi la danse de la Blue Lady est née de la jouissance sensorielle que procure le contact avec la nature. D'abord transcrite en poèmes, elle se transforme en mouvement. Carolyn Carlson conçoit souvent ses chorégraphies par l'intermédiaire de ses propres poèmes évoquant la nature :

« Mes poèmes – dit-elle, parlent souvent du jour, de l'aube, du crépuscule, de la nuit... Et puis de l'eau, du bois, du soleil, des rochers. C'est la nature. C'est le temps. L'image de la nature me hante. La poésie, c'est une mémoire de la nature. »²

L'interface : une approche singulière de la composition chorégraphique

Les interfaces chorégraphiques, visuelles et textuelles jouent aussi un rôle important dans l'ordre, l'agencement des actions de représentation de soi. La chorégraphe-danseuse improvise, doute, revient vers ses écrits afin d'éclaircir la vision des personnages et de l'ensemble du solo. L'agencement des dessins sert aussi à structurer l'ensemble de la pièce :

« Par exemple en ce moment j'ai quatre personnages qui sont très forts. À partir d'eux je dessine mes cadres habituels pour essayer de combiner ces personnages ensemble. Parfois ça paraît bon sur le papier, mais il faut

¹ Carolyn Carlson, film cité.

² Propos recueillis par Alain Macaire, 7 mars 1986. Texte communiqué par Anne-Marie Reynaud.

parfaire en salle, car je suis très visuelle et j'aime dessiner. C'est autre chose que de passer au mouvement. »¹

Les transitions entre deux scènes, deux séquences de mouvement se modèlent en fonction des contrastes des couleurs, du jeu sur l'apparition et la disparition des personnages. Un exemple est le passage du noir au jaune, jugé problématique puisque trop « tranchant » selon la chorégraphe :

« J'ai un problème avec ce passage...le relais entre le noir et le jaune est si tranchant, que je n'en trouve pas le fil. Il en est de même pour le retour au noir qui est très complexe à réaliser sur scène, et je continue de le répéter parce que ce n'est pas encore ça. »²

Le personnage enfantin est représenté sur papier et sur scène par une tenue jeune (elle a marqué « *child yellow skipping* » (enfant jaune se faufilant) à côté de son dessin), qui s'habille ensuite d'une chemise noire brodée et d'un chapeau noir : « je sens qu'il manque quelque chose et je vais retourner à mes poèmes pour essayer d'avoir l'essence de ce personnage en jaune »³. Carolyn Carlson cherche plusieurs fois les meilleurs effets du cérémonial du changement des personnages sur scène. Quelques jours plus tard, elle trouve : « Ce sera ma deuxième apparition au noir. Là, je suis pratiquement au point, c'est ainsi qu'elle doit être avant la suite. »⁴ Les yeux de la danseuse fixent le caméra, le corps ralentit et se meut à peine.

Un réaménagement perpétuel

La genèse et l'élaboration du solo *Blue Lady* ne finit pas avec la première représentation donnée le 10 octobre sur la scène du Teatro la Fenice de Venise. Neuf mois plus tard on retrouve Carolyn Carlson sur la scène du Théâtre de la Ville à Paris (juin 1984) : la chorégraphe continue à questionner à la fois la chorégraphie et la mise en scène. La forme définitive du spectacle n'a pas été trouvée avec la première présentation, qui d'ailleurs n'est pas filmée afin de souligner le principe de *work at progress* (travail en cours), qui est le principe fondamental de composition chez la chorégraphe : à la danse se substitue l'image des crabes insomniaques de Venise qui glissent sur le marbre rose du Teatro La Fenice, sur la musique douce de René Aubry.

Après la première du solo, André S. Labarthe continue à filmer la danseuse et capte des moments de tension créatrice : l'artiste répète, réfléchit, commente son propre travail, hésite, doute, improvise. On ressent comment une intériorité, des silences et des rythmes continuent à nourrir toutes ses recherches

¹ Carolyn Carlson, film cité.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

chorégraphiques et existentielles. Carolyn Carlson s'assoit devant la caméra et explique :

« Vous m'avez demandé comment le ballet a changé depuis la première au Teatro La Fenice. Je pense que c'est d'avoir vécu pendant ces huit mois avec le ballet. Curieusement, mon travail ne réside pas uniquement dans les aspects techniques, mais aussi dans la vie du ballet avec mon esprit, avec ce que j'ai fait. L'atmosphère et la structure du morceau sont inchangées, seuls détails et aspects ont énormément changé. Lorsque je n'ai pas une sensation de perfection, je travaille pour pouvoir l'atteindre.

J'avais un problème avec la dame en bleu, et j'ai toujours cette sensation, mais je crois enfin savoir qui elle était, j'ai refait la chorégraphie, le sentiment était le même, mais je n'en trouvais pas la source et c'est chose faite. Je cherchais plutôt...pas une angoisse, mais une mélancolie et je l'ai trouvée.

Les vingt premières minutes du ballet ont changé aussi. À force de vivre avec ces personnages de théâtre je suis revenue à la danse, j'ai trouvé le comment de ces dames, la noire, la bleue, la jaune...c'est à travers ce côté théâtral que je suis revenue à la source du mouvement pur. J'y suis presque.

Je vais maintenant danser un passage que j'ai appelé « Course de Nuit », j'ai senti le besoin d'un mouvement circulaire qui manquait au ballet et qui lui appartient. »¹

Cette capacité d'introspection subtile soulève aussi des questions sur les enjeux de l'automédialité en tant que pratique culturelle notamment celles du mythe du narcissisme artistique, du journal au féminin, du féminisme en général et surtout celle de la place des Autres : témoins, public, spectateurs.

Automédialité et pratique culturelle : la place des Autres

L'élaboration du solo évolue en fonction des poèmes, des dessins et des improvisations que Carolyn Carlson réalise devant les spectateurs réels ou imaginaires. Les essais de fabrication font partie de l'échange avec le public, échange conçu comme une alchimie :

« La difficulté dans le ballet en solo tient aussi au fait que je suis moi-même mon propre œil, bien que je prenne volontiers les suggestions d'autrui, il faut quand même que j'aie ces deux images comme l'eau. Je suis l'eau et son reflet, il me faut ces deux images. C'est l'échange avec le public qui les donne, et c'est arrivé vendredi, j'ai su à l'instant ce qui n'allait pas, pour ça il me faut l'échange avec le public, je dialogue avec le public et alors je comprends. »²

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

L'importance des autres, les collaborations avec d'autres artistes, l'œil du spectateur apparaissent sans cesse dans le discours de la chorégraphe. C'est cette nécessité d'échange avec les Autres dans un contexte culturel particulier qui peut éclairer son choix d'automédiatisation sous la forme d'un journal grand ouvert, qui permet de suivre le processus de sa création :

« Je crois qu'une des grandes influences de Venise sur mon travail a été sa tranquillité. C'est tout à fait différent de Paris ou New York. J'ai le sentiment que me trouver a été bien difficile au début. Je dirais...à la fois plus facile et plus difficile, car on n'a pas d'échanges avec d'autres artistes ici, ce qui fait que l'on tire toute son énergie de soi. À mon avis, cela m'a plutôt permis d'avoir une réflexion sur mon travail. »¹

L'Automédialité en tant qu'exposition au regard de l'autre et en même temps révélation de son intimité explore aussi les questions essentielles du narcissisme, attribué à la femme-artiste, et de la modestie du sexe féminin, conditionnée culturellement.

La chercheuse en lettres, Rebecca Hogan², qui a étudié et conceptualisé les formes multiples du journal féminin, révèle qu'il transmet souvent « en direct » l'expérience du quotidien en privilégiant une narration faite de fragments et d'expérimentation de rôles et de subjectivités diverses. Un journal écrit par une femme apparaît souvent comme un collage de plusieurs « soi ».

Pour leur part Julia Watson et Sidonie Smith³ ont repéré deux suspicions majeures dans l'histoire de l'art concernant le journal des femmes : d'abord, la représentation autobiographique des femmes sous la forme de journal, autoportrait ou performance, est considérée comme « trop personnelle » et ensuite comme « trop narcissique ». De ce point les femmes sont considérées comme incapables d'aller au-delà de la narration de leur propre vie et d'accéder à une vérité universelle.

En dépit de toute autosuffisance le discours de Carolyn Carlson laisse plutôt entrevoir un dialogue intérieur dynamique, marqué par les doutes et source d'une intense productivité artistique. À propos de ce soi-disant « narcissisme » (ou une capacité remarquable d'introspection nécessaire à la création ?) nous pouvons citer la remarque ironique d'une autre femme-artiste, écrivain et photographe, Claude Cahun, (née Lucy Schwob 1904-1954) :

¹ *Ibid.*

² Hogan, Rebecca. « Engendered Autobiographies : The Diary as a Feminine Form. » *In Autobiography and Questions of Gender*, ed. Shirley Neuman, 95-107. Portland, Frank Cass, 1991.

³ Julia Watson, Sidonie Smith. « Mapping Women's Self-Representation at Visula/Textual Interfaces » *in Women, Autobiography, Image, Performance*, University of Michigan Press, 2002.

« La mort de Narcisse m'a toujours paru la plus incompréhensible. Une seule explication s'impose : Narcisse ne s'aimait pas. Il s'est laissé tromper par une image. Il n'a pas su traverser les apparences...Mais s'il eût su aimer par-delà son mirage, son sort heureux eût été. »¹

C'est ainsi que s'affirme l'émancipation des femmes dans le domaine de la danse : une femme est capable d'une œuvre personnelle, une femme qui a su traverser les apparences. Carolyn Carlson s'inscrit dans ce processus d'émancipation à l'instar de celles qui la précèdent : Isadora Duncan, Martha Graham et les autres.



Le concept d'automédialité inclut plusieurs modes d'auto-références dans la manière d'exposition du processus de création chez Carolyn Carlson – des empreintes de subjectivité visuelles, écrites, parlées et matérielles. C'est un processus de négociation, d'appropriation et d'adaptation qui élargit les possibilités d'une construction et reconstruction de soi dans la sphère sociale et culturelle, pour la femme et l'artiste.

La chorégraphe montre comment s'adonner à l'expérience d'un flot de sensations peut être un processus à travers lequel le sujet trouve son identité. Il s'agit d'une perpétuelle re-construction des liens psychiques, matériels et culturels. Comme Joan W. Scott l'affirme, les individus se sont construits par leur expériences, mais ils ne les possèdent pas². La mémoire incorporée dans son corps est comme la surface d'une feuille sur lequel la danseuse inscrit sa vie avec des mots et des images.

Les enjeux de l'automédialité dans la découverte de soi, de l'« étrangère » qui est en nous, sont liés avec une interface chorégraphique-visuelle-linguistique singulière chez Carolyn Carlson. Mettre de l'ordre dans ce tourbillon de matières, dans cette arrivée de représentations de soi, devient un processus particulièrement complexe. La chorégraphe transforme la narration autobiographique par plusieurs modes d'incorporations dans une polyphonie riche en couleur et matière. Ses « soi » devient JE par une série de choix.

Ainsi l'automédialité dans le solo de Carolyn Carlson démontre que l'autoportrait féminin n'est pas un miroir transparent et n'est pas une auto-absorption narcissique mais une traversée des apparences, des lieux d'errances et de quêtes.

Biliana VASSILEVA-FOUILHOUX
Paris

¹ Cahun, Claude, *Aveux non avenues*, Paris, Editions du Carrefour, 1930.

² Scott, Joan. « Experience. » *In Women, Autobiography, Theory: A Reader*, ed. Sidonie Smith and Julia Watson, Madison, University of Wisconsin Press, 1998, p. 57-71 ; p. 60.

AUTOMÉDIALITÉ ET NOUVEAUX MÉDIAS

*Nouveaux régimes esthétiques,
pratiques culturelles émergentes et automédialité*

La pratique automédiale comme mode de subjectivation

Qu'il alarme ou réjouisse, nous sommes tous au fait de ce constat selon lequel la diversification récente des médias, la démocratisation des outils de (re)production, l'engouement pour le *social networking* et l'accélération des échanges à l'heure de l'hyperconnectivité généralisée a contribué à développer, chez certains utilisateurs de ces nouveaux outils et médias, un phénomène d'hyperexposition de soi. *Facebook, Myspace, You Tube*, blogs en tous genres, télé-réalité, jusqu'aux pratiques artistiques de l'extimité, autant de tribunes où l'individu se met en scène et dévoile certains aspects de son intimité. Où et comment se positionner face à ce règne de l'exposition (*exhibition*), de la *mise en vue*, tant on sait que les images et la réalité s'accordent rarement de manière systématique ? Où et comment se situer, entre construction de soi et obscénité du moi, hyperindividualisme et hyper-relation, utopie et dystopie ? Comment définir et orienter au mieux, dans ses enjeux culturels et esthétiques, cette pratique culturelle et médiale qu'est, ainsi qu'on la nomme depuis peu, l'*automédialité*, à l'heure où une certaine pensée ou théorie de l'art avance l'existence d'un « paradigme esthétique de la subjectivation » ? Force est de constater que ce concept s'impose aujourd'hui comme un objet théorique de première importance qui révèle, au travers de ses manifestations concrètes, de nouveaux comportements, aptitudes et besoins propres à nos sociétés contemporaines.

Le médium artistique au service de la *re-présentation* de soi

Aborder le phénomène récent de l'automédialité implique de le remettre en perspective au sein d'une histoire de l'autoreprésentation. En effet, bien que les progrès et les transformations survenus dans les capacités de l'individu à se construire par l'intermédiaire d'un médium ne se comprennent qu'à travers la généralisation massive des médias et la vulgarisation ou démocratisation des moyens de captation et de reproduction, il importe de rappeler que l'individu dispose depuis longtemps de moyens servant à sa représentation ; que l'on pense, parmi d'autres, aux cas séculaires de l'autobiographie et de l'autoportrait.

Selon la définition qu'en donne Philippe Lejeune, on peut, de manière générale, comprendre l'autobiographie¹ comme un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »². En ceci, l'autobiographie se distingue de l'autoportrait, autre forme de l'écriture de soi, qui entend saisir la nature profonde du sujet : sa perspective n'est pas rétrospective, et il substitue au récit d'expériences une entreprise de description. Ce projet implique un véritable effort d'analyse introspective qui n'est pas sans lien avec le dessein de l'autoportrait pictural (« c'est moi que je peins », remarquait Montaigne dans ses *Essais*) qui, plutôt que de s'interroger sur le « qui suis-je ? », répond davantage à la question « comment est-ce que je me vois ? ». Il n'est dès lors pas anodin que la création même de la peinture se réfère directement à l'autoportrait, puisque le théoricien de la Renaissance Leon Battista Alberti, dans son *De pictura* (1435), l'a rapportée à la vision de Narcisse se contemplant dans son miroir, faisant de l'autoportrait la genèse et le paradigme de toute peinture.

Dans le monde antique il semble avoir été une pratique assez exceptionnelle ; bien que la ressemblance n'en soit pas véritablement l'enjeu, on date l'apparition des premiers autoportraits au XII^e siècle, dans les enluminures. Cette tendance a trouvé, à la Renaissance, une caution nouvelle dans les idées humanistes qui célèbrent l'homme et l'affirmation de son génie : de Dürer à Goya, en passant par Raphaël et Rembrandt, l'histoire de l'art est ponctuée d'artistes qui ont légué de nombreuses autoreprésentations ou « images de soi ». Cependant, l'histoire de l'autoportrait ne séduit pas parce qu'on y trouve les visages des grands maîtres de l'art, mais parce que chaque période artistique dévoile, par ce biais, ses théories sociales, culturelles, symboliques. Le genre est également devenu un objet d'expérimentation pour la peinture moderne – prisé par l'expressionnisme du début du XX^e siècle –, et s'est ensuite naturellement intégré à toutes les expressions artistiques, comme l'attestent les travaux de Gilbert and George, Matthew Barney ou Pierrick Sorin, qui se servent de leur image pour nourrir leur recherche, ou de Cindy Sherman, Nan Goldin et Sophie Calle, qui s'attachent à la mise en scène et à l'observation attentive de leur identité. L'histoire de l'autoportrait, cette représentation de l'artiste véhiculée

¹ Sans nous attarder sur l'historicité du genre, rappelons que s'il faut attendre le XVIII^e siècle pour qu'apparaisse la première autobiographie au sens moderne du terme, nombre d'œuvres, de l'Antiquité au Moyen-âge, s'y sont apparentées, quoi qu'en n'en respectant pas véritablement les principes. Le genre ne s'affirme réellement qu'au XVI^e siècle, dans un contexte humaniste qui accorde à l'individu un intérêt nouveau, avant de se généraliser au XIX^e siècle, sous l'influence du Romantisme et d'une nouvelle fascination pour le « moi ». Un essor que ne freinera pas le XX^e siècle, puisque l'autobiographie et autres récits de vie envahissent la littérature, marqués par un changement de nature qu'explique le développement des sciences humaines et son impact sur une conception de l'autobiographie désormais beaucoup plus intériorisée.

² Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique* [1975], Paris, Seuil, 1996, p. 14.

par un médium, manifeste par conséquent, depuis le souffle renaissant, la complexité extrême de la réflexion des artistes sur l'art.

La pratique artistique comme pratique de subjectivation

Sous l'effet d'un individualisme contemporain que l'on sait caractérisé par une véritable hypertrophie du « moi », ces tentatives d'autoreprésentation ont d'abord été influencées par une appréhension et une utilisation nouvelle du médium pictural, jusque là privilégié pour un tel projet, mais elles ont surtout été marquées par l'apparition de nouveaux médias dans le domaine de la création. Qu'il s'agisse des champs de la photographie, de l'art vidéo ou des arts performatifs, nombreux sont les artistes qui, dès la décennie 1960, prennent plaisir à occuper tout l'espace de la « représentation ». L'exposition de soi trouve sa meilleure expression dans la pratique du *body art* qui, à l'opposé d'une progressive dé-manifestation de l'artiste à travers l'œuvre d'art – et d'une dématérialisation de l'œuvre devenue *cosa mentale* –, met en scène le corps de l'artiste ou en fait le support d'interventions qui le transforment (scarifications, blessures, tatouages, opérations chirurgicales, *etc.*). Au-delà de toute revendication (sociale, politique), une telle utilisation du corps rend compte de ce que la nature du médium (canal de transmission du message) importe autant voire plus que le sens ou le contenu du message lui-même – « *the medium is the message* », selon la formule de Marshall McLuhan.

Parallèlement à cet engouement des artistes pour le corps-médium, se développent, depuis les années 1950, des démarches au sein desquelles ce n'est plus tant l'artiste qui, par sa présence, constitue l'œuvre, mais le spectateur, plus ou moins partiellement. Les formes d'art contextuelles¹ ont en effet vu naître, au-delà d'un nouveau type d'artiste (l'artiste agorétique, présent et actif sur la place publique, au cœur du *socius*), un nouveau type de spectateur : le spectateur participant, convié à une action qui relève, par la décision de l'artiste, du domaine esthétique. De Fluxus à Mass Moving, nombreux sont les regroupements d'artistes qui, durant les décennies 1960 et 1970, années charnières entre une modernité finissante et l'après-modernité, ont transformé l'espace public en un terrain d'activités artistiques, exprimant la nécessité d'un affranchissement de l'art et de sa fonction. Plus près de nous, l'esthétique relationnelle telle que l'a défendue le critique Nicolas Bourriaud a réactualisé,

¹ Généralisé au début des années 2000 par Paul Ardenne (Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002), le qualificatif d'art « contextuel » est emprunté à l'artiste polonais Jan Swidzinski qui, dans son manifeste de 1976, *L'art comme art contextuel*, préconisait un art qui investisse le réel de façon événementielle et qui « s'oppose à ce qu'on exclue l'art de la réalité en tant qu'objet autonome de contemplation esthétique ». Cette prise en compte de l'environnement ou du contexte dans lequel l'art s'intègre et se donne à vivre est aujourd'hui généralisée. Voir aussi, à ce sujet, le dossier que nous avons dirigé autour de la question d'une « esthétique de la situation » : « Esthétiques de la situation : contenu, formes et limites », (*SIC*) n°3, janvier 2009.

dans le courant des années 1990, une conception de l'art fondée sur des modes participatifs et relationnels qui confèrent au spectateur un rôle actif dans l'élaboration du sens de l'œuvre¹. La particularité de tels dispositifs est d'instaurer un espace-temps privilégié où puisse se réinventer, au-delà du seul lien entre l'artiste et le public, le lien entre les membres mêmes du public, perçus comme de véritables acteurs dans la construction du sens de l'œuvre, et ce faisant, du monde dans lequel elle se donne à voir et à vivre. Ce fantasme de l'instauration de micro-communautés au sein desquelles les membres interagissent à l'instigation d'une œuvre capable de créer du lien s'est vu reproché son entreprise de pacification sociale et, en tant que pratique institutionnalisée, sa volonté de normaliser l'art contemporain. Toutefois, on aurait tort de considérer l'esthétique relationnelle comme un cas isolé dans le panorama étendu des pratiques artistiques actuelles. Force est de constater que les stratégies interactives sont à l'ordre du jour, la préoccupation sociale dans l'air du temps. On ne compte plus les artistes que préoccupe le politique – étymologiquement « ce qui concerne le citoyen » –, et les tendances esthétiques à forte charge sociale se sont multipliées ces dernières décennies : art sociologique, esthétique de la communication, art contextuel, esthétique relationnelle, esthétique participative ou active dans le champ des médias ou de l'économie, critique artiste, *street art*, pratiques furtives, art en friche – initiatives inscrites dans des projets de territoires qui participent au développement de la démocratie locale –, etc.

Si ces pratiques et démarches artistiques se différencient par leurs motivations, intentions et modes opératoires, elles reflètent toutes un intérêt nouveau pour la question du *sujet* et de son environnement – puisque le sens est supposé se construire dans le partage et la relation, suivant un idéal de réinvention ou de réappropriation collective du monde. Nous sommes donc en présence, depuis l'extrême fin du XX^e siècle, d'un nouveau régime esthétique marqué par de nouveaux paradigmes : un paradigme relationnel dans un premier temps, compris dans un sens élargi : un art qui s'inscrit au cœur de l'interaction entre le vivant et son environnement, ainsi que l'avait décrit le philosophe pragmatiste John Dewey² – on pourrait à ce titre parler d'un art ou d'une esthétique pragmatique – ; un « paradigme esthétique de la subjectivation » ensuite, pour reprendre la formule de Nicolas Bourriaud, puisque pareille préoccupation témoigne d'un véritable « processus de subjectivation » à l'œuvre dans ces entreprises de l'art. Une subjectivation à comprendre, au-delà du retour au sujet, comme une constitution de modes d'existence ou, comme le disait Nietzsche, l'invention de nouvelles « possibilités de vie » (en écho, Deleuze

¹ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du Réel, 1998.

² Voir John Dewey, *L'art comme expérience* [1934], Œuvres philosophiques vol. III, Publications de l'Université de Pau, Éditions Farrago, 2005. Pour une approche plus récente de la considération esthétique par la philosophie pragmatique, voir notamment Richard Shusterman, *L'art à l'état vif*, Paris, Gallimard, 1992.

remarque que « la subjectivation, c'est la production des modes d'existence ou styles de vie »¹).

Nicolas Bourriaud a développé cette notion de « paradigme esthétique de la subjectivation » en référence à la pensée du philosophe Félix Guattari qui préconise, dans *Les trois écologies*, une praxis artistique-écosophique². La pratique écosophique recommandée par le philosophe – à comprendre comme l'articulation éthico-politique de l'environnement, des rapports sociaux et de la subjectivité humaine – vise à faire s'étayer les unes les autres des pratiques novatrices de recomposition des subjectivités individuelles et collectives, au sein de nouveaux contextes technico-scientifiques et des nouvelles coordonnées géopolitiques. L'art contemporain peut, dans ce contexte, devenir un outil d'une réelle efficacité, puisqu'il s'est en grande partie développé dans le sens du refus de l'autonomie que lui conféraient les théories formalistes du modernisme, au profit d'une esthétique contextuelle ou pragmatique au sein de laquelle, en lieu et place des objets, les artistes s'appliquent à mettre en œuvre des « dispositifs d'existence ». En dehors d'une « sphère autonome » – le monde de l'art –, la pratique artistique matérialise des rapports au monde et propose ainsi des économies d'existence, ou « possibilités de vie ». C'est en cela que l'art se réalise en tant que pratique écosophique. Ces rapports au monde sont autant d'occasions données au sujet de reconstituer ses « territoires existentiels » ébranlés par le monde d'aujourd'hui ; ils sont autant de pratiques de recomposition des subjectivités individuelles et collectives. En effet, pour Guattari, nous ne sommes pas des sujets d'un seul bloc mais des *unités de subjectivation* dont les composantes se couplent à des « motifs » composant la vie quotidienne (urbain, télévision, art, etc.), objets auxquels la subjectivité peut « s'accrocher » pour tracer de nouvelles lignes de fuite. « Cette écologie mentale, remarque Nicolas Bourriaud, qui consiste à produire et cultiver un territoire existentiel, présuppose un comportement artiste : elle doit nous apprendre à “penser transversalement” un monde dont les interactions se révèlent de plus en plus complexes, et les productions de plus en plus standardisées »³. Pour résumer, il nous faudrait produire notre existence à l'aide de ces « machines à faire bifurquer la subjectivité » que sont les œuvres d'art, ces moyens ou médias producteurs de possibilité de vie, de subjectivité, de relations à l'autre.

Force est de constater que le rapport qui lie l'activité artistique à la construction du sujet sous-tend aujourd'hui un nombre considérable d'expressions artistiques et culturelles. Puisque « la subjectivation, c'est la

¹ Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Minuit, 2005, p.156.

² Félix Guattari, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989. Sur ce point, voir Nicolas Bourriaud, « Le paradigme esthétique (Félix Guattari et l'art) », *Chimères*, n°21, 1993, article publié dans le recueil Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, op.cit. ; et Nicolas Bourriaud, *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*, Paris, Denoël, 1999.

³ Nicolas Bourriaud, *Formes de vie...*, op. cit., p. 157.

production des modes d'existence ou styles de vie », ce paradigme esthétique apparaît d'une importance capitale puisqu'il excède le seul champ de la création. Il n'est en effet pas propre au seul domaine de la création « cautionnée », puisque de nombreuses pratiques culturelles populaires trahissent un même intérêt pour la question du social, de la relation et du réseau, en développant, corrélativement, de nouveaux modes et pratiques singulières de subjectivation.

De l'extimité au culte de l'amateur : l'automédialité en perspective

Dans son ouvrage *L'art à l'état gazeux*, le philosophe Yves Michaud constate à juste titre que nous sommes entrés dans un autre monde de l'expérience esthétique au sein duquel cette expérience colore la totalité des expériences, un monde au sein duquel triomphe littéralement une esthétique devenue éther, un gaz ou parfum enivrant quotidiennement notre contemporain¹. L'auteur ne fait ici qu'entériner une pensée déjà chère aux philosophes de l'École de Francfort qui, dès la première moitié du XX^e siècle, s'inquiétèrent de l'aliénation des masses à travers la consommation des biens culturels reproductibles – qu'il s'agisse des travaux de Walter Benjamin sur l'art à l'ère de la reproductibilité technique, ou de Max Horkheimer et de Theodor Adorno sur l'art de masse et les industries culturelles. Pour appuyer son constat, Michaud s'appuie sur cette affirmation benjaminienne : « à de grands intervalles dans l'histoire se transforme en même temps que le mode d'existence le mode de perception des sociétés humaines »². Michaud avance l'idée que, même si les dispositions de base de l'être humain (les dispositions de la « nature humaine » comme on disait au XVIII^e siècle) ne changent pas – en l'occurrence ici celle à faire des expériences de nature esthétique –, « les formes et les modes de la sensibilité et du sentir, les formes et les modes de perception, eux, changent et en même temps les objets avec lesquels ils sont en relation »³. Ainsi, il apparaît clairement que le régime esthétique de l'art moderne, inauguré vers 1905 et caractérisé par un artiste démiurge, des œuvres ouvrant des brèches, ainsi que des mouvements d'avant-garde aux perspectives téléologiques, politiques et sociales, a disparu à la fin des années 1970. Cette tendance s'est essoufflée à l'époque post-moderne, qui nous a initiés à une expérience esthétique nouvelle, qui tend à se fondre avec le nouveau régime de notre expérience sociale, celui du culte de la beauté. L'art est partout, l'esthétique s'est propagée en une profusion (saturation) de biens culturels qu'accentuent la démocratisation des outils de (re)production, la baisse des prix du matériel multimédia, hi-fi et vidéo, le développement des moyens de communication et d'échange, au premier plan desquels le *social networking* (réseau Internet).

¹ Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux*, Paris, Stock, 2003.

² Walter Benjamin, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 143.

³ Yves Michaud, *op. cit.*, pp. 17-18.

Au sein de ces nouveaux régimes de production et de consommation sont apparus, sur le plan de la réception, des comportements culturels éclectiques qui ont peu à peu effacé les critères de « distinction » qui jusque là permettaient de distinguer la légitimité de l'illégitimité culturelles (Bourdieu). Si l'on doit à Bernard Lahire les études les plus pertinentes sur le sujet¹, le phénomène n'échappe pas aux penseurs d'aujourd'hui. Ainsi, Gilles Lipovetsky a parlé d'*hyperconsommation* pour désigner ce rapport particulier qu'entretient l'individu hypermoderne avec la culture, créant une situation au sein de laquelle s'érodent les anciens encadrements de classe au profit de l'émergence d'un consommateur « volatil et fragmenté »². Cet éclectisme culturel touche toutes les classes de la société, et constitue par conséquent un facteur déterminant dans l'évolution de la culture populaire. Dans ce contexte, chaque « locataire de la culture », dans l'usage qu'il fait des formes qu'il habite, dévoile une manière de produire au travers des ses histoires et orientations personnelles – une théorie qui n'a pas échappé à Michel de Certeau qui, dans *l'Invention du quotidien*, a mis à jour, au cœur du couple production-consommation, l'existence de « tactiques » et autres manières de faire individuelles destinées à l'invention d'itinéraires singuliers, de micro-territoires de consommation, d'interprétation et de production. L'essor récent des pratiques amateurs et de l'autoproduction culturelle rend compte de ce phénomène, à l'heure où chacun est en mesure de créer, filmer, enregistrer, composer, et de disséminer ou échanger ses productions grâce, notamment, à l'essor du *social networking*.

En effet, au cours des dernières années, Internet a profondément problématisé la question artistique en remettant en cause le statut de l'artiste. Le domaine musical mieux qu'un autre permet de comprendre les changements survenus au sein de ces nouveaux régimes de production et de consommation culturelles. Si la musique (dans son acception large) a toujours été la pratique artistique la plus accessible pour le non-initié, la technologie actuelle apparaît comme une opportunité sans précédent pour les praticiens amateurs. C'est ainsi que naît l'artiste indépendant qui exploite les licences ouvertes (*Creative Commons*), pour promouvoir, sur la toile et à une échelle plus ou moins réduite, ses productions. Pensons notamment au site de réseau social *Myspace*, fondé aux États-Unis en 2003, investi par de nombreux artistes amateurs pour faire leur promotion et pouvoir facilement mettre en écoute leurs compositions. La plateforme réunit aujourd'hui des milliers de musiciens reconnus ou inconnus de par le monde, et a inspiré de nombreuses autres structures à finalité promotionnelle. Lui aussi généralisé, le netlabel (ou e-label), équivalent du label musical sur Internet, a pour vocation de diffuser en téléchargement, le plus souvent

¹ Bernard Lahire, *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004.

² Sébastien Charles et Gilles Lipovetsky, *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2004, p. 118.

gratuitement, la musique d'auteurs, et de la disséminer dans le but d'augmenter la visibilité et ainsi la notoriété des artistes mais aussi, le plus souvent, dans un souci de partage.

Bien entendu, la musique n'est pas la seule pratique créative à jouir de cette technologie qui offre de la visibilité à celui qui en a besoin. Nous connaissons tous le néologisme *blogosphère* servant à désigner l'espace virtuel du réseau social qui permet à tout un chacun de disposer d'un espace web personnalisable. Si le vocabulaire de la blogosphère se décline et s'enrichit de plus en plus, le terme générique *blog* entend regrouper, de manière générale, aussi bien un journal intime anonyme sur internet que l'opinion d'un journaliste, une suite de comptes-rendus littéraires ou de chroniques musicales, des satires d'hommes politiques, des images ou des séquences vidéos soumises au jugement du public, l'expression en ligne d'une passion, les œuvres d'un dessinateur, d'un photographe, *etc.* Même si beaucoup de blogs ne comptabilisent aucune visite, si ce n'est celles de leur créateur, ils sont généralement libres d'accès, et s'utilisent la plupart du temps à des fins d'autoreprésentation, en se formant autour des affects et idées de leur auteur. De la même manière que les auteurs d'autobiographies nouent un pacte avec le lecteur – ce que Philippe Lejeune nomme le « pacte autobiographique »¹ –, les auteurs de ces blogs, s'engagent à se montrer tels qu'ils sont, dans « toute la vérité de la nature »², au risque de se ridiculiser et de montrer leurs défauts. En contrepartie de ce dévoilement ou de cette mise à nu, le lecteur est supposé émettre un jugement loyal et équitable. Le psychiatre et psychanalyste Serge Tisseron a proposé d'appeler « extimité »³ ce désir de communiquer à propos de son monde intérieur, qui pousse chacun à mettre en avant une partie de sa vie intime, autant physique que psychique. Comme l'a très justement remarqué Tisseron, l'extimité n'est pas nécessairement affaire d'exhibitionnisme ou de quête de célébrité : elle serait d'abord un désir de mieux se connaître, où le regard de l'autre deviendrait un moyen de validation de l'estime de soi⁴.

Pour en revenir à l'aspect proprement esthétique de ce mode récent de construction du sujet ou pratique de subjectivation, rappelons que les groupes de musique ou autres artistes du secteur indépendant tentent depuis un moment déjà

¹ Philippe Lejeune, *op. cit.*

² Jean-Jacques Rousseau, dans le préambule des *Confessions* (1782 pour publication) : « Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme ce sera moi ». Notons cependant que si Rousseau manifeste un besoin de confiance, il déguise ce besoin derrière un but scientifique (anthropologique ou psychologique) : il raconte sa vie dans l'optique d'offrir un aperçu du comportement et des pensées d'un individu comme exemple permettant d'observer la formation du caractère humain et l'influence de la société sur son développement.

³ Serge Tisseron, *L'intimité surexposée*, Paris, Ramsay, 2001.

⁴ Pour une approche de la notion d'extimité dans le champ des arts plastiques – complémentaire à la présente analyse – nous renvoyons le lecteur au dossier « Extimité ou le désir de s'exposer », *Esse*, n°58, 2006.

de valoriser par eux-mêmes leurs créations, cette liberté d'action et de manœuvre allant même jusqu'à devenir un gage d'authenticité dans une culture des plus mercantiles. « *Do It Yourself* » est une maxime punk bien connue, qui recommande de tout faire soi-même, depuis la production de l'album jusqu'aux concerts, en passant par les actions de communication. Si le manque de budget explique le plus souvent ces choix, ceux-ci reflètent surtout une volonté politique de marquer l'indépendance des artistes face aux majors et à l'industrie du disque en général. La tendance *Do It Yourself*, aujourd'hui étendue, peut donc se comprendre comme une alternative politique au monde d'ultra-consommation (l'hyperconsommation susmentionnée) dans lequel il baigne. Le besoin de créer et d'affirmer son indépendance par rapport à l'industrie et aux grands groupes commerciaux, tout comme l'envie de renouer avec un savoir-faire abandonné les pousse faire le maximum de choses par eux-mêmes, en opposition à la marchandisation dominante, en privilégiant la gratuité ou les prix faibles. De manière générale, l'auto-gestion – modèle d'organisation essentiellement expérimenté par les anarchistes –, a pour postulat principal l'affirmation de l'aptitude des humains à s'organiser collectivement. Il ne semble dès lors pas inutile, sans vouloir mêler et confondre indistinctement la pratique médiale de subjectivation que nous venons de développer et l'auto-gestion au sens strict, de déterritorialiser le concept de « paradigme esthétique de la subjectivation » proposé par Bourriaud de façon à ce qu'il s'applique au champ culturel le plus large, plutôt qu'à la seule création institutionnalisée, comprenez l'art contemporain. Guattari, lorsqu'il avance l'idée d'une praxis artistique-écosphique, ne cherche certainement pas à vanter une qualité propre au seul art officiel, mais préconise un usage responsable – écosphique – de la culture par tout un chacun, nécessaire pour la recomposition des subjectivités individuelles et collectives et de ce qu'il nomme les territoires existentiels. Les propos de Guattari gagnent par conséquent en pertinence au cœur de ces nouveaux régimes de production et de consommation, alors que l'expérience esthétique colore nombre de nos expériences.

Bien entendu, une telle proposition aura son lot de détracteurs. L'idéologie de l'amateurisme a déjà été fustigée par Andrew Keen dans son ouvrage *Le culte de l'amateur*, au sous-titre on ne peut plus clair : « comment Internet tue notre culture »¹. D'autres regrettent que la démocratisation et la multiplication des outils de production conduisent à une surabondance d'information et de produits, qu'il s'agisse là de simples moyens d'expression ou de « véritables » recherches artistiques, amateurs ou professionnelles. Par ailleurs, et ce malgré le « fait du pluralisme »² – dans un monde où se multiplient les références, systèmes de croyances et de valeurs, dans des conditions de liberté et d'égalité,

¹ Andrew Keen, *The cult of the amateur : How today's Internet is killing our culture*, New York, Doubleday, 2007.

² John Rawls, *A theory of Justice*, Cambridge, Harvard University Press, 1971.

l'exercice du jugement humain et de la créativité tend à produire toujours plus et non pas moins de désaccord – certains craignent que l'on ne s'engage, d'un point de vue de la diversité formelle, vers une « diversité uniforme » et l'homogénéisation des productions – le risque, donc, que tout finisse par se ressembler, au détriment des singularités. Enfin, les plus sceptiques ajouteront que cette automédialité généralisée et ce penchant de notre contemporain pour l'expression de soi, l'autoreprésentation et l'extimité ne sont qu'un reflet de plus de notre ère de l'individualisme et du culte du moi, lequel prend de plus en plus de place dans une société en manque de perspectives et de projets collectifs. À tous ceux-là nous répondrons qu'« à de grands intervalles dans l'histoire se transforme en même temps que le mode d'existence le mode de perception des sociétés humaines », et qu'il s'agit là de tournants irréversibles, qu'il faut, pour le meilleur et pour le pire, encadrer et orienter. Parce que dans ce regard tourné vers soi, l'être se rapproche de ce vieux désir de construire sa vie telle une œuvre d'art, en s'engageant, de manière encore incertaine mais possiblement prometteuse, vers une pratique écosophique comprise comme l'articulation éthico-politique des rapports sociaux, de la subjectivité humaine et de l'environnement. Cette conception de la pratique artistique et culturelle comme *expérience* – dans son sens pragmatique : un art qui s'inscrit au cœur de l'interaction entre le vivant et son environnement – témoigne du fait que celle-ci est devenue un outil privilégié dans la constitution de modes d'existence ou possibilités de vie. Reste à l'individu à en user de la façon la plus responsable, constructive et positive possible.

Sébastien BISET
Louvain-la-Neuve

Automédialité et médias numériques

Participation et éthopoiétique dans les réseaux numériques

« Nos sociétés se structurent de plus en plus autour d'une position bipolaire entre le réseau et le soi »¹ écrit Manuel Castells en 1996, à l'aube du World Wide Web. Une décennie plus tard, avec les réseaux médiatiques organisés massivement selon des modules de personnalisation et de communautarisation, la tension entre le réseau et l'individu devient graduellement une opposition intériorisée par les procédures de subjectivation. De fait, celle-ci se réalise de manière dualiste : en sujet autonome et en multitude. Face à cette double subjectivation, une suture est constamment demandée, pour apaiser les effets contradictoires de la multiplicité de notre existence. D'après un certain nombre d'études techno-épistémologiques, cette tâche peut être accomplie par l'acte de l'automédialité, ou plus précisément, l'acte de participer dans une sphère publique virtuelle tout en gardant la spécificité de notre subjectivité. La rhétorique qui préconise le passage par la société des subjectivités à la société des collectivités, par le sujet autonome à la multitude, s'ancre ainsi dans l'automédialité ; le réseau est ici implicitement articulé comme le lieu par excellence où l'expression individuelle est la synecdoque de la multitude émancipée. Sans doute, l'omniprésence de l'automédialité dans les réseaux informatiques, avec des plateformes comme les blogs, le Myspace, le Youtube *etc.*, fait surgir un ensemble d'interrogations à propos de la constitution du soi parmi les environnements technologiques : est-ce qu'il s'agit d'une pratique où l'affrontement entre le soi et le réseau s'intensifie, ou au contraire, parvient à sa résolution éventuelle ? Est-ce que l'automédialité s'oppose à la société du spectacle, ou elle s'allie avec les représentations déjà prédéterminées par notre environnement médiatique ? Est-ce que les réseaux cybernétiques contribuent à de nouvelles formes de légitimation culturelle ou à une démocratisation de la culture ?

La participation communicationnelle à l'internet et la question de l'automédialité

Historiquement, la relation entre le spectacle et l'individu est valorisée selon des critères de véracité. Une longue tradition platonicienne et judéo-chrétienne associa l'activité d'*opávn* (horan) – *specto* à une fausse connaissance, et traita ainsi les médias qui représentent la matérialité, de la peinture à l'écran numérique, comme une double illusion. Les épigones de la pensée marxiste

¹ Manuel Castells, *L'ère de l'information*, vol. 1, *La société en réseaux*, Paris, Fayard, 2001, p. 26.

transformèrent cette fausse connaissance en une fausse conscience : les médias officiels propageaient l'idéologie dominante et l'hégémonie capitaliste, engendrant ainsi une fausse idée des conditions sociales. D'autres penseurs s'appuyèrent sur un fort déterminisme médiatique et technologique et théorisèrent les structures internes des médias comme étant *ab initio* répressives ou émancipatoires : leurs analyses ne voient pas les médias comme une canalisation d'informations qui sont, selon le cas, pour ou contre la domination capitaliste ; en revanche, elles soutiennent que certains médias, par exemple le cinéma et la télévision, engendrent forcément des modes autoritaires de communication. Le cinéma, en tant que premier médium audiovisuel, fut le premier à provoquer un tel débat. Les espérances de Benjamin à propos de la cinématographie et la condamnation de sa réception par Adorno¹ sont exemplaires pour cette discorde ; postérieurement, dans l'effervescence politique des années soixante et soixante-dix, le rejet du cinéma narratologique est devenu un leitmotiv pour les démarches réactionnaires, par exemple le situationnisme et la théorie psychanalytique-féministe du cinéma². Ce déterminisme technologique atteignit son apogée avec le théoricien Marshall McLuhan, dont la fameuse devise « le médium, c'est le message » trouva une application dans sa théorie des « hot et cool » (chauds et froids) médias³. Selon MacLuhan les médias « hot » (l'alphabet, la radio, le cinéma) « prolongent un seul des sens et lui donne une 'haute définition' »⁴. Au contraire, les médias « cool » (la télévision, le téléphone) font preuve d'une « basse définition », sans intensifier un seul sens. Cet aspect des médias froids favorise une relation plus libre et davantage fondée sur la réciprocité entre les hommes et les médias : « les médias chauds, écrit MacLuhan, permettent moins de participation que les froids, tout comme une conférence en permet moins qu'un colloque et un livre moins qu'une conversation »⁵. Une large partie des discours (provenant des néolibéraux aussi bien que de l'espace gauchiste), qui a accompagné l'apparition de l'Internet, se fonda exactement sur ce caractère « cool » et participatif. Dans cette perspective, les choix des sites visités et les échanges entre les utilisateurs constituent une activité participative et non pas une passivité neutre face à l'internet. Cette attitude est accentuée par l'émergence récente de pratiques recentrées sur la personnalisation de services et les communautés virtuelles. La

¹ Cf. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », in *Essais*, vol. 2, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Denoël, 1971 (1936) ; et aussi *Adorno-Benjamin Correspondance 1928-1940*, traduit de l'allemand par Philippe Ivaldi et Guy Petitdemange, Gallimard, Paris, p. 322.

² Voir le texte principal de cette approche : Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, 16, 3, automne 1975.

³ Cf. Marshall MacLuhan, *Pour comprendre les médias*, traduit de l'anglais par Jean Paré, Paris, HMH, 1968 (1964) pp. 41-52.

⁴ *Ibid.* p. 41.

⁵ *Ibid.* p. 42.

technologie de la webcam, de sites comme Myspace et Youtube et la plateforme des blogs, nous permettent d'échapper à un imaginaire monopolisé par les médias hégémoniques. Les nouveaux dispositifs technologiques peuvent donc nous aider à inventer notre propre environnement médiatique, où le conflit entre individu et devoir, entre loisir et travail, est aboli. Nicolas Negreponte, le fondateur du MIT Lab, se veut prophétique :

Quand des retraités se mettent à l'aquarelle, ils font en quelque sorte un retour à l'enfance, et en tirent des satisfactions très différentes de celles, qu'ils ont connu dans l'intervalle. Demain, des gens de tous les âges auront une vie plus harmonieuse de l'enfance à la vieillesse, parce que de plus en plus, les outils de travail et les jouets seront les mêmes. Le plaisir et le devoir, l'expression et le travail en groupe, puiseront dans la même palette¹.

Cette sorte d'argumentation caractérise certains discours exaltés parmi les théorisations des médias numériques. Ces discours prévoient que les outils technologiques permettront aux utilisateurs d'être plus énergétiques et participatifs face aux médias qui les entourent. De ce point de vue, les personnes qui interagissent avec les médias pourront, pour la première fois, diffuser uniquement les données de leur choix et manipuler les données qu'ils reçoivent.

D'après une partie de la gauche, enthousiasmée par ce potentiel, l'internet est censé fragmenter la totalité du spectacle et offrir à chacun les outils pour créer librement son environnement médiatique. Selon cette théorie, on pourrait éviter les réseaux hégémoniques et structurer un réseau non-hiérarchique et non-arborescent, un *rhizome*², où les participants formeront une multitude récalcitrante et insoumise aux prémisses du pouvoir. L'art internet constitue un domaine où cette rhétorique de la multitude devient prégnante : l'art participatif de l'internet, où chaque utilisateur peut faire sa petite contribution communicationnelle, réclame la mort de l'auteur-autoritaire et l'apparition de la multitude anonyme. Le manifeste d'Alexei Shulgin, un des artistes les plus significatifs pour le développement du Net Art manifeste cette tendance :

Artistes des médias ! Arrêtez de manipuler les gens avec vos fausses 'installations médias interactives' et vos 'interfaces intelligents'. Vous êtes très proches de l'idée de la communication, plus proches que les artistes et les théoriciens ! Débarrassez-vous de vos ambitions et ne regardez pas les gens comme des idiots, incapables d'une

¹ Nicolas Negroponte *L'homme numérique*, traduit par Michel Garème, Paris, Laffont, 1995, p. 272.

² Le terme est emprunté à la philosophie de Gilles Deleuze et de Félix Guattari. Pour une définition du terme voir leur ouvrage *Mille Plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980, pp. 9-37.

communication créative. Aujourd'hui vous pouvez rencontrer ceux avec qui vous pouvez former de liens à niveau égal¹.

L'automédialité dans les réseaux numériques peut être considérée comme une sorte de dé-spectacularisation de la quotidienneté, où l'intimité dépasse l'aliénation impersonnelle. Le théoricien des médias Éric Kluitenberg a décrit cette condition comme « *the aesthetics of the unspectacular* » (l'esthétique du non-spectaculaire)². Il écrit à propos de la webcam que :

L'image devient intrinsèquement non-spectaculaire. Elle existe, elle marque l'existence, mais elle ne demande plus l'attention de la masse. Ces types de médias privés opèrent selon une claire contradiction avec les machines du spectacle, les médias de l'émission et des masses. La webcam privée renverse le concept de Guy Debord, 'la société de spectacle'³ [...] C'est dans ce domaine public auto-créé, conclut Kluitenberg, qui n'est ni un marché ni un état, que la vraie communauté émerge⁴.

Aux antipodes de ces conceptions, d'autres théorisations critiquent ce primat de la forme du médium sur les conditions et processus de signification, c'est-à-dire la primauté du médium sur l'information qu'il transmet et les représentations qu'il produit. Une telle critique est formulée par les théoriciens de la gauche universitaire, qui apparaît divisée à propos du sujet de l'automédialité. Elle porte sur le simple fait que ces possibilités de communication ne se manifestent pas dans la réalité politico-sociale et sont plutôt des évangiles technocratiques, que les théoriciens Richard Barbrook et Andy Cameron ont nommé « l'idéologie californienne »⁵.

La large séduction exercée par ces idéologues de la côte Ouest, écrivent-ils, n'est pas seulement le résultat de leur optimisme infectieux. Ces idéologues sont surtout défenseurs passionnés de ce qui semble être une pure forme de politique libérale : ils veulent que les technologies de l'informatique créent une sorte de 'démocratie jeffersonienne' où tous les individus seront libres de s'exprimer à l'intérieur du cyberspace⁶.

¹ Alexei Shulgin, « Art, Power and Communication », sunsite.cs.msu.su/wwwart/apc.htm (je traduis).

² Eric Kluitenberg, « Mediate Yourself », in Kimpbell, Julia (dir.), *New Media Art : Practice and Context in the UK 1994-2004*, Londres, Arts Council England – Cornerhouse Publications, 2004, (pp. 229-233)

³ *Ibid.* p. 233 (je traduis).

⁴ *Ibid.* (je traduis).

⁵ Les auteurs font une référence au magazine Wired créé par Nicolas Negroponte et basé à Los Angeles.

⁶ Richard Barbrook et Andy Cameron, « The Californian Ideology », www.hrc.wmin.ac.uk/theory-californianideology-main.html (je traduis).

Derrière l'aspect socialiste de la critique de Barbrook et de Cameron, ce qui est essentiellement visé est d'abord l'objectivation des relations entre homme et médias. Exprimer a priori un jugement objectif pour les techniques de communication, sans prendre en considération le message communiqué et les conditionnements de la communication, est une vue réductrice de l'expérience que nous faisons des médias. Cette approche est en effet incapable de saisir la double nature des objets médiatiques : d'un côté, les médias sont responsables de l'apparition de nouveaux agencements dans le milieu social, mais de l'autre, ils sont conceptualisés et construits à partir des agencements préexistants. À cet égard, l'objectivation reste fragmentaire, comparée à l'ensemble des usages potentiels ; par exemple un adolescent à Paris et une femme à Beijing qui utilisent une webcam font une expérience qui n'est pas seulement le résultat de la technologie de la webcam, mais qui dépend aussi de paramètres culturels, pragmatiques et personnels. L'avis que la pratique seule de l'automédialité constitue une subversion de la société du spectacle est aussi critiquable. D'abord, parce qu'elle identifie le spectacle uniquement à l'ensemble des représentations que nous fournissent les médias de masse. Au contraire, le spectacle provoque la désintégration totale de relations intrasociales qui s'écroulent devant la spectacularisation de la vie quotidienne. Selon Debord, le spectacle ne s'identifie pas seulement avec la masse des images, mais il se manifeste dans une dimension plus profonde, en se déployant dans les modes de production qui définissent les relations entre les hommes. Il écrit que :

Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport des personnes, médiatisé par des images¹ ; dans une autre partie du livre Debord soutient que : le spectacle ne peut pas être compris comme un abus d'un monde, le produit des techniques de diffusion massive des images. Il est bien plutôt une *Weltanschauung* devenue effective, matériellement traduite [...] Le spectacle saisi dans sa totalité est à la fois le résultat et le projet du mode de production existant².

La prolifération de la photographie numérique autobiographique, diffusée sur internet³, est l'incarnation de cette spectacularisation intégrée à nos pratiques quotidiennes, dans une société où l'automédialité est amplifiée extraordinairement. Baudrillard, dans un essai tardif, fait une esquisse bien plus sombre que la vision de Negroponte, citée dessus :

¹ Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 (1967), p. 4

² *Ibid.* p. 5-6. Plus bas (p. 24), Debord décrit spécifiquement le rapport du spectacle avec les communications de masse : « si le spectacle pris sous l'aspect restreint des 'moyens de communication de masse' qui sont sa manifestation superficielle la plus écrasante, peut paraître envahir la société comme une simple instrumentation, celle-ci n'est en fait rien de neutre, mais l'instrumentation même qui convient à son mouvement total ».

³ Un bon exemple est le site www.flickr.com qui se tient par Yahoo. Selon le site, Flickr contient plus de 2 milliards de photos et chaque jour entre 2 et 3 millions de photos sont téléchargées à son server.

Émetteur et récepteur se confondent dans la même boucle : tous émetteurs et tous récepteurs. Chaque sujet interagissant avec lui-même, voué à s'exprimer sans plus avoir le temps d'écouter l'autre. Le Net et le réseau multiplient évidemment cette possibilité d'émettre pour soi, en circuit fermé, chacun y allant de sa performance virtuelle et contribuant à l'asphyxie générale¹.

À ce titre, la promesse que l'automédialité peut aujourd'hui, en pleine effervescence du numérique, nous offrir un nouveau modèle de participation, fondée sur l'interactivité avec les dispositifs technologiques, se heurte au simulacre de la participation elle-même. Les technologies numériques de communication sont si envahissantes dans nos pratiques quotidiennes, que nos comportements face aux médias oscillent entre une posture de passivité et une posture de participation. La numérisation a liquidé les anciennes barrières entre la sphère communicationnelle et la sphère privée, dans la mesure où elle a liquidé la notion du médium elle-même. Friedrich Kittler décrit cette condition comme une « convergence numérique », où :

Un lien total des médias, sur un support numérique, effacera le propre concept du médium. Au lieu de connecter hommes et technologies, une connaissance absolue circulera dans une boucle interminable².

Ainsi, l'automédialité devient moins une activité qui matérialise une ambition d'expressivité qu'un phénomène implanté dans nos modes de vie. Dans les réseaux numériques, l'automédialité devient inéluctable. Il s'agit donc de savoir quels sont les répercussions et les agencements de cette « inéluctabilité de l'automédialité ».

L'éthos de la structuration du soi et l'automédialité dans les réseaux technologiques

Cette convergence numérique est aussi synergique d'une dissémination des savoirs et de l'idée que nous faisons de l'espace. La dissémination des savoirs se manifeste fondamentalement comme une reconstruction des champs épistémologiques, annoncée par la fin des sociétés disciplinaires³. La dissémination de l'espace s'extériorise sous la métaphore du cyberspace : le cyberspace n'est en fait qu'une métaphore spatiale pour concevoir un ensemble de protocoles qui régularisent la distribution de l'information entre le public et le

¹ Jean Baudrillard, *Le pacte de lucidité ou l'intelligence du mal*, Paris, Galilée, 2004, p. 93.

² Friedrich Kittler, *Grammophone, Film, Typewriter*, traduit de l'allemand en anglais par Michael Wutz et Geoffrey Winthrop-Yung, Stanford, Stanford University Press, 1999, p.2 (je traduis).

³ Cf. l'entretien de Michel Foucault, « La crise de la société disciplinaire », *Dits et Ecrits*, vol. 3 Paris, Gallimard, 1994, pp. 532-534.

privé. Avec ce changement du paradigme social, les catégories génériques de la médiation, comme l'art, le journalisme, la culture populaire, *etc.* ne forment plus de domaines solides. Dans ces conditions, il serait restrictif de soutenir que l'automédialité dans le numérique consiste en une médiation directe d'un soi défini et autonome. L'automédialité est loin de constituer un acte expressif dans le sens artistique du terme ; en tant qu'activité indissociable de notre communication quotidienne, l'automédialité est omniprésente dans notre communication sur internet, et nous la pratiquons de manière spontanée et permanente¹. Une pluralité de modes d'automédialité est conjuguée par les utilisateurs fréquents de l'Internet. Schématiquement, on peut affirmer qu'elle se manifeste par une triple typologie. Cette typologie s'étend d'une volonté directe d'exprimer notre ego à une médiation indirecte des données que nous-mêmes nous regroupons.

En premier lieu, on y trouve tout ce qui appartient à une médiation directe de nous-mêmes, avec un haut degré d'élaboration et de volonté, par exemple un blog autobiographique, une page dans le site Myspace, ou une vidéo de nous dans Youtube². Dans ces cas-ci, la construction de notre espace cybernétique exige un effort conscient, voire une compétence en informatique. En second lieu, il existe un autre type d'automédialité où l'on ne met pas en évidence ce que nous considérons comme notre vie réelle, mais on construit un personnage qui n'existe que dans le cyberspace, par exemple un avatar³. En troisième lieu, il existe un autre type d'automédialité, bien plus oblique et inconsciente : dans ce type on médiatise particulièrement nos connaissances et nos goûts, un processus qui s'attache finalement à une fonction fondamentale des nouveaux médias, à savoir la construction de bases de données et l'archivage. Ce type d'automédialité est en jeu lorsqu'on crée un blog de musique, de cinéma ou de mode, ou un compte chez Youtube sur lequel on collectionne nos vidéos préférées. Cette variabilité de l'automédialité peut aboutir à un éventail d'attitudes et de postures face à la virtualité, selon les degrés de confusion entre le réel et le virtuel⁴. Ces postures ont un impact sur l'importance de

¹ D'ailleurs cela se manifeste comme une « oralisation » de la langue écrite qui est utilisée dans les communications sur internet.

² Les nombres officiels de ces sites sont fortement indicatives de l'importance de l'automédialité : 112,2 million des blogs existent selon Technorati (moteur de recherche spécialisé sur les blogs, www.technorati.com/about), 65 milles des vidéos sont téléchargés et chaque 20 millions d'utilisateurs sont ajouté au Youtube, 110 million d'utilisateurs au myspace, et 60 millions au facebook (techradar1.wordpress.com/2008/01/11/facebookmyspace-statistics).

³ Avatars sont des personnages fictifs qu'on adopte dans le cyberspace, par exemple dans le jeu vidéo.

⁴ En fait on pourrait soutenir que les relations entre la réalité et les médias ordonnent ces typologies d'automédialité. Anne Sauvageot catégorise pertinemment ces relations selon trois modèles : auto, où la routine du réel interagit avec le virtuel, pseudo, où il y a une confusion

l'automédialité pour nos habitudes quotidiennes. Il est aussi évident que la tendance à la personnalisation de l'internet, avec des bases des données et des moteurs de recherche adaptables par chaque usager, est un facteur primordial pour que l'automédialité soit exercée en usage continu. De fait, l'espace personnel de navigation se façonne peu à peu à l'image de l'usager, facilitant de plus en plus la découverte d'autres utilisateurs avec des profils similaires, et la mise en place de réseaux fondée sur les goûts et les choix culturels.

Dans le troisième type, une tension existe entre nos « soi » et le médium. En effet, la régularité de l'archive s'oppose à l'affirmation du soi. Lev Manovich, a soutenu que les bases de données commencent à s'établir comme « une nouvelle forme symbolique »¹ à laquelle l'individu s'habitue à l'avenir. Cependant, cet archivage à échelle massive accompagne un déclin des formes symboliques en général, tout comme de la notion de médium, ainsi que l'a noté Kittler. C'est exactement cet amaigrissement du symbolique et cette amplification des signes, la chute du singulier et l'interchangeabilité de l'information, qui a fortiori font de l'automédialité un acte plus clos et personnel. Dans ce contexte, l'automédialité dans le web ne constitue pas une résolution du conflit traditionnel entre réalité et spectacle ou entre passivité et participation. En revanche, elle acquiert une dimension « éthopoïétique » : elle met à l'épreuve nos habitudes, nos mentalités, nos morales et nos désirs sur le plan éthique, c'est-à-dire selon un éthos de comportement. La structuration du soi est ainsi le *parergon*², une activité qui accompagne toujours l'acte de l'automédialité, et qui est décisive pour qu'on puisse apercevoir le « soi » que nous médiatisons.

L'œuvre tardive de Michel Foucault porte exactement sur ces systèmes de comportement, et ses remarques à propos de la constitution du soi présentent de fortes similitudes avec le thème de l'automédialité sur le cyberspace. En particulier, sa distinction entre morale et éthique est essentielle pour comprendre l'éthopoïétique de l'automédialité sur internet : Foucault distingue entre « la morale », c'est-à-dire « l'ensemble des valeurs et des règles qui sont proposées aux individus par l'intermédiaire d'appareils prescriptifs divers, comme la famille, les institutions éducatives, les Églises, *etc.* »³ – et « éthique », un éthos personnel de pratique et d'interprétation de la morale, opéré selon le principe qu'« il y aura même dans ce cadre aussi rigoureux, bien des manières de

du réel et de l'irréel et quasi, où il y a une coexistence du réel et de l'irréel ; cf. Anne Sauvageot, *L'épreuve de sens : de l'action sociale à la réalité virtuelle*, Paris, PUF, 2003.

¹ Cf. Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge: Massachusetts, MIT Press, 2001, ch. 5.

² Le mot « parergon » est grec, composé de la préposition *para-* (à côté) et *ergon* (œuvre). Il signifie littéralement « activité subsidiaire effectuée à côté de l'activité principale » et ainsi le hors-d'œuvre ou l'objet accessoire. Le concept est introduit dans la philosophie par Aristote.

³ Michel Foucault, « Usages des plaisirs et techniques de soi », in *Dits et Ecrits*, vol. 4, Paris, Gallimard, 1994, (pp. 539-561), p. 555.

pratiquer cette austérité, bien des manières d'être 'fidèle' »¹. L'éthique est ainsi associée avec l'éthos quotidien de la structuration du soi, dans un certain contexte de dispositifs discursifs et d'appareillages sociaux. De plus, Foucault soulignait le fait que des homologues existent entre l'ère du bas empire, sur laquelle porte son analyse des « techniques du soi », et la nôtre où, comme à l'Antiquité tardive, « l'idée d'une morale comme obéissance à un code de règles est en train, maintenant de disparaître, a déjà disparu »². Dans l'hétérogénéité et l'ubiquité du cyberspace, l'automédialité relève de l'affirmation du soi non pas à partir d'un événement expressionniste et esthétique mais à partir d'une pratique, c'est-à-dire d'un éthos, du quotidien. L'abondance représentationnelle et communicationnelle, finit par déplacer constamment l'acte de la réception. En conséquence, l'automédialité devient un acte bien plus éthopoïétique que pathopoïétique³, c'est-à-dire plus intense pour la constitution du caractère de celui qui parle, que pour la situation émotive du récepteur. Pour la période des premiers siècles après J.C, Foucault avait signalé deux techniques d'écriture, associées avec l'éthos de la vie quotidienne, les hypomnêmata⁴ et le récit-épistolaire. Le hypomnêma est une mnémotechnique, une « mémoire matérielle » selon Foucault, et il présente une similarité frappante avec les blogs et archives personnelles sur internet. Or, il est très rare que ces démarches soient de nature anachorétique et auto-réflexive comme les hypomnêmata du passé. Les « hypomnêmata contemporains » sont quelque chose entre l'hypomnêmata et la correspondance autobiographique, qui selon Foucault :

[...] constitue une certaine manière de manifester à soi-même et aux autres. La lettre rend le scripteur 'présent' à celui auquel il s'adresse. Et présent non pas simplement par les informations qu'il lui donne sur sa vie, ses activités, ses réussites, ses échecs, ses fortunes et ses malheurs ; présent d'une sorte de présence immédiate et quasi physique⁵.

¹ *Ibid.* p. 556.

² Michel Foucault, « Une esthétique d'existence », *op. cit.*, p. 731.

³ On suit ici Aristote, qui, dans sa *Rhétorique*, fut le premier à démontrer que la persuasion et la communication d'un message ne sont pas uniquement le résultat du contenu de l'acte communicationnel ; selon le philosophe elles sont dépendantes de la constitution du caractère de celui qui parle, *l'éthopoïeia*, et aussi de l'excitation émotionnelle du public, *la pathopoïeia*. Ce que nous soutenons ici est que l'ubiquité des médias banalise la pathopoïeia et fait ainsi de l'automédialité un acte principalement éthopoïétique.

⁴ Foucault parle d'*Hypomnêmata*, qui signifie rappels, supports de mémoire. Les hypomnêmata se constituaient d'un ensemble des notes disparates que l'auteur gardait pour commémorer des événements, des phrases, et des pensées de sa vie. Ceci désigna une pratique répandue pendant l'Antiquité tardive. Voir par exemple le texte *À soi même* de Marc Aurèle

⁵ Michel Foucault, « L'écriture de soi », *op. cit.*, vol. IV, p. 425.

Dans le cadre du consumérisme courant, il serait illusoire de suggérer que l'automédialité constitue une technique de vie dans la quotidienneté. Elle est une pratique de distraction, apparentée aux structures et aux représentations d'une médialité hypertrophique. Benjamin tient le mérite d'être le penseur qui nous dévoile la dimension utopique de la distraction (*Zerstreuung*) des médias. Aujourd'hui nous sommes à nouveau incités à rechercher cette « distraction émancipatoire » à travers l'automédialité, qui apparaît de plus en plus comme la pierre angulaire de nos rapports médiatiques. L'automédialité pourrait favoriser l'éveil de notre individuation dans l'environnement technologique. Mais nous sommes loin des promesses d'une participation à la sphère communicationnelle. Paradoxalement, l'automédialité aujourd'hui est davantage un acte d'introspection, voire d'introjection, qu'une affirmation confortable de notre expressivité.

Konstantinos VASSILIOU
Paris

Une double identité ?

L'alternance entre le réel et le blog

« Le blog sert de reflet de ma vie, mais uniquement celui que l'on désire montrer ». Cette affirmation d'une blogueuse¹ révèle la complexité du rapport identitaire et communicationnel qui se joue dans cette pratique. Quel que soit le rapport que les blogueurs conçoivent entre ce journal et leur vie réelle, ils utilisent dans leur très grande majorité un pseudonyme, preuve que le rapport entre la personne « réelle » et le blogueur n'est pas si immédiat.

On peut approcher, dans un premier temps, certaines caractéristiques du blog en le comparant au journal intime. Ces deux genres ont des caractéristiques communes. La première est leur discontinuité créée par le rythme du temps calendaire. Chaque texte est ainsi une entité isolée par le passage des jours. Cette première ressemblance entraîne une seconde : ces deux genres ne peuvent que créer des œuvres déstructurées. Le scripteur ne peut pas planifier son œuvre, l'écriture quotidienne rendant impossible un regard rétrospectif. Enfin, ces deux genres ont des enjeux psychologiques car ils sont partie prenante de la construction identitaire du scripteur. Au contraire, la place de l'intimité semble opposer ces deux pratiques². Par définition, le journal intime est un rapport quasi exclusif de soi à soi. Si le sujet montre son journal à quelqu'un, c'est que cette personne est dans sa sphère d'intimité. Et si une personne lit son journal à son insu, cette lecture peut être considérée comme un viol, une destruction de l'intime. Au contraire, le blog est immédiatement ouvert. En théorie, il peut être lu par quiconque navigue sur le web. Il crée une « extimité »³ mondiale car il est possible d'accéder au blog de quelqu'un par hasard, à partir d'un moteur de recherche, sans limite géographique. Évidemment, l'usage du pseudonyme crée une rupture entre le narrateur de ce journal public et la personne réelle, celle-ci restant inconnue pour les simples visiteurs. De plus, le blogueur étant le plus souvent un individu quelconque, la simple mention de son

¹ Sujet A14. Les différents individus étudiés dans cet article seront désignés par les sigles A1, A2, ..., A20

² En réalité, le statut du journal intime lui-même est problématique. Ainsi, Alain Girard utilise le terme « intimiste » (*Le journal intime et la notion de personne*, Paris, Université de Paris, Faculté des lettres et sciences humaines, Thèse de doctorat, Lettres, 1963, p. 5) alors que Béatrice Didier préfère le terme « diariste » (*Le journal intime*, Paris, PUF, Collection Sup, 1976, p. 9). C'est l'expression « journal intime » qui, en utilisant deux mots pour désigner un genre, rend possible cette opposition. Cependant, pour faciliter la comparaison entre le journal intime et le blog nous insisterons sur l'aspect intimiste du journal intime, l'intimiste et le blogueur étant tous les deux des « diaristes ».

³ Ce terme est peu à peu utilisé pour désigner l'exposition de soi dans la sphère publique mais n'a pas encore, à notre connaissance, d'usage institutionnalisé.

nom et prénom ne me permet pas de l'inscrire dans mon monde. Ainsi, à la différence du journal intime qui peut être considéré comme un reflet du soi, on peut considérer le blog comme la création d'un second soi, un soi extime, communautaire. Enfin, si le journal intime est caractérisé par un pacte très fort entre soi et soi, puisqu'il s'agit de transcrire pour soi ce qui nous est le plus intime, le blog, par la possibilité d'utiliser un pseudonyme, crée une dialectique incessante entre la véridicité, le mensonge, la dissimulation et la création. Le blogueur est pourtant le même individu que le soi réel, sa vie de blogueur est une partie de sa vie réelle, d'autant plus que cette pratique peut prendre un temps non négligeable dans la vie quotidienne. Le soi extime créé par le blog, tout en étant différent du soi réel, modifie donc ce dernier. L'individu doit faire un constant travail de subjectivation pour unifier ces deux soi¹. Enfin, le problème de la publication ne se pose pas de la même manière dans ces deux genres. La publication du journal intime ne peut intervenir qu'après-coup, soit du vivant du scripteur soit de manière posthume. C'est pourquoi, selon Béatrice Didier, elle permet au journal de « devenir véritablement une œuvre »². Au contraire, le blog a une publication aussi discontinue que l'écriture des posts. Par définition, le blogueur ne se demande pas s'il va publier ce qui a écrit. En fait, le problème se pose au moment de l'écriture elle-même.

Cette étude sera centrée sur le blogueur lui-même et sur ce travail de subjectivation, le point de vue du lecteur étant en quelque sorte négligé. Le lecteur ne sera étudié que par sa fonction dans la création du soi extime, en tant que membre de la communauté virtuelle du blogueur. Nous nous appuierons sur l'analyse de vingt blogs³. Tous ces blogueurs ont répondu à un questionnaire et certains ont été interrogés sur des aspects plus précis de cette pratique. L'analyse s'est essentiellement concentrée sur les textes d'ouverture du blog puis sur la période de janvier à juin 2008.

En plus de l'examen de ce travail d'unification, nous porterons notre attention sur la vie du blog lui-même (commentaires laissés par les lecteurs, liens vers d'autres blogs...). Le soi extime créé par le blog est toujours un soi communautaire et cette communauté, bien qu'elle puisse inclure des individus

¹ Ce travail d'unification entre soi extime et soi réel ne signifie pas que nous considérons le soi réel comme un soi immédiatement unifié. Son unification nécessite aussi un long travail du sujet, dont l'examen ne rentre pas dans le cadre de cette étude. Pour une approche de ce travail, on peut consulter les travaux de François Dubet, en particulier *Sociologie de l'expérience*, Paris, Le Seuil, « La couleur des idées », 1994.

² Béatrice Didier, *Le journal intime*, ouvr. cité, p. 136.

³ Pour des raisons de confidentialité, il n'est pas possible de donner l'adresse de la plupart des blogs étudiés. En effet, même si les blogs sont considérés juridiquement comme des œuvres publiques, les auteurs mentionnent très souvent le nom de personnes réelles et insèrent des photos de ces personnes dans leur blog. De plus, les blogs étudiés sont des blogs appartenant à la catégorie « journaux personnels » car il existe aussi des blogs spécialisés dans un domaine (blogs politiques, politiques, culinaires, professionnels...).

connus « réellement » par le blogueur, a un fonctionnement spécifique lié au média lui-même, qu'il nous faudra définir.

Évidemment, il sera impossible de proposer une description unifiée du blogueur ou des types de blogueurs. Il s'agit plutôt de suivre différentes trajectoires entre vie intime et vie extime afin de cerner quel est le « soi » rendu possible par le blog.

Vers le soi extime

L'ouverture d'un blog¹ marque une rupture dans l'existence du sujet. Cette rupture, proche de celle liée au début d'un journal intime, est liée à la décision d'écrire en suivant le rythme du calendrier. Ce rythme imposera dans les deux cas une écriture fragmentaire. Cependant, l'effet de rupture est redoublé dans le blog car l'« identité narrative »² qui se met en place dans l'écriture est une identité publique. Cette écriture de soi est aussi une présentation, une exposition de soi. Ainsi, le sujet A1 introduit la notion de trésors dans le titre de son blog, et indique par là la révélation d'une certaine intimité. L'auteur ne se présente pas de manière exhaustive dès le premier texte mais éparpille les indications sur soi (les photos de différentes villes sur le bandeau d'accueil du blog évoquent l'idée de voyage ; le texte du 11 février présente son nouveau sac ; et enfin le 26 février l'auteur apparaît sur des photos de vacances).

Mais il est aussi possible de proposer une présentation de soi plus explicite, d'autant plus que, le plus souvent, le lecteur ne connaîtra pas réellement l'auteur du blog. Lors du premier texte du blog, A18 se décrit en établissant des catégories pour y placer toutes les personnes qui structurent son existence. Le blog sert ainsi à mettre de l'ordre. Ce besoin d'ordre peut avoir ici deux significations. Il peut être une aide pour le lecteur qui ne connaît pas réellement l'auteur. Il peut ainsi lire tous les textes sur ces personnes. Mais, cette systématisation a aussi des effets sur l'auteur lui-même. Il s'agit bien de mettre de l'ordre dans sa vie, d'autant que celle-ci est bouleversée (échec de la vie conjugale puis divorce, recherche d'une nouvelle partenaire....).

L'ouverture du blog peut aussi avoir une forte résonance symbolique. Ainsi, A3 place l'inauguration de son blog sous l'angle de l'évocation de l'enfance lorsqu'il en justifie le titre. Ce rapport au passé est encore accentué lorsque l'auteur sent qu'il a enfin quelque chose à partager avec ses lecteurs :

« Au tout début, j'étais persuadé de n'avoir rien d'intéressant à dire.

Je ne suis pas sûr, aujourd'hui, que ce soit plus intéressant mais j'ai quelque chose à dire et, éventuellement, à faire partager.

¹ En réalité, il a été difficile d'étudier cette ouverture car la plupart des blogs utilisés ici ne sont que la suite d'autres blogs et non des blogs fondateurs.

² Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Paris, Le Seuil, « Points Essais », 1981-1985, p. 443

Cela est arrivé par hasard (avec un 's' comme dans svp) ; au Havre, je suis tombé fortuitement sur un album retrouvé par Papa peu après le décès de Maman. Je l'ai ouvert et j'ai éprouvé un choc. »

Mettre de l'ordre dans sa vie passée, mettre par écrit ce retour vers un passé familial : ces deux projets font du blog le lieu où se constitue l'identité narrative de chaque auteur, en tant qu'il « faut y voir un mixte instable entre fabulation et expérience vive. C'est précisément en raison du caractère évasif de la vie réelle que nous avons besoin du secours de la fiction pour organiser cette dernière rétrospectivement, quitte à tenir pour révisable et provisoire toute figure de mise en intrigue empruntée à la fiction et à l'histoire. »¹. Nous sommes alors très près du pacte autobiographique. Par ce renvoi à des personnes ou des faits réels, le narrateur désigne son identité avec l'auteur.

Pour d'autres individus, il faut au contraire une véritable inauguration du blog en tant qu'il se différencie de la vie réelle. En décrivant un décor imaginaire, A4 établit une séparation entre l'espace réel et l'espace du blog. Il est nécessaire de s'approprier ce nouveau blog après avoir écrit plus de mille textes dans l'ancien. Un aménagement visuel et progressif du blog est nécessaire pour qu'il corresponde à l'état d'esprit de l'auteur et pour que le lecteur s'y sente à l'aise. En effet, le blog doit être un véritable chez soi où il est possible d'inviter d'autres personnes. L'auteur pourra raconter sa vie après avoir aménagé son blog mais cela ne changera pas l'extériorité de ce lieu par rapport à la vie réelle. Cette fictionnalisation permet de produire plus rapidement l'extimité.

De toute façon, celle-ci ne peut pas apparaître instantanément. Elle prend peu à peu sa consistance et son autonomie par rapport à la sphère privée et purement intime. Le blog de A10 a été ouvert à la suite d'un déménagement en mai 2008. Le blog permet dans un premier temps de garder un contact avec les personnes que l'auteur a quittées : il supplée à la présence réelle de l'auteur. Pourtant, le blog acquiert progressivement une indépendance par rapport à la vie réelle. À partir de juin, le récit devient plus régulier, l'auteur transforme un fait apparemment anodin en objet narratif (l'apparition de son bronzage). Ce qui est important pour le récit n'est plus nécessairement ce qui est important dans la vie réelle. Lorsqu'aux dates du 28, 29 et 30 juin, l'auteur évoque son insomnie et des réflexions personnelles, il est possible d'affirmer que nous ne sommes plus dans le simple compte-rendu destiné à décrire sa vie à ceux qui sont absents. Le blog met en jeu la question du soi et peut être alimenté dès que le rapport à soi devient problématique.

Si la création du soi extime nécessite une certaine durée, il en est de même pour sa disparition. Celle-ci est difficilement observable car rarement mise en récit. Même si les blogueurs étudiés ici ont commencé depuis plusieurs années

¹ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil, « Points Essais », 1990, p. 191

cette activité, beaucoup d'autres blogs s'arrêtent, disparaissent très rapidement sans explication et ne semblent avoir jamais constitué un élément majeur de la subjectivité, ce qui expliquerait l'absence d'explication pour leur arrêt. De tous les blogs parcourus, seuls celui de A2 montre la disparition progressive du soi extime. En mars 2006, l'auteur regrette d'avoir donné l'adresse du blog à son entourage et pense à créer un autre blog vraiment « anonyme ». La confusion entre vie réelle et vie extime ne lui convient pas. Connue par l'entourage réel, le blog ne peut atteindre son objectif: l'auteur ne peut pas tout dévoiler, mais, en plus, il est impossible de s'inscrire dans un univers fictionnel puisqu'une vérification est possible pour certains lecteurs. En septembre, l'auteur décide de mettre fin à son blog. Selon elle, il n'a « plus de raison d'être ». Cependant, le soi extime semble durer malgré cette décision comme s'il n'était pas possible de le mettre à mort. À chaque anniversaire de cette décision, l'auteur écrit un texte sur le blog, soit pour faire un bilan de l'année, soit pour s'adresser aux éventuels lecteurs restants. Cette « survie », cette mise en veille est peut-être la plus grande preuve de la constitution d'une subjectivité spécifique dans l'écriture du blog.

Exposer sa vie au quotidien

Plus des deux tiers des blogueurs contactés affirment aller sur leur blog tous les jours. Ce média met donc en jeu la notion de quotidienneté : il tient lieu de journal « extime ». Si cette contrainte temporelle n'avait aucun sens pour les blogueurs, ils auraient sans doute utilisé d'autres médias de présentation de soi sur internet (site personnel, réseaux sociaux...).

Cette quotidienneté est très rarement une dispersion du soi à travers les différentes péripéties que l'auteur peut vivre. Si le blog construit une identité narrative, c'est qu'il effectue une véritable « mise en intrigue », une « refiguration »¹ de l'existence sans que cela soit une œuvre pensée dans son unité comme pourrait l'être une autobiographie. Très vite, chaque auteur choisit l'angle par lequel le blog va raconter sa vie. C'est ce fil directeur qui définira le soi extime et qui lui donnera son unité.

De plus, il semble que ce soit ce retour quasi-quotidien vers le récit, vers la « blogosphère » (terme utilisé par les blogueurs pour désigner la communauté que forment les blogs) qui incite peu à peu le blogueur à penser non plus seulement à ce qu'il va mettre de sa vie sur son blog mais à modifier sa vie par rapport au blog.

La plupart du temps, les blogueurs pensent à l'avance au texte qu'ils vont écrire soit parce qu'ils ont simplement retenu le sujet dont ils voulaient parler²,

¹ « Comme l'analyse littéraire de l'autobiographie le vérifie, l'histoire d'une vie ne cesse d'être refigurée par toutes les histoires véridiques ou fictives qu'un sujet raconte sur lui-même », Paul Ricoeur, *Temps et Récit*, Tome 3, Paris, Le Seuil, « Points Essais », p. 443

² « Il y a des fois dans la vie de tous les jours où je suis confrontée à une situation où alors je constate qq [sic] chose...et je me dis « tiens, il faudrait que tu en parles ». (A20)

soit parce que le texte lui-même est travaillé¹. En effet, cette transcription de soi prend du temps dans la journée (une dizaine de minutes au minimum, plusieurs heures pour certains blogueurs). Elle a donc une place importante dans l'existence du sujet,. Cependant, cette relation au blog varie fortement d'un sujet à l'autre. Certains s'en servent comme bilan. Entre janvier et février 2008, A18 nous livre la fin de son mariage, sa réflexion sur sa vie future, sur ses nouvelles rencontres. Comme ce blogueur le dit lui-même, « le blog est le reflet de ma vie réelle. Le reflet exact. C'est le reflet de ce que je pense, de ce que je vis et de la façon dont je le perçois. Pour certaines personnes impliquées (amies, amoureuses), le lire peut avoir des effets dévastateurs, comme si on lisait dans mon âme. Mais c'est mon blog... ».

D'autres blogs, vont mettre en scène des séquences de vie. A11 établit un compte à rebours de son accouchement durant tout le mois de janvier. La dramatisation est encore accentuée car l'auteur met en place un pari sur la date de son accouchement. Un dernier texte est mis sur le blog à sept heures du matin le jour où l'accouchement doit finalement être provoqué. Enfin, même durant son séjour à la maternité, l'auteur demande à quelqu'un d'alimenter le blog à sa place. Cette nécessité de la mise en récit montre que le blog soutient la construction identitaire et permet au sujet de se représenter psychiquement ce qu'il vit.

Il peut aussi se produire un retournement dans cette relation entre vie réelle et vie extime, la vie réelle se mettant au service de l'extimité. C'est le cas pour le blog de A7². Celui-ci nous propose des visites virtuelles de certains lieux de Philadelphie (2 janvier 2008 : le marché couvert ; 7 février : le temple Bouddhiste de Philadelphie). Les photos sont prises uniquement pour le blog, c'est son existence qui détermine certains faits de la vie réelle. De même, l'auteur utilise n'importe quel événement pour expliquer les coutumes américaines et ses impressions sur celles-ci. Cette fictionnalisation de l'existence réelle est renforcée par l'effet de répétition. Cet auteur rencontre régulièrement des expatriés ou de simples touristes français pour les « accueillir » à Philadelphie. Cette rencontre se passe toujours dans un restaurant différent et est retranscrite à chaque fois sur le blog ; et, lorsque l'expatrié quitte Philadelphie, l'auteur l'interroge sur son séjour. Cette formalisation narrative de

¹ « Je note les idées lorsqu'elles me viennent en tête et je rédige les messages plus tard » (A6) ; « C'est une écriture et je n'écris que quand « je sens » les phrases venir et s'enchaîner. Alors il faut faire vite car c'est très volatil... pour les sujets ruminés, j'ai une liste préétablie écrite, plus quelques autres sujets qui mûrissent [sic] depuis parfois plusieurs années mais dont le bootstrap n'est pas toujours amorcé. » (A3)

² Ce cas est en fait un peu particulier car il s'agit d'une expatriée. Le blog permet donc de se montrer à ses proches restés en France. Ce retournement est donc essentiel pour leur permettre de concrétiser par l'intermédiaire du blog son existence. Cependant, cette particularité n'interdit pas de penser cette inversion car il s'agit pour nous d'en décrire les modalités. De plus, en tant qu'œuvre publique, ce blog dépasse la simple relation aux proches.

chaque séjour donne un statut particulier au blog. Le souci du détail, de la quotidienneté¹, de la véracité² ne donne pas lieu à un contrat de lecture comparable au pacte autobiographique tel qu'il a été décrit par Philippe Lejeune. Si l'autobiographie peut donner lieu à un tel contrat, même si sa forme implique un travail de reconstruction de la part de l'écrivain, c'est qu'elle s'écrit toujours dans l'après-coup. L'écrivain pouvant regarder les événements qu'il va décrire de l'extérieur, il peut lui donner une unité. Au contraire, le blog étant nécessairement un « work in progress », il doit plutôt se caractériser par la diversité, l'absence d'unité comme peut l'être un journal intime³. C'est cette unité narrative de certains blogs malgré leur écriture « en direct » qui leur confère un statut intermédiaire.

Ce statut peut cependant être expliqué à partir d'une instance psychique : le soi extime. Les analyses précédentes montrent déjà que cette exposition de soi est en même temps une épuration, puisque chaque existence sera écrite à partir de certains thèmes précis⁴. Cette épuration de soi est la condition de la mise en intrigue et donc de l'unification de l'existence.

Si le blog n'est pas un journal intime⁵, c'est parce qu'il s'adresse à une communauté qui ne se réduit pas simplement à des lecteurs mais est composée aussi de commentateurs et de blogueurs. Si cette communauté peut comporter des personnes connues avant le blog, elle se définit indépendamment de la vie réelle. Elle peut être radicalement séparée de cette dernière, soit parce que l'auteur n'en a pas parlé à son entourage, soit parce qu'il en a parlé sans donner l'adresse du blog, ou correspondre en partie à celle-ci. Mais dans tous les cas, elle aura nécessairement une organisation qui lui est propre pour deux raisons essentielles : il est impossible de limiter a priori cette communauté puisque des étrangers peuvent décider par eux-mêmes de s'y intégrer. Elle ne peut donc pas correspondre à une communauté amicale et n'est pas définie par l'opposition entre en dedans et un dehors. C'est une extimité sans intimité. De plus, chaque visiteur/commentateur peut être lui aussi un blogueur qui possède sa propre

¹ « des choses qui me touchent et qui m'arrivent mais auxquelles je fais attention de donner un côté toujours « ordinaire ». » (A7)

² « Mon blog raconte exactement ma « vie réelle » » (A7). L'emploi des guillemets dans cette citation et dans celle de la note précédente permet à l'auteur de souligner ce souci et d'écarter toute volonté de tromperie.

³ Béatrice Didier, *Le journal intime*, ouvr. cité, p. 160.

⁴ Sa vie d'expatriée pour A7, la musique pour A4, ses enfants pour A11, l'anorexie pour A14, les soirées pour A17, et sa vie affective pour A18.

⁵ Le statut du blog n'est de toute façon pas sans poser problème même chez les blogueurs eux-mêmes : « Mon blog était à mi-chemin entre le journal intime et la discussion virtuelle qu'il m'était impossible d'avoir avec une personne en particulier. » (A2) ; « sur le blog, c'est le roman de ce qui se passe en réalité. » (A9) ; « le blog est un équivalent d'un journal de bord qu'on peut partager, et dont on peut garder une trace. » (A16) ; « on peut donc effectivement dire que ce blog est un journal écrit dans mon intimité. » (A12, 13 mars).

communauté. Cette chaîne de blogs constitue donc une blogosphère en extension continue.

Chaque blogueur n'est pas simplement le scripteur de sa propre vie, mais aussi le lecteur de celle des autres. Parmi les 20 personnes qui ont participé à cette étude, 17 affirment lire régulièrement d'autres blogs et 14 lisent toujours les mêmes. Cette régularité dans la lecture, créatrice d'un nouveau lien social, peut s'expliquer soit par la simple « courtoisie »¹, soit par un réel souci de connaître l'autre². Dans tous les cas, cette alternance entre lecture et écriture marque la pratique même du blog. Elle renforce le soi communautaire. À chaque fois qu'il revient sur un même blog, le blogueur espère y retrouver ce qu'il y a apprécié précédemment. Ces retrouvailles sont nécessaires au maintien de la communauté car plusieurs blogueurs affirment changer la liste de leurs « blogamis » selon la régularité de ces derniers. À l'intérieur d'une même communauté, les blogueurs se lisent mutuellement. Cette reconnaissance donnée par la lecture explique les textes sur le nombre de visites qui traduit une certaine anxiété chez les blogueurs. En prenant le risque d'une certaine exhibition de soi, le blogueur accepte de voir son existence virtuelle évaluée, estimée à partir du nombre de visites³.

La possibilité donnée aux lecteurs de laisser des commentaires change considérablement la nature de l'activité communicative réalisée à travers le blog. Il ne s'agit plus de présenter à tous un texte mais d'en faire le support d'un dialogue. Plus que le nombre de visites, ce sont les commentaires qui intéressent les blogueurs. Certains messages peuvent être l'occasion de plusieurs dizaines de commentaires ou être à l'origine d'un véritable échange. Cette constitution d'un « ils » ou d'un « nous »⁴ permet l'élaboration d'un « Je ».

Un travail d'unification

La subjectivité créée par le blog a un statut particulier. En effet, il s'agit d'un Soi parmi tous ceux qui nous composent mais c'est aussi un Soi dont une des fonctions est d'unifier ce que nous sommes pour l'exposer. Travail d'unification et exposition sont ici parallèles. En fait, il faut reprendre ici les deux pôles

¹ A7 lit les blogs de ceux qui vont sur son blog.

² A1 : « Je vais toujours sur les mêmes blogs, à force de les lire, on a l'impression de créer un lien avec les blogueurs ».

³ A3 : « Si vous écrivez pour être lu, l'absence de lecteurs est très mal vécu, presque ressenti comme une insulte, un mépris, un désintérêt « personnel » et non lié à la valeur éventuel du contenu pour le lisant. [...] cela est très proche de la pression sociale actuelle ou vous êtes quelqu'un selon votre notoriété ». Ce témoignage illustre cette « fatigue d'être soi » décrite par Ehrenberg : Alain Ehrenberg, *La fatigue d'être soi*, Paris, Odile Jacob, 1998

⁴ Cette communauté peut être plus ou moins intense. L'expression « blogami » montre les liens affectifs qui peuvent se tisser au sein d'une communauté de blogueurs. Ainsi, à la suite d'une présentation des résultats de cette recherche, une des personnes contactées évoque une chaîne de solidarité créée à partir du blog afin d'aider une personne en difficulté financière et en grande détresse.

utilisés par Paul Ricœur pour désigner l'identité : idem et ipse, la mêmeté et l'ipséité. Si chaque soi participe de la mêmeté en tant qu'il désigne ce que je possède de permanent, le soi extime révèle le pôle de l'ipséité. Selon Ricœur, l'ipséité désigne non plus la simple permanence mais le maintien de soi, la capacité à parler en son nom et le blog peut alors être compris comme une manifestation contemporaine de cette ipséité. Le soi extime, c'est cette partie de moi-même que je revendique, que je m'approprie et que je peux donc exposer. Loin d'être un soi narcissique, il s'agit d'un soi dialogique, ouvert sur une communauté. Cette dernière est rendue possible par les nouveaux dispositifs technologiques utilisés dans le blog : comptage des visites, possibilité de laisser un commentaire, lien hypertextuel. Si cette forme d'automédialité a été étudiée ici uniquement en tant qu'écriture, communication, il sera nécessaire d'étudier l'activité psychique qui lui correspond. François Dubet appelle « expérience sociale »¹ le travail d'unification des logiques de l'action (« intégration », « stratégie » et « subjectivation » dans sa terminologie), travail qui constitue l'identité sociale du sujet, faisant de l'expérience sociale son expérience. Or cette expérience est éclatée en cas de marginalisation et d'exploitation, cet éclatement étant, selon François Dubet, la forme contemporaine de l'aliénation. Cependant, il est possible de généraliser cet éclatement de l'expérience dans nos sociétés en partant du simple constat de l'éloignement constant des différents domaines dont fait partie le même individu (famille, profession, amis, activités sportives...). Le blog tente au contraire d'unifier cette expérience. Il devient alors impossible de situer cette unité dans l'individu lui-même mais dans le blog, point de convergence entre le soi intime et le soi extime. Il est donc nécessaire de faire ici l'hypothèse d'une subjectivation machinique².

« le réel de mon blog vaut bien [...] celui qu'on regarde en permanence « dans la vie réelle ». » (A3)

C'est cette équivalence qui permet de considérer le blog comme le support d'une activité subjective, psychique que nous avons appelé le soi extime. Ce dernier ne peut apparaître que dans l'ambiguïté structurelle du blog, entre intimité et publicité, et par un travail de l'individu sur sa quotidienneté. Ce travail permet à la fois l'émergence progressive du soi extime et une dialectique constante entre la vie « réelle » et le blog. Le soi extime se constitue à partir d'une unification de l'existence grâce aux ressorts de la fiction, de la mise en intrigue et grâce à un processus d'épuration du soi. Ici, le blog achève un processus déjà commencé depuis la création du journal intime. Celui-ci produit aussi de l'unité à partir de la simplification³. Mais cette unité doit être reliée à un désir d'individuation à la

¹ Alain Dubet, *Sociologie de l'expérience*, ouvr. cité, chapitre 3

² Malgré son imprécision, cette expression permet de décentrer l'émergence de l'unification des « soi » et évite de la situer trop rapidement dans l'individu biologique.

³ Béatrice Didier, *Le journal intime*, ouvr. cité, p. 114.

limite du solipsisme¹. Au contraire, l'épuration du moi qui a lieu dans le blog n'existe que pour exposer celui-ci à la blogosphère, attendant d'elle la reconnaissance ou un lien communautaire. Par cette unification et cette exposition de soi, le blog permet l'émergence d'une nouvelle forme d'ipséité, à la fois résistance contre l'éclatement de l'expérience et réunion subjective de l'individu et du médium informatique.

Patrice VIBERT
Rouen

¹ Pour Alain Girard, l'intimiste est un être qui ne trouve pas sa place parmi les hommes. Le journal intime exprime ainsi le désir d'être soi par soi-même puisqu'il n'est pas possible de l'être par et devant les autres: « Le journal intime résulte d'un échec devant les autres » (Alain Girard, *Le journal intime et la notion de personne*, ouvr. cité, p. 545).

Épistolarité, écriture de soi et nouvelles technologies

Réinvention de la « lettre de lecteur » sur trois sites personnels d'écrivains allemands

Publié en 2007, le roman de Thomas Glavinic *Das bin doch ich* (Bon sang, mais c'est de moi qu'ils parlent)¹ met en scène un écrivain autrichien qui découvre dans sa boîte aux lettres électronique des messages de plus en plus inquiétants rédigés par une lectrice pleine de sollicitude et d'agressivité. Inversant la perspective, ce personnage finit par avouer que sa propre obsession serait d'échanger des courriels avec Mario Vargas Llosa, un aîné dont il admire les livres ou tout au moins la réussite.

Tentant de dégager certains stéréotypes de la pratique pluriséculaire de la « lettre à l'écrivain », José Luis Diaz se penche sur les modalités de l'entrée en contact et relève les passages obligés que constituent la « référence à la masse des autres lettres de lectrices que le grand homme reçoit sans doute et dont la rumeur parfois témoigne », l'affirmation de la « culpabilité qu'on a de lui prendre son temps » et l'« explication de la logique impérieuse qui a provoqué ce geste déplacé »². Présentant des études de cas issus du contexte français et étranger, l'ouvrage fondateur dirigé par Diaz, *Écrire à l'écrivain*, montre néanmoins qu'au-delà des stéréotypes, le phénomène revêt une dimension protéiforme au niveau tant des motivations des correspondants que de la valeur littéraire de ce qui doit être appréhendé comme une forme spécifique d'écriture autobiographique³. Datant de 1994, ce recueil ne prend toutefois pas en compte un aspect directement abordé dans le roman cité plus haut.

Bouleversant les modalités de production et d'évaluation des œuvres⁴, les nouvelles technologies de l'information et de la communication ont également pour effet une redéfinition des rapports épistolaires entre les lecteurs et les écrivains. En effet, certains de ces derniers rendent « visibles » les textes qu'ils reçoivent en les reproduisant sur leur site personnel, la perspective de cette exposition n'étant pas sans effet sur l'attitude des correspondants. À travers trois études de cas puisées dans le contexte littéraire allemand, nous souhaitons

¹ T. Glavinic, *Das bin doch ich*, Munich, Hanser, 2007, p. 20-24 et p. 34.

² J.-L. Diaz, « “Cher auteur...” », in: J.-L. Diaz dir., *Ecrire à l'écrivain*, Paris, Textuel, 1994, p. XIV.

³ Comme le soulignent Jean-Marie Goulemot et Didier Masseur, la « lettre du lecteur permet que s'établissent des confusions multiples : on parle de l'œuvre pour parler de l'auteur et de l'auteur et de l'œuvre pour parler de soi. » Jean-Marie Goulemot, Didier Masseur, « Naissance des lettres adressées à l'écrivain », in : J.-L. Diaz, *op. cit.*, p. 10.

⁴ Voir notre tentative d'analyser les stratégies développées sur Internet par les acteurs du champ littéraire suivant le capital symbolique dont ils disposent : C. Mariotte, « Simulation, singularisation et prise de distance – L'autoreprésentation d'écrivains de langue allemande à travers leur site Internet », in : M. Lachenay, J.-F. Laplénie dir., *Mélanges pour Gérald Stieg*, Paris : L'Harmattan, 2008 (sous presse).

montrer que loin de déboucher sur un simple changement de support, l'exploitation des possibilités offertes par l'Internet mène – par le biais de nouvelles formes d'écriture autobiographique – à la réinvention de la « lettre à l'écrivain ».

La « lettre à l'écrivain » comme témoignage écrit et visuel d'une solidarité contre les instances dominantes : Thor Kunkel

Né en 1963 à Francfort-sur-le-Main, Thor Kunkel exerce le métier de publicitaire avant de devenir l'un des représentants les plus prometteurs d'une nouvelle génération d'écrivains allemands¹. Âgé de 36 ans, il obtient en 1999 l'un des prix du jury de la compétition littéraire Ingeborg Bachmann². L'année suivante, il fait ses débuts chez un éditeur disposant d'un fort capital symbolique. Qualifié par un critique de « prolétaire, drôle, sans espoir »³, *Das Schwarzlicht-Terrarium (Le terrarium à ultra-violets)*⁴ contient en germe certains éléments qui vont s'avérer problématiques par la suite. Marquée par une approche nihiliste, une violence gratuite et une omniprésence de la sexualité, l'intrigue de ce roman de six cent quarante pages s'inscrit dans la continuité de Thomas Pynchon, mais aussi de Quentin Tarantino. Publié en 2004, *Endstufe (Stade final)* radicalise encore le propos de Kunkel. Se présentant comme un vaste panorama du Troisième Reich, l'ouvrage est perçu par une partie de la critique littéraire comme une relativisation des crimes nazis. Fondée sur une confusion entre auteur, instance narrative et personnage, cette accusation hypothèque lourdement la carrière de Kunkel.

Rejeté en marge du champ littéraire, l'écrivain attribue à son site Internet (www.thorkunkel.com)⁵ un rôle central, celui de rétablir des vérités qui seraient occultées par les médias dominants. À travers des « commentaires mensuels » qui relèvent du genre du pamphlet, Kunkel adopte une posture de rejet désespéré des institutions littéraires et sociales, faisant preuve à l'occasion d'une violence et d'un ressentiment qui donnent raison a posteriori aux journalistes qui croyaient déceler des sous-entendus idéologiques suspects dans son roman *Endstufe*.

¹ Pour une présentation de certaines des nouvelles voix de la littérature allemande à la fin des années 1990, cf. : K. Behre, *Jetzt Autoren, ils écrivent en allemand*, Paris, Pauvert, 2001, 306 p.

² Il s'agit de l'une des plus hautes distinctions littéraires du champ littéraire de langue allemande. Cf. D. Molau, *Der Ingeborg-bachmann-preis: Börse, Show, Event*, Vienne, Böhlau, 2004, 550 p.

³ Volker Weidermann, « Generation Kadett », *Die Tageszeitung*, 20. 06. 2000.

⁴ Thor Kunkel, *Das Schwarzlicht-Terrarium*, Reinbek, Rowohlt, 2000, 639 p.

⁵ Pour une présentation plus complète des sites personnels et des biographies des trois écrivains présentés dans cet article, voir notre article mentionné plus haut : C. Mariotte, « Simulation, singularisation et prise de distance – L'autoreprésentation d'écrivains de langue allemande à travers leur site Internet » (note 4).

C'est dans ce contexte que Kunkel procède à une réinvention de la « lettre à l'écrivain ». Sur une page intitulée « Resonanzen » (résonances), il s'interroge sur le profil de ses lecteurs et affirme tour à tour qu'ils sont des individus « parfaitement normaux » et qu'ils se distinguent par une certaine étrangeté. Afin d'appuyer ses dires, il les convie à lui faire parvenir un autoportrait photographique ainsi qu'un texte de quelques lignes sur son œuvre. Consultants les trente-quatre productions d'individus ou de groupes d'individus¹ ayant répondu à l'invitation, l'internaute n'a donc pas ce « plaisir de l'effraction »² que décèlent Jean-Marie Goulemot et Didier Masseur chez le lecteur d'une correspondance classique. Dès le départ, le contrat explicite établi entre l'écrivain et ses lecteurs stipule que leurs écrits vont être exposés publiquement. À la fin du bref texte où il fixe les modalités de l'échange, Kunkel précise néanmoins qu'il est ouvert à toutes propositions concernant le respect de l'anonymat. De fait, 24 des 38 intervenants ont choisi de n'être désignés que par leur prénom suivi de l'initiale de leur nom de famille et deux d'entre eux ont choisi un pseudonyme (« Frazer » et « Raver »). En termes de respect de l'anonymat, les choix semblent à première vue incohérents : pourquoi la majorité des individus qui abrègent leur nom de famille livre-t-elle une photographie qui permet de les identifier ? Une solution à ce paradoxe apparent est la distinction entre le *possible* et le *probable*. On peut certes reconnaître quelqu'un sur une photographie, mais les chances d'aboutir par hasard sur le site personnel de Thor Kunkel sont quasiment nulles. Au contraire, un correspondant révélant comment il s'appelle apparaîtra de manière inévitable dans tous les moteurs de recherche. Exploitant de manière habile cette redéfinition de l'intimité à l'âge de l'Internet, la gestion en apparence contradictoire des informations personnelles (patronyme masqué, apparence physique dévoilée) permet de se cacher tout en se montrant. À la fois visibles par n'importe quel internaute (en théorie) et par les seuls lecteurs de Thor Kunkel (en pratique), les photographies peuvent constituer le support d'une savante mise en scène. Représentant Hans-Peter M., les yeux fermés, en train de serrer un ours en peluche contre sa poitrine, la vingt-sixième photographie est pensée comme une mise en cause du nihilisme de Thor Kunkel et donne un poids visuel énorme au commentaire suivant : « Parfois, je trouve que tu vas trop loin avec négations. Mais je sais bien qu'au fond de ton cœur, tu n'es pas un démon mais un archange. »³ De même, le gros plan sur le visage grimaçant de Susanne Laumann (vingt-neuvième photographie) rend crédible l'affirmation de son dépit de ne plus voir l'auteur publier de nouveau livre. Proposant le portrait d'un robot en lieu et place du sien (trentième photographie), A. Gest-Altwerther

¹ Quatre des interventions sont le fait de couples ou d'amis.

² Jean-Marie Goulemot, Didier Masseur, *op. cit.*, p. 7.

³ « Manchmal gehst du mir mit deinen Negationen etwas zu weit. Doch ich weiß ja, daß du im Grunde deines Herzens kein Dämon, sondern ein Erzengel bist. », http://www.thorkunkel.com/?page_id=44

choisit pour sa part d'effectuer une allusion directe au contenu de l'œuvre de Kunkel. S'il ne transgresse pas ainsi les règles du jeu, Hartmut G. apporte une illustration inattendue à son affirmation que l'œuvre de Kunkel est paradoxalement un « travail de mémoire » sur une époque située dans l'avenir. Présentant l'allure d'un employé de bureau, cet homme de quarante-trois ans a enfilé une combinaison phosphorescente d'extra-terrestre ou peut-être de cosmonaute (dix-neuvième photographie), le contraste entre la gravité de son expression et l'aspect surprenant de son accoutrement illustrant la collision entre les strates temporelles et dégageant au passage une vive impression de ridicule.

Du reste, semblant confirmer l'hypothèse formulée par Pierre Bourdieu d'une homologie entre l'espace des producteurs et l'espace des récepteurs¹, une grande partie des intervenants renoncent d'emblée à donner d'eux-mêmes une image correspondant aux normes sociales en vigueur ou se voient imposer une existence marginale. Par le respect de certains codes vestimentaires, plusieurs correspondants se donnent à reconnaître comme représentants d'une culture « gothique » aussi peu valorisée que l'est le positionnement littéraire de Thor Kunkel, auteur passé d'une compétition prestigieuse à d'obscures revues de sciences-fiction. À l'existence dominée de l'écrivain dans le champ littéraire fait écho celle de ses correspondants dans le champ social : si l'on relève la présence d'un banquier, d'un informaticien et de deux étudiants en médecine, on est frappé par l'accumulation de situations défavorisées (chômage, métiers du sexe, emplois sous-payés). En comparant un client de sa compagne strip-teaseuse à l'un des journalistes qui ont pris position sur le roman *Endstufe*, un jeune homme établit d'ailleurs lui-même un lien entre sa situation et celle de l'écrivain. Relevant moins d'une analyse littéraire que d'une autobiographie fragmentaire et collective, les textes – ou du moins certains d'entre eux – peuvent être considérés comme les différentes voix d'un chant choral de révolte. Puisant chez Kunkel des éléments venant confirmer une vision du monde préexistante, les intervenants les réinjectent sur le site sous la forme de commentaires parfois guerriers. Ainsi, un militant du mouvement altermondialiste *Attac* écrit-il : « *Fuck it ! Fuck the world ! Fuck everybody ! [...] Ton commentaire sur [le sommet du G8] de Heiligendamm met parfaitement les choses au point* »²

Ayant réussi à créer puis à mettre à son profit une forme nouvelle d'automédialité, l'écrivain choisit de la confiner dans l'espace clos d'une page

¹ Cf. Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 89, 1991, p. 4-46. Notons qu'au dix-neuvième siècle, Sainte-Beuve a exprimé une intuition tout à fait comparable à celle de Bourdieu. Estimant nécessaire d'étudier le « cortège d'admirateurs » de chaque écrivain, il postule comme « règle générale » qu'il existe un « certain air de famille entre l'admiratrice et l'admiré ». Cité par José-Luis Diaz, « « Cher auteur... » », *op. cit.* p. XIII.

² « *Fuck it ! Fuck the world ! Fuck everybody ! [...] Dein Kommentar über Heiligendamm bringt es genau auf den Punkt.* », http://www.thorkunkel.com/?page_id=44

spécifique de son site. Alors qu'il existe une fonction permettant d'effectuer des commentaires sur les autres pages, cette dernière a été désactivée. Ce désir de garder le contrôle des productions qu'il a lui-même suscitées imprègne également la démarche d'Andreas Eschbach.

La « lettre à l'écrivain » comme tentative de se substituer à lui : Andreas Eschbach

Né en 1959, lauréat en 1994 de la bourse Arno Schmidt, Andreas Eschbach publie à l'âge de trente-six ans un roman qui met en scène un univers parallèle¹. Traduit en six langues, il constitue le premier volet d'une œuvre qui s'éloigne progressivement de la science-fiction et aborde les grandes questions de civilisation du début du vingt-et-unième siècle. Ayant rencontré les faveurs du grand public, *Ausgebrannt (À bout de forces, 2007)* présente ainsi le scénario inquiétant d'un épuisement des ressources naturelles. Au départ ignorée par les pages littéraires des quotidiens allemands, l'œuvre d'Eschbach finit par attirer l'attention de certains critiques de renom et est publiée en feuilleton dans la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, un privilège jusque-là réservé aux membres du sous-champ de production restreinte. Comme le souligne l'un des éditeurs de ce quotidien, la position unique d'Eschbach dans le champ littéraire allemand s'explique par la synthèse qu'il effectue entre une intelligence mathématicologique et un souffle épique parfois mal maîtrisé. Peut-être ce statut d'« exception absolue »² est-il à mettre en rapport avec les innovations qu'apporte le site personnel de l'écrivain (www.andreaseschbach.com) dans la façon de gérer les rapports avec les lecteurs.

Alors que Kunkel se contente de mettre en ligne sans commentaire les écrits de ses lecteurs, Eschbach propose aussi une reproduction en texte intégral de certaines de ses réponses. Présenté dans une rubrique du site intitulée *Über das Schreiben (Sur l'écriture)*, cet échange public ne concerne cependant que le seul métier d'écrivain³. Se fondant sur une solide expérience, Eschbach est prêt à répondre aux questions qu'on lui pose à ce sujet. Parmi les 700 interventions longues de quelques lignes ou d'un paragraphe⁴, nombreuses sont pourtant celles qui dépassent la problématique de l'écriture au sens strict. Ainsi, un correspondant interroge-t-il Eschbach sur les études qu'il doit choisir, tandis qu'un autre profite d'une réflexion sur la meilleure façon d'écrire pour brosser

¹ Andreas Eschbach, *Die Haarteppichknüpfer*, Munich, Schneekluth, 324 p.

² « absoluter Ausnahmefall »

³ On ignore quelle est la part de ce type de textes dans l'ensemble de ceux qui parviennent à Eschbach. José-Luis Diaz relève que les « lettres à l'écrivain » du XVIII^e et du XIX^e sont très souvent le fait d'écrivains en herbe. José-Luis Diaz, « “Cher auteur...” », *op. cit.* p. XIV.

⁴ Il ne s'agit pas d'une mise en ligne de l'intégralité des messages que reçoit Eschbach. Le critère de choix revendiqué par l'écrivain est celui de la représentativité. On constate par ailleurs qu'il découpe parfois une intervention en plusieurs parties.

en quelques lignes la description d'une vie qui le dégoûte. Journaliste local, il enquête sur

« des choses qui, souvent, ne m'intéressent pas le moins du monde (réunions de conseils municipaux, accidents de la route, *etc.*) [E]t quand je rentre à la maison et que j'aurais enfin le temps d'écrire des histoires, ma tête est bourbeuse et lourde. »¹

De manière parfaitement assumée, quelques intervenants n'attendent pas d'Andreas Eschbach qu'il leur apprenne à écrire mais plutôt qu'il leur donne la force psychologique nécessaire pour réaliser une mutation identitaire qui doit les faire passer au statut d'écrivain :

« Mais ce n'est pas cela qui pourrait m'aider. Alors : donnez-le moi, ce coup de pied dans le derrière. »
« Dans le fond, ce que veux maintenant, c'est une seule chose. Je veux que vous m'écriviez : espèce d'idiot ! Contente toi d'écrire ! Ou quelque chose de ce genre. »²

Incapable d'accéder à une telle demande, Eschbach s'avère néanmoins posséder une très grande qualité d'écoute. S'il lui arrive de manifester de l'irritation, c'est parce que certains de ses interlocuteurs font preuve d'une très grande ignorance de ce que sont la littérature et le travail sur la langue (on note que l'écrivain reproduit sur son site les textes reçus sans leur apporter de modification, ne se privant pas de souligner à l'occasion le contraste entre les ambitions littéraires et la maîtrise défaillante de la grammaire et de l'orthographe³) ou alors se projettent mentalement dans un monde où ils seraient d'ores et déjà ses égaux. À plusieurs occasions, Eschbach doit de manière comique refuser de co-écrire un ouvrage avec l'un de ses correspondants. Pour l'écrivain, il est pourtant moins blessant de recevoir de telles propositions que de constater qu'il a été choisi comme destinataire au hasard des résultats d'un moteur de recherche. De manière sèche et brutale, il interrompt la communication avec un correspondant qui écorche son nom et semble le confondre avec le poète Wolfram von Eschenbach (1160-1220).

¹ « ich schreibe über dinge, die mich oft überhaupt nicht interessieren (gemeindeversammlungen, verkehrsunfälle etc.). und wenn ich nach hause komme und endlich zeit hätte, geschichten zu schreiben, ist mein kopf matschig und schwer. », cf. www.andreaseschbach.com.

² « Aber das ist nicht das, was mir weiterhelfen könnte. Also : Her mit dem Arschtritt ! »

« Im Grunde will ich jetzt nur, dass Sie mir schreiben : Idiot ! Schreib einfach ! oder so was ähnliches... »

³ Parfois, il va même jusqu'à livrer une cruelle parodie de la façon d'écrire de ses correspondants.

Face à la perspective d'une réaction négative, les intervenants peuvent d'ailleurs adapter leur discours. Une jeune femme de quinze ans se qualifie elle-même de « collègue » de l'écrivain et, par cette remarque ironique, atténue l'aspect déplacé de la prise de contact. Il est difficile de dire dans quelle mesure de telles stratégies sont aussi le fruit d'un apprentissage lié à la lecture des autres interventions. Alors que sous sa forme traditionnelle, la « lettre à l'écrivain » et la réponse de ce dernier ne restaient dans un premier temps connues que d'un cercle réduit de personnes (les deux correspondants et éventuellement leurs proches ou leurs relations), le dispositif d'automédialité mis en place par Eschbach implique une diffusion en temps réel ou du moins dans un délai assez bref. Ainsi, chaque individu peut comparer la lettre qu'il s'apprête à écrire à celles déjà disponibles sur le site et en tirer les conclusions qui s'imposent. Aux yeux de l'écrivain, l'une de ces dernières pourrait être la décision de ne *pas* lui écrire. S'il a choisi de mettre en ligne les échanges, c'est en grande partie parce qu'il tablait sur un principe d'épuisement : chaque lettre devenue publique devait ôter toute légitimité à une lettre similaire en cours d'écriture. Idéalement, le site finirait donc par contenir les réponses à toutes les questions possibles sur l'écriture et Eschbach ne serait plus jamais importuné à ce sujet¹. Semblant accorder plus d'importance au plaisir ou à l'aspect valorisant de l'échange épistolaire qu'à la nature de son contenu, quelques correspondants contrecarrent le projet d'Eschbach en ignorant les lettres précédentes (par la répétition d'une question déjà posée) ou en cherchant de propos délibéré des failles dans l'édifice constitué par les questions et les réponses. Non sans humour, l'écrivain fait la constatation suivante :

« Malheureusement, au lieu d'être toujours confronté aux mêmes questions, je me vois demander certaines choses comme : « À quoi ressemble TRÈS PRÉCISÉMENT un vrai manuscrit, pouvez-vous l'expliquer de manière encore plus précise que vous ne le faites en 735 endroits de votre site personnel ? » »²

Alors que dans cette lettre (fictive ?) que cite l'écrivain, on trouve une référence directe à l'ensemble du dispositif, ce dernier est en fait rarement commenté. Parmi les rares exemples à ce sujet, on mentionnera un correspondant qui s'inclut dans un collectif qui serait formé par « nous autres, dilettantes du mot »³. S'attendant à voir sa question agrémentée d'une réponse désobligeante, une autre personne se plaint que les réponses d'Eschbach constituent parfois de véritables exécutions publiques.

¹ C'est nous qui poussons à son terme la logique énoncée par Eschbach dans l'une de ses réponses.

² *Leider kommen nun statt der immer gleichen Fragen welche wie "Wie sieht ein richtiges Manuskript nun GANZ GENAU aus, noch genauer, als Sie das auf Ihrer Homepage an 735 Stellen erläutern?"*

³ « uns Wortdilettanten »

À ce reproche, l'écrivain répond en signalant qu'il prend toujours le soin de rendre anonymes les lettres qu'il reçoit. De fait, Eschbach supprime les entrées en matière ainsi que les signatures. Un tel choix peut être perçu aussi bien comme le signe d'un respect de la vie privée que comme une manière de priver ses correspondants de leur identité. Il rend dans tous les cas impossible l'écriture d'une « lettre à l'écrivain » dans le cadre d'une stratégie narcissique comparable à celles que l'on peut l'observer sur le site de Bodo Kirchoff.

Disparition de la « lettre à l'écrivain » dans les profondeurs de l'Internet : Bodo Kirchoff

Né en 1948 à Hambourg, Bodo Kirchoff a étudié les Sciences de l'Éducation à Francfort-sur-le-Main avant de soutenir une thèse consacrée à Jacques Lacan. À la fois romancier, dramaturge, scénariste et essayiste, il occupe une position ambiguë dans le champ littéraire allemand. Offrant plusieurs niveaux de lecture, son œuvre est marquée par une réflexion ambitieuse sur la langue, l'inconscient et le corps, mais elle satisfait aussi – du moins depuis la fin des années 1980 – les besoins de lecteurs à la recherche d'une intrigue classique et d'émotions fortes. Traduit en sept langues, le roman *Infanta* (1990)¹ rencontre un important succès critique et commercial. Devenu un écrivain sollicité par les médias, Kirchoff affirme dans ses conférences de poésie² son désir de s'isoler pour se consacrer à son œuvre, mais il admet en même temps faire preuve d'un très grand narcissisme³. Proposant une masse considérable de textes biographiques, de photographies, d'articles de presse et d'études universitaires, le site personnel www.bodokirchoff.de témoigne de ce dernier⁴.

Situé à l'intersection entre, d'une part, les échanges épistolaires traditionnels et, d'autre part, la mise en scène de soi pratiquée par des millions d'individus anonymes sur Internet, un « livre d'or » virtuel signe à la fois la réussite et l'échec de la stratégie d'auto-valorisation de Bodo Kirchoff. Bien qu'il soit précisé de manière explicite que cet espace d'expression n'est pas destiné à ceux qui souhaitent écrire une « lettre à l'écrivain », c'est à cette dernière catégorie qu'appartiennent – sous une forme il est vrai très brève – une majorité des cent-dix-huit interventions. Plus fréquemment que dans les exemples analysés plus haut, on relève ici la présence du schéma traditionnel de la « mise en situation descriptive du lecteur » et d'une « mise en scène descriptive de la lecture elle-

¹ B. Kirchoff, *Infanta*, Paris, Gallimard, 1992.

² Cf. B. Kirchoff, *Legenden um den eigenen Körper – Frankfurter Vorlesungen*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1995, 182 p.

³ Abusé sexuellement dans son enfance, il explique ainsi avoir éprouvé une blessure narcissique lorsqu'il a découvert qu'il n'était pas la seule victime du pédophile.

⁴ Voir notamment la manière qu'a Kirchoff de présenter l'échec scolaire comme un signe d'élection littéraire.

même »¹. À plusieurs reprises (interventions n°33, 36, 43, 67, 89, 91, 94 et 103²), des correspondants expliquent dans quelles circonstances ils ont découvert l'œuvre de Kirchhoff ou décrivent la forte impression qu'a produit sa lecture :

« Ai lu cette nuit le « Sandmann » (acheté 30 cent chez wohltat [nom d'une chaîne de librairies], sous blister, première édition 1992, [...] »³, « un livre que j'ai dévoré maintenant seulement, mais en deux jours et dans un état proche de la fièvre, avant de le refermer lentement à l'instant même, en un acte presque solennel. »⁴

Parfois, ils expriment leurs émotions en puisant dans le patrimoine littéraire collectif : « C'était vraiment « une hache qui a fendu la mer gelée en moi » (Kafka) »⁵. Se faisant les relais du discours produit par Kirchhoff sur l'injustice de la critique (n°94), montrant à l'occasion une certaine tendance à l'idolâtrie (n°14, 105), les correspondants manifestent par ailleurs le désir de parvenir à une meilleure compréhension de l'œuvre. C'est dans ce contexte qu'apparaît parfois, de manière très limitée, une dimension « communautaire » du site. En effet, certains adressent leurs questions (n°5, 17) ou leurs hypothèses (approche intertextuelle, n°44) non à l'écrivain mais aux autres correspondants et l'on assiste à une timide ébauche de dialogue marquée par une entraide mutuelle (n°9) mais aussi, pour certains, par le désir de souligner leur rapport privilégié à l'écrivain⁶. Majoritairement, c'est néanmoins à bien à Kirchhoff que l'on s'adresse quand on souhaite parler de ses livres. Plusieurs intervenants font appel à lui pour déterminer si ce qu'il raconte est « inventé ou vécu » (n°59, voir aussi n°7) ou confient leur déception de ne pas retrouver dans la vie réelle certains lieux romanesques (n°20)⁷. Par là même, ils illustrent sous une forme contemporaine la constatation que « les lettres de lecteurs représentent une exaltation et un refus de la littérature. Elles croient au pouvoir de connaissance

¹ Pour reprendre une fois de plus la terminologie de Jean-Marie Goulemot et de Didier Masseur. Jean-Marie Goulemot, Didier Masseur, « Naissance des lettres adressées à l'écrivain », *op. cit.*, p. 8.

² Chaque intervention sur le site de Kirchhoff porte un numéro. C'est à ce dernier que nous faisons référence.

³ « las heut nacht den « sandmann » (30 cent bei wohltat, eingeschweißt, erste Auflage 1992) », n° 94. À quoi correspond le nombre 94 ?

⁴ « ein Buch das ich erst jetzt, jedoch fiebergleich in 2 Tagen verschlungen habe, bevor ich es gerade eben in einem fast feierlichen Akt langsam zuklappte. « , n° 67. idem

⁵ « Das war wirklich « eine Axt für das gefrorene Meer in mir » (Kafka). Danke ! », n°103. idem

⁶ Ayant participé à un séminaire de l'écrivain, deux intervenants semblent fiers d'avoir reçu un exemplaire de son roman avant même sa sortie (n°14, 15).

⁷ Il est vrai que le site personnel de Kirchhoff semble encourager une telle lecture. Sous une rubrique consacrée à la biographie de l'écrivain, on trouve des extraits de ses romans accompagnés de photographies de lieux réels.

de la fiction dont elles refusent par ailleurs qu'elle ne soit que fiction [...] »¹. Constituant également un élément classique de ce type d'échange épistolaire, la « requête à l'écrivain » l'assimile parfois, dans le cas présent, à un bibliothécaire (n°60) ou à un commerçant (n°107).

Semblant hors de propos², de telles interventions posent pourtant moins problème que celles qui ont été directement suscitées par le dispositif d'automédialité mis en place par Kirchhoff. Alors que l'un des correspondants (n°67) décrit un parcours allant de la lecture d'un roman à la consultation du site³, on constate que d'autres individus ont découvert l'auteur au cours de leurs flâneries sur l'Internet. Si l'on a pu écrire que la « « lettre à l'écrivain » faisait « entrer un élément tiers, parasite dans la relation épistolaire, habituellement duelle : l'œuvre de l'écrivain »⁴, c'est ici parfois le site personnel qui se substitue à l'œuvre comme prétexte d'une production textuelle d'anonyme. Appréhendant visiblement Bodo Kirchhoff comme un simple internaute parmi des millions d'autres et non comme un écrivain, plusieurs correspondants se placent (par le tutoiement et par le relâchement du langage) sur un pied d'égalité avec lui, à plus forte raison lorsqu'ils peuvent renvoyer par un lien à leur propre site personnel (n°18, 31, 61, 76, 78)⁵. Dans certains cas, le désir de se raconter est concrétisé sans le truchement du moindre commentaire consacré à Bodo Kirchhoff ou à son site. En introduction à un assez long autoportrait mêlé d'éléments poétiques et assorti d'une invitation (sans doute adressée aux internautes en général) à venir lui rendre une visite sur son site, une jeune femme écrit :

« Je m'appelle Ilka Klingspohn. J'ai 28 ans et en raison d'une mobilité réduite [...], je suis condamnée à la chaise roulante, mais ce n'est pas un problème plutôt un défi. »⁶

Du reste, même les correspondants qui manifestent du respect pour le travail de Kirchhoff le font parfois d'une manière qui nie complètement sa portée. Pour annoncer qu'il a lu et, selon ses termes, « pensé » le roman *Infanta*, l'un d'entre eux a recours à un langage SMS fait d'abréviations et de « smileys » (n°90).

¹ Jean-Marie Goulemot, Didier Masseur, « Naissance des lettres adressées à l'écrivain », *op. cit.*, p. 10.

² On ignore si l'écrivain y a apporté une réponse, puisqu'à deux exceptions près, il n'intervient pas sur ce livre d'or virtuel.

³ On notera que la couverture des romans de Kirchhoff fait mention du site personnel de l'écrivain.

⁴ José-Luis Diaz, « “Cher auteur...” », *op. cit.* p. XX.

⁵ Le commentaire-type des correspondants appartenant à cette catégorie est que le site personnel est « informatif » (n°18, 26, 76). *idem*

⁶ « Mein Name ist Ilka Klingspohn. Ich bin 28 Jahre alt und ich bin auf Grund einer körperlichen Einschränkung [...] auf einen Rollstuhl angewiesen, doch das ist kein Problem eher eine Herausforderung. », n°98.

Peut-être est-ce en raison de telles interventions que l'écrivain déplore en 2008 la disparition de cette forme d'écriture que constituait la « lettre à l'écrivain »¹.



Au cours de cette étude, nous avons mis en valeur trois stratégies adoptées par des écrivains allemands contemporains pour organiser les échanges avec leurs lecteurs en utilisant les nouvelles technologies de l'information et de la communication. Rendant visibles sur leur site personnel des productions d'individus anonymes, Thor Kunkel, Andreas Eschbach et Bodo Kirchoff contribuent à l'invention de nouvelles formes d'automédialité.

En fixant un cahier de charges aux intervenants (utilisation conjointe des supports écrits et visuels, limitation à un sujet précis) ou en se contentant de mettre à disposition un espace clos (« livre d'or » virtuel), les écrivains ont la possibilité d'influer sur la forme des différentes productions. Entremêlant les passages obligés de la « lettre à l'écrivain » et les rituels de la sociabilité électronique, les correspondants peuvent néanmoins détourner de manière plus ou moins consciente le dispositif mis en place.

Qu'il s'agisse d'une œuvre littéraire ou d'un site personnel, le sujet apparent d'une « lettre à l'écrivain » ne constitue souvent qu'un prétexte à l'accomplissement du désir de se mettre en scène.

Christian MARIOTTE
Nanterre

¹ Bodo Kirchoff, « Wie es um uns steht », *Literaturen*, 1/2 2008.

L'incidence du camphone sur la construction de l'automédialité

Dans nos vies citadines – presque sans nous en rendre compte –, nous comprenons beaucoup à travers les images. Elles sont un moyen de communication vertigineux. Les images nous reflètent et sont la preuve de nos vies toujours « en retard », de nos sociétés pressées, de nos corps « à la mode », de nos familles « décomposées et recomposées ». Quotidiennement, nous observons des dizaines, voire des centaines d'images. Cela représente des heures de visionnage à la télévision, à l'ordinateur, au *camphone*¹...

Cet article se propose d'étudier de quelle façon l'usage du *camphone* influence la construction de notre propre image. Nous prendrons le cas de « Porte de Choisy² » (2007), pour exemplifier et analyser la représentation et l'*automédialité* grâce aux films de poche³. Il s'agira alors de s'interroger sur les représentations individuelles, sur des procédures d'appropriation, de transposition et de réécriture de la figure du *soi*.

Nous verrons, à travers l'analyse de « Porte de Choisy » comment l'automédialité de notre vie quotidienne peut être construite.

« Porte de Choisy » est un film de poche d'un couple français. Les protagonistes en sont Antonin Verrier, le réalisateur, et Cloé, sa compagne. La scène est un « moment T » de leur vie privée. « Porte de Choisy » est le film le plus intime que le réalisateur, de son propre aveu, ait tourné, et c'est curieusement le film que les gens ont le plus vu autour de lui. Étudions les raisons de ce paradoxe.

Antonin filme sa compagne presque tous les jours : « J'adore la filmer⁴. » Le film fait partie d'une série : ils ont pris l'habitude de se filmer, avec spontanéité, le matin, ou bien lors de soirées dans des bars. Il s'agit d'une sorte de journal intime du couple, de mémoire personnelle de leur relation. Ils s'amusent à le faire, comme un exercice de (ré) création auto-imposé. Leur habitude de se filmer montre que les nouvelles générations ont envie d'organiser iconiquement leur quotidien...

Le conditionnement dû à l'outil

Techniquement parlant, tourner avec un *camphone* est assez facile. Dans « Porte de Choisy », comme dans presque la plupart des *camphone-films*, il n'y a ni

¹ *Camphone* : une des nombreuses façons de nommer les téléphones portables qui peuvent prendre et envoyer des photos et vidéos (MMS).

² Premier prix du jury à la 3e édition du Pocket Film Festival, Paris, 2007, http://www.festivalpocketfilms.fr/article.php3?id_article=648

³ Parce qu'on peut les garder dans la poche, on appelle « films de poche » les films tournés avec des *camphones*.

⁴ Entretien avec A. VERRIER, 12 juin 2008.

montage, ni effets spéciaux, ni musique ajoutée, ni scénario. La difficulté est dans le fait de montrer ou non ces films. Elle est clairement dans la médiatisation de ces vidéos. Car beaucoup parmi nous filment, mais peu nombreux encore sont ceux qui décident de se montrer.

A. Verrier est attaché à son V600 Sony Ericsson, il n'aime pas les autres marques. Pour lui qui est gaucher, ce modèle est facile à manipuler, et le mécanisme d'enregistrement – qui se déclenche directement quand on ouvre le clapet – est très rapide et efficace pour filmer spontanément (en comparaison avec d'autres *camphones* qu'il a pu essayer). Car l'enregistrement spontané est un des concepts-clé dans les usages du *camphone*. La plupart des films de poche sont faits ou ont l'air d'avoir été faits spontanément. On se montre, mais il faut que cela semble décontracté et naturel.

On peut se souvenir que parmi les significations étymologiques¹ du préfixe « auto », deux nous intéressent : ce qui s'applique à soi-même, par exemple : autoportrait, autosuggestion, autocensure, et ce qui est automatique, par exemple : appareil autofocus, auto-allumage. Pour la première signification (ce qui s'applique à soi-même) A. Verrier est intimement persuadé d'avoir eu beaucoup de chance en tournant « Porte de Choisy » car « la caméra s'est mise sur version longue toute seule² ». Précédemment, sur son *camphone*, la fonction « temps » ne permettait de filmer qu'une minute. Dans « Porte de Choisy », il a pu filmer pendant huit minutes, « le *camphone* s'est débloqué seul », dit-il. On a là la deuxième acception : ce qui est automatique, auto-allumage. À la fin, le dernier cadre blanc du film est – d'après lui – une erreur du fabricant. Au moment où il lance l'image sur son ordinateur à travers Bluetooth³, l'enregistrement du son est prépondérant sur celui de l'image, faute de mémoire du téléphone. Au lieu d'avoir un fondu au noir, comme d'habitude, il obtient un fondu au blanc. Le dernier cadre blanc, où le son se fait toujours entendre, donne la sensation de quelque chose qui se poursuit.

Cela confirme que, hormis la question du coût, c'est aussi la facilité de manipulation des outils qui très souvent conditionne leurs usages et leur large acceptation par le public. De plus, grâce à sa malléabilité, le *camphone* est un outil qui permet de se filmer soi-même ou de filmer de très près son sujet, sans avoir besoin d'un zoom. Habituellement, avec les *camphones*, on obtient des scènes de proximité psychophysique avec une ou deux personnes. Comme le dit Béla Balasz, « ce sont les *close-up* (gros plans) qui nous aideront à découvrir l'âme des choses⁴ ». Filmer de près permet donc de tourner (ou bien détourner) l'intime.

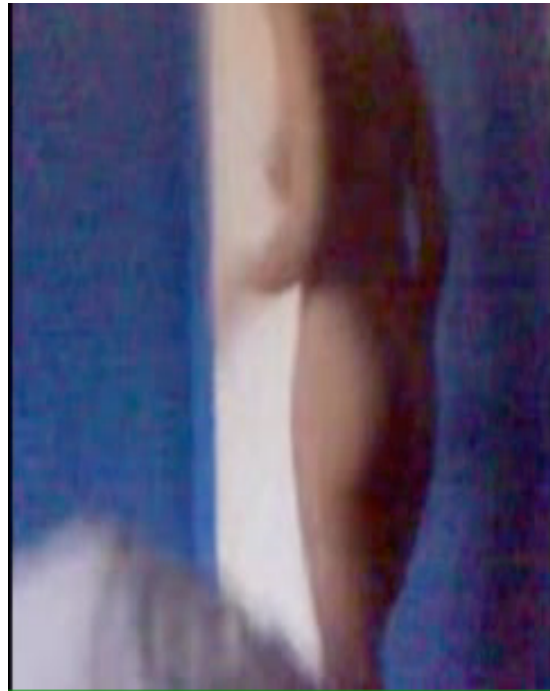
¹ <http://fr.wiktionary.org/wiki/auto->

² Entretien avec A. VERRIER, 12 juin 2008.

³ <http://es.wikipedia.org/wiki/Bluetooth>

⁴ Cf. BALASZ, Béla, *Theory of the film: character and growth of a new art*, New York, Dover publications, 1970, (je traduis)

Un aspect essentiel de « Porte de Choisy » – et transposable à d'autres *camphone-films* –, c'est qu'il n'y a pas de coupe ni de montage *a posteriori*. C'est un seul plan séquence. « On ne peut pas faire de coupes dans l'amour¹ », dit A. Verrier. Si nous observons les deux nouvelles plateformes de *streaming media* (transmission multimédia en continu), Qik² et Flixwagon³, la plupart des films relèvent du plan séquence. De même, les films amateurs de notre vie privée et intime recourent peu au montage. Il ne peut ou il ne doit pas y avoir de coupe dans un moment familier où il ne faut sentir que « l'ici et le maintenant ». L'imaginaire amalgame vie réelle avec vérité et absence de montage, comme si l'automédiatisation devait être quelque chose de naturel, comme si rien n'était posé. Dans la scène de la toilette de « La Captive » (2000) de Chantal Akerman, on voit un pare-douche voiler le corps féminin. Dans « Porte de Choisy », tout se passe comme si cette distorsion visuelle était un caractère intrinsèque de l'image. En effet, l'influence de l'image pixellisée fait naître cette aura intime et énigmatique dans la transposition iconique des personnages.



Photogramme de « La Captive », Chantal Akerman Vidéogramme de « Porte de Choisy », Antonin Verrier

Souvent, on imagine que les films de poche auraient pu être tournés avec un caméscope ou n'importe quel outil d'enregistrement petit et malléable, mais l'aspect brouillé de l'image du *camphone* ne pourrait ainsi être obtenu qu'avec des heures et des heures de post-production et de retouche de l'image. À

¹ Entretien avec A. VERRIER, 12 juin 2008.

² <http://qik.com/>

³ <http://www.flixwagon.com/>

cause de ce flou, le spectateur doit compléter par l'imagination ce qu'il voit : l'image est moins saturée d'information. Ainsi, une relation de séduction sous-jacente se produit, vers le regardeur et au-delà du contenu de l'image : une séduction qui vient de l'image elle-même.

Le choix de l'outil d'enregistrement est très important et il conditionne de façon extrêmement visible l'image obtenue. Nous percevons la différence :



Photogramme de « Porte de Choisy » Photographie Gaby David - appareil Olympus U 700

Généralement, dans ces films « domestiques » (*home videos*), l'image importe peu en tant que telle. Elle vaut comme souvenir, moyen de communication, parfois même seulement pour sa fonction phatique. Nous sommes face à une iconisation de la communication, où les messages multimédia – plus connus sous le nom de MMS (*Multimedia messaging service*) – remplissent une fonction similaire à celle qu'avait jadis la carte postale. « J'aurais voulu que tu sois ici : alors je te montre où je suis. » À ce sujet voir notamment l'ouvrage *Mobile Multimedia in Action* de Ilpo Kalevi Koskinen¹.

Aujourd'hui les images circulent, se confrontent les unes aux autres et se partagent davantage. Les images faites avec le *camphone* contribuent à la formation de nouvelles représentations, et donc de nouveaux paradigmes visuels. Nous faisons de l'intericonicité sans nous en rendre compte. Une image est mise en relation avec une autre et ainsi de suite.

À travers cette diversité d'hommes et d'histoires visuelles partagées, il naît cependant un sentiment d'appartenance à un tout. C'est probablement pour cette raison que dans la blogosphère en général et sur les sites de partage visuel en particulier, il y a autant de groupes (groupes thématiques, forums, *etc.*). Est-ce le signe que l'*automédialité* est plus facile quand on se rend compte qu'elle est aussi pratiquée par d'autres ?

¹ Koskinen, Ilpo Kalevi, *Mobile Multimedia in Action*, Transaction Publishers, U.S.A and U.K, 2007, p. 4.

Une automédialité partagée

Certains moments de notre vie quotidienne sont parfois négligés, alors qu'ils occupent la plus grande partie de notre temps. Pourquoi donc ne pas les montrer ? En 1987, Chalfen disait : « La technologie des appareils modernes permet aux personnes ordinaires de participer à une communication visuelle, de façon personnelle et privée. La participation est maintenant ouverte à tous. N'importe quelle personne ordinaire, non entraînée dans les arts visuels, peut faire une déclaration audio-visuelle personnelle concernant des aspects privés de la vie¹. »

Aujourd'hui, vingt ans après l'ouvrage phare de Chalfen, nous sommes témoins qu'avec le téléphone portable, nous en sommes arrivés à un stade similaire de créations de films amateurs : il est habituel de faire des films, généralement courts, sans trop y penser. C'est un acte réflexe, sans autocensure. La pratique du film vidéo est plus courante avec le camphone qu'avec le *Super 8* ou les *Handy-cams*. Grâce à sa petite taille, son caractère numérique (un coût très faible) ainsi que sa portabilité et sa discrétion dans le paysage quotidien, le *camphone* est partout avec nous, il voyage davantage avec nous et peut ainsi – volontairement ou involontairement – mêler notre vie privée à notre vie publique, parce que, précisément, il en transcende les limites.

Ce qui fait, entre autres, que dans la société occidentale actuelle, presque toute l'information est constamment disponible. Il n'y a presque plus de limite entre ce que j'appellerais l'« exposable » et le « non exposable ». Considérons, par exemple, les réseaux sociaux, tels que Facebook, Myspace ou Qik, pour n'en citer que quelques-uns. Personne n'est vraiment obligé d'y aller, de se créer un profil et de faire du micro-blogging². Mais on est amené à le faire par une sorte de demande collective, une pression sociale. Il y a seulement quelques années, on subissait la même pression concernant la possession d'un téléphone portable. Il faut être dans la vitrine, ou au moins sembler vouloir y figurer. Par exemple, si nous voyageons, nous sommes censés poster des photographies en ligne pour informer notre entourage. Par ce moyen nos amis, nos contacts et même n'importe quel surfeur pourront voir nos photos et vidéos en ligne, avant même notre retour. Nos amis suivent notre automédialité « *en live* ».

« Porte de Choisy » a une construction narrative claire que les autres films de poche de Verrier n'ont peut-être pas, ... En le visionnant sur le grand écran

¹ CHALFEN, Richard, *Snapshot Versions of life*, Bowling Green State University Popular Press, Ohio, 1987, p. 7 (je traduis) “[...] modern camera technology allows ordinary people to participate in pictorial communication in personal and private ways. Participation is now open to anyone. Any ordinary person, untrained in the visual arts of unskilled in media production, can make personal audio-visual statements about private aspects of life.” Je remercie Nora Mathys m'avoir prêté cet ouvrage.

² <http://fr.wikipedia.org/wiki/Microblog>

de leur ordinateur, Antonin et Cloé, se sont tous deux étonnés de constater la présence d'une structure, d'une petite histoire. Un ami réalisateur a encouragé Verrier à le montrer. Au cours de l'entretien¹, Verrier avoue qu'il préfère présenter le film au centre Pompidou (lieu de projection du Pocket Film festival) « car là il était pris à sa juste mesure, en tant que moment de cinéma. ». Il craint, en postant le film sur YouTube ou Dailymotion, *etc.*, (plateformes de vidéos qui lui permettraient pourtant d'élargir son public), de recueillir des commentaires méprisants et plutôt tendancieux. En outre « sur ces sites-là il n'y a pas de nudité, sauf celles des *go-go dancers*² ».

« Exposable » ou « non exposable » : la pudeur s'évanouit

Il me semble inutile d'essayer de délimiter les frontières entre vie privée et vie publique. Je préfère parler de l'« exposable » ou du « non exposable ». Ces concepts sont en train de changer, tout comme la distinction entre regarder et être regardé. Les modèles de comportements qui définissent la normalité de l'« exposable » sont en train de basculer. André Gunthert nomme ce phénomène « exception circonstancielle³ » : il y a des choses qui sont permises dans des lieux déterminés à des moments déterminés. Ce qui était intolérable et invisible il y a encore quelques années devient un standard de la visibilité et de la médialité.

Revenons à notre étude de cas ; pourquoi parmi tous les films que Verrier tourne quotidiennement, choisit-il de médiatiser précisément celui qui est le plus intime ? Dans ce film, la nudité est évoquée autrement : « Avec la mauvaise qualité de l'image, on peut montrer des choses que l'on ne pourrait pas montrer avec une caméra normale⁴ », observe Verrier.

Son appartenance au documentaire ou à la fiction ne va pas de soi. On perçoit que c'est un « moment T » de leur vie, sans mise en scène préalable. Ils vivent leur « amour sans complexe » ; pas d'exhibitionnisme donc. « Porte de Choisy » montre bien que certains sujets, liés à l'intimité, à la vie amoureuse, se prêtent particulièrement à la prise de vue par téléphone portable.

Dans un autre article de son blog, « Les chats, les marmottes et les fins de la participation » Gunthert puis les commentateurs se demandent en quoi le principe de « contenus partagés instaure un entre-deux de l'espace privé et de l'espace public et comment leurs auteurs se livrent tels qu'ils souhaitent se

¹ Entretien avec A. VERRIER, 12 juin 2008.

² De fait, lauréat du Pocket Film, « Porte de Choisy » est promu par le festival et est ainsi projeté dans d'autres festivals de cinéma.

³ GUNTHERT, André, « Sans retouche. Histoire d'un mythe photographique », *Études photographiques*, N°22, p. 71, Octobre 2008.

⁴ Entretien avec A. VERRIER, 12 juin 2008.

voir¹ ». Démontrant que leur petit moment amoureux, leur petite vie peut être exposée, « Porte de Choisy » confirme cette apparente tendance à réduire l'intimité.

Médialité collective et personnelle : « appartenance visuelle »

Dans le concept d'« autofiction » développé par Serge Doubrovsky, le nom de l'auteur et celui du narrateur est le même ; le « je » autobiographique devient un « je » de fiction et inversement. Cette confusion délibérée existe dans les formes autobiographiques nouvelles engendrées par l'usage d'Internet, *webcams*, photographies numériques, blogs, plateformes de partage, sites de réseaux sociaux..., laissant plus que jamais ouvert le débat entre fiction, réalité et documentaire.

Pourtant, il y a du courage à se montrer. Mais le fait de s'exposer a deux faces. La face du bonheur, du partage, de l'audace. Et il y a aussi la face cachée, le côté intrusif, intimidant, noir. On voit même ce qu'on ne voulait pas voir. Cela dérange et attire. Ce que je n'ose pas montrer quelqu'un d'autre le montre.

En 2000, le chanteur, politicien et militant écologiste Jello Biafra² parlait de la fin du totalitarisme des médias : « *Don't hate the media, become the media!* » (Ne hais pas les médias, deviens les médias). Ceci est depuis devenu le slogan d'Indymedia, un média alternatif sous forme de réseau de collectifs indépendants dont l'objectif déclaré est d'assurer à tous la liberté de créer et de diffuser de l'information en *open-publishing* et avec modération. Il fallait donc devenir auteur de ses propres images. Puis, avec le numérique et le boom des blogs, commença ainsi l'ère de la production et médiatisation massive des images.

Si nous observons le côté iconique de notre Web d'aujourd'hui, il y a un sentiment d'« *appartenance visuelle* ». Essayons d'abord de comprendre quelle est cette unité générale. Cette « *appartenance visuelle* » est, à mon avis, due à deux facteurs : le premier est le format standardisé de nos images. La taille de la plupart de nos images en ligne est en effet la même.

Par exemple, sur YouTube, la résolution de l'image est de 480 x 360 pixels ou plus, le format audio est le MP3, le nombre d'images par seconde s'élève à 30, la durée maximale est de 10 minutes (2 à 3 minutes recommandées), la taille maximale des fichiers de 1 GB³. Avec les nouveaux sites de partage de films tournés avec des *camphones* tels que Qik ou Flixwagon cités ci-dessus, les règles sont similaires. Les créateurs de contenu n'ont pas vraiment le choix du format de leurs photographies ou vidéos. Ceci est déterminé par chaque plateforme.

¹ GUNTHER, André, « Les chats, les marmottes et les fins de la participation », 2008, <http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2008/07/29/774-les-chats-les-marmottes-et-les-fins-de-la-participation>

² BIAFRA, Jello, http://fr.wikipedia.org/wiki/Jello_Biafra

³ http://fr.youtube.com/t/ads_homepage_videos

Le deuxième facteur est la taille de notre quatrième écran¹ (celui de nos téléphones portables). Les images qui nous accompagnent quotidiennement, dans notre sac ou notre poche, ont la même taille et qualité de visionnage.

Cependant, « loin d'être l'agent manipulé de forces qu'il ignore, l'amateur est un virtuose de l'expérimentation esthétique, sociale, technique, corporelle et mentale. Il n'est pas le dernier à discuter des effets de croyance et de prise de distance : l'amateur lui aussi se demande si une trop grande proximité à son objet ne l'aveugle pas² ». Le spectateur est en même temps le faiseur d'images ; la personne qui produit et consomme le contenu. De plus en plus de gens sont autodidactes, selon la culture du DIY. « L'appellation *Do It Yourself*, abrégé en *DIY* (dont une traduction littérale en français serait « Faites-le vous-mêmes ») désigne le besoin de créer, d'avoir une certaine indépendance par rapport à l'industrie et aux grands groupes commerciaux, de retrouver un savoir-faire abandonné qui pousse à trouver des solutions pour faire le maximum de choses par soi-même, en opposition à la marchandisation dominante, tout en recherchant la gratuité ou des prix faibles³ ». Ce phénomène visuel culturel d'autodidaxie est d'autant plus intéressant qu'il rejoint intrinsèquement la question de l'amateur.

Une anecdote, pour revenir et terminer avec notre « Porte ». Lors de la soirée de projection, Cloé avait convié ses amis mais pas ses parents... Il y a donc des limites à l'exhibition. Dans la salle, les rires fusaient, parfois gênés. Cloé elle-même était embarrassée le premier soir. Elle n'avait pas voulu, initialement, que le film soit montré au public, d'autant plus que le couple s'était séparé...

Quant à Antoine et Cloé, si le partage du film ne les a pas gênés dans leur vie professionnelle, c'est probablement parce que leurs noms n'apparaissent pas et qu'on ne les reconnaît pas vraiment à l'image.

C'est à travers ce type de prise de parole visuelle qu'on peut faire la critique des médias classiques. La démythification des appareils reste une démarche quotidienne et expérimentale. La fin du totalitarisme des médias, c'est la production de contenu, laquelle devient une question identitaire. Dans les nouvelles pratiques, surtout avec les nouveaux outils, les images ne se contentent pas de soutenir le discours : elles deviennent le discours, nos propres discours.

Nous sommes dans un mouvement constant et il est difficile de percevoir les changements, surtout de mentalité, de mœurs et de cognition visuelle. Cependant, équiper toute la population d'un *camphone* est un acte qui bouleverse forcément les mœurs visuelles. « [...] la photo, ça sert à mettre de

¹ ED, « The Fourth Screen is Mobile », <http://www.thefourthscreen.blogspot.com/2006/01/fourth-screen-is-mobile.html>

² Cf. HENNION, Antoine, « Une sociologie des attachements, D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur », 2005, p.15, www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=SOC_085_0009

³ http://fr.wikipedia.org/wiki/Do_it_yourself

l'amour en boîte. Pour le consommer plus tard, comme des tranches d'ananas », dit A. Gunthert¹. Nos films de poche aussi, ajouterais-je.

La vie quotidienne a une importance visuelle inédite. On voit des images qu'on n'avait jamais vues et : « D'abord on voit qu'on ne l'avait pas vu [...] »².

Cependant, il y a une intelligence visuelle collective qui est en train de grandir : nous ne sommes plus seulement des explorateurs du Web, nous sommes devenus des créateurs.

Même s'il existe un sentiment relatif d'unité, il existe une énorme pluralité de prises de parole.

Une telle disposition à l'automédialité implique, à mon avis, de renoncer à notre intimité. Le vingt-et-unième siècle va-t-il faire le deuil de la vie privée et de l'intimité ? Le seuil de la pudeur recule. L'individu devient davantage stratège de son identité (numérique).

L'automédialité transforme-t-elle l'individu en personnage ? Jadis, être célèbre signifiait être exposé, aujourd'hui, le rêve est de s'exposer pour devenir célèbre.

Gabriela DAVID
Paris

Références

Livres:

CHALFEN, Richard, *Snapshot Versions of life*, Bowling Green State University Popular Press, Ohio, 1987.

KOSKINEN, Ilpo Kalevi, *Mobile Multimedia in Action*, Transaction Publishers, U.S.A and U.K, 2007.

Articles en ligne:

1. ED, « The Fourth Screen is Mobile », 16 Janvier 2006, <http://www.thefourthscreen.blogspot.com/2006/01/fourth-screen-is-mobile.html>
2. GUNTHERT, André, « Les chats, les marmottes et les fins de la participation », *Actualités de la recherche en histoire visuelle*, 29 juillet 2008, (<http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2008/07/29/774-les-chats-les-marmottes-et-les-fins-de-la-participation>)

¹ GUNTHERT, André, « Les chats, les marmottes et les fins de la participation », 2008, <http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2008/07/29/774-les-chats-les-marmottes-et-les-fins-de-la-participation>.

² Cf. *Ibid.*, GUNTHERT, André.

3. GUNTHER, André, « Sans retouche. Histoire d'un mythe photographique », *Études photographiques*, N°22, Octobre 2008, Paris. (en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/index1004.html>)
4. HENNION, Antoine, « Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur », 2005, (en ligne : www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=SOC_085_0009)
5. KRAMER, Mark A. M., « Alternative 2008 Olympic Coverage », 9 Août 2008, <http://www.smartmobs.com/2008/08/09/alternative-2008-olympic-coverage/>

Wikis :

1. <http://fr.wiktionary.org/wiki/auto->
2. <http://es.wikipedia.org/wiki/Bluetooth>
3. http://fr.wikipedia.org/wiki/Do_it_yourself
4. http://fr.wikipedia.org/wiki/Jello_Biafra

Plateformes et sites de partage de vidéos et films de poche :

- I. http://www.festivalpocketfilms.fr/article.php3?id_article=648
- II. <http://www.flixwagon.com/>
- III. <http://qik.com/>
- IV. http://fr.youtube.com/t/ads_homepage_videos

Table des matières

AVANT-PROPOS (B.JONGY)	5
POUR UN DIALOGUE ENTRE MADIOLOGIE ET CRITIQUE LITTERAIRE (C.MOSER , J.DÜNNE).....	11
LE SUJET A LA CROISEE DES CHEMINS AUTO (BIO) MEDIATIQUES (F.GUIYوبا)	21
MEDIUM, REFLEXIVITY AND THE ECONOMY OF THE SELF (S.WEBER).....	33
LE CAS DES AUTOBIOGRAPHIES D'ALLEMANDS DE L'EST APRES 1989 (A-L.DAUX)	49
FILM DIARY: THE ORIGINS OF JONAS MEKAS'S DIARY FILM, WALDEN (D.JAMES)	61
PIERRE ALFERI'S META-SELF-MEDIAL POEMS (H.PEETERS).....	73
LE JOURNAL INTIME EN LITTERATURE, EN PEINTURE ET AU CINEMA (S.MOBARAK).....	83
LES VISAGES DE LA BEDEISTE JULIE DOUCET (M.DELVAUX).....	95
L'ŒUVRE DE SOPHIE CALLE ET LE CONCEPT DE L'AUTOMEDIALITE (E.WERTH).....	107
LES PROCEDURES DE REPRESENTATION DE SOI CHEZ ORLAN (J.BRUNET-GEORGET).....	119
AUTOMEDIALITE ET ECRITURE CHOREGRAPHIQUE (B.VASSILEVA-FOUILHOX).....	131
PRATIQUES CULTURELLES EMERGENTES ET AUTOMEDIALITE (S.BISET).....	145
AUTOMEDIALITE ET MEDIAS NUMERIQUES (K.VASSILIOU)	155
L'ALTERNANCE ENTRE LE REEL ET LE BLOG (P.VIBERT).....	165
ÉPISTOLARITE, ECRITURE DE SOI ET NOUVELLES TECHNOLOGIES (C.MARIOTTE).....	175
L'INCIDENCE DU CAMPHONE SUR LA CONSTRUCTION DE L'AUTOMEDIALITE (G.DAVID)	187
TABLE DES MATIERES	197