

Interventions du support

Pascal DURAND et Christine SERVAIS

Il en va de la relation qu'une œuvre, quelle qu'elle soit, entretient avec son support, quel qu'il soit, comme de celle que tout processus de signification entretient avec ce qui lui tient lieu de vecteur¹. Pas d'œuvre sans support : la chose tombe sous le sens aisément, sans être remise en cause par l'existence d'œuvres à dimension ou à vocation éphémère, parfois inscrites à même des supports eux aussi très volatiles, à l'image de la signature de Fantômas s'effaçant de la carte de visite qui la montrait ou de telle figure dessinée dans le ciel par les jets de vapeur s'échappant d'un avion publicitaire. Pas non plus de support sans œuvre ni, plus généralement, sans inscription : la chose paraît ici moins évidente, tant l'on oublie volontiers que c'est par les signes dont elle est rendue porteuse — et ceci, rappelons-le également, pour une conscience susceptible de les recevoir comme tels — qu'une surface quelconque se voit convertie en support. Cette transformation admet certes une grande diversité de significations et d'effets, en fonction de pratiques qui peuvent participer tantôt de formes d'expression artistique plus ou moins traditionnelles, tantôt de gestes d'appropriation ou de dégradation plus ou moins sauvages, allant par exemple du *graph* sur un édifice public à l'effroyable chiffre administratif qui, tatoué sur l'avant-bras des prisonniers des camps de la mort, à Auschwitz-Birkenau, réduisait du même coup l'être humain qui en portait la marque à une chose enregistrable. Il est certes, d'autre part, des surfaces qui semblent bien préexister en tant que supports à tout acte d'inscription — une feuille de papier, un cahier, un tableau d'école, une toile sur châssis —, bien que ce soit encore à cet acte même, qu'elles appellent à travers les usages conventionnels qui les régissent, que de telles surfaces doivent d'apparaître non tant d'ailleurs comme des supports en soi que comme des supports en puissance. Mais sous quelque angle et à quelque niveau de généralité qu'on l'aborde, de quelque nature ou de quelque portée que soient les effets induits par lui à travers l'immense variété de ses interventions concrètes, le support n'en demande pas moins

1. Le mot d'« œuvre » n'est employé ici, bien entendu, que par commodité : la question du support ne saurait en effet être cantonnée au seul domaine des arts et des lettres, même élargi au-delà de leur périmètre classique.

d'être envisagé d'abord sous le rapport d'implication et d'inhérence réciproques qu'il entretient avec ce qui s'y trouve inscrit d'une manière ou d'une autre.

Parler d'interventions du support demande, aussi bien, de tenir compte de ce que la question du support — touchant son rôle, sa prégnance, sa visibilité à même ou à travers l'œuvre ou bien encore le pouvoir qu'il aurait d'extrapoler ses propres coordonnées aux structures de l'œuvre — n'est pas elle-même d'une égale saillance à travers l'histoire, ni d'une pratique expressive à une autre. Encore serait-il bien imprudent de penser que cette saillance s'est amplifiée de façon linéaire en direction de l'époque contemporaine et de considérer, d'autre part, que la distinction proposée par Nelson Goodman entre *arts allographes* et *arts autographes* suffit, en divisant sommairement le territoire de l'expression artistique entre arts littéraires et arts plastiques, à dégager les premiers d'une emprise du support qui s'exercerait fortement sur les seconds². Et l'on verra que ladite question du support tient également d'une problématique à part entière, liée d'un côté à des transformations inhérentes aux mondes de l'art — tant en termes de définition des pratiques qu'en fait de rapport établi par les artistes à leur propre champ d'activité — et d'un autre côté aux modes d'appréhension des œuvres et plus généralement des messages appelés, en gros à partir des années 1950-1960, par certains développements des sciences de la communication, au confluent de la sémiologie, de la phénoménologie et de l'esthétique des médias.

L'ART DU SUPPORT

Historiquement, d'abord, il est clair sans doute que l'extension du domaine de l'art induit par les successives expérimentations des avant-gardes et les diverses formes de recyclage caractéristiques de la postmodernité a eu notamment pour effet d'étendre en même temps le périmètre et le répertoire des supports utilisables ainsi que leur prégnance sur les œuvres. Si tout peut désormais faire matériau pour un geste supposé contenir en lui-même sa propre essence artistique — éléments du monde naturel, objets manufacturés, déchets du monde industriel, excréments physiologiques, etc. —, tout peut également lui faire office de support d'expression, du corps de l'artiste aux sites à l'intérieur desquels ce dernier intervient, en passant par n'importe quelle forme ou surface susceptible d'être adoptée au sein d'un environnement technologique toujours plus vaste et diversifié. Et il apparaît tout aussi clairement que cette extension est passée en bien des cas, et de plus en plus, par une sorte d'exposition du support lui-même, se montrant à travers l'œuvre au point parfois de se confondre avec elle quand il n'en vient pas à se substituer à celle-ci ou à l'envelopper tout entière. L'inter-

2. *Allographes* aussi, selon cette distinction, les arts de la musique : l'exécution d'une œuvre musicale n'est pas une copie de cette œuvre, mais sa réalisation chaque fois accomplie et recommencée (fût-elle plus ou moins réussie). Nelson Goodman, *Langages de l'art, une approche de la théorie des symboles* (1968), tr. J. Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1980.

vention du support commencerait donc, à s'en tenir au domaine des arts plastiques, par une toile non entièrement couverte de pigments ou par un bloc non entièrement dégrossi par le sculpteur, caractéristiques parmi d'autres de l'esthétique du non fini portée avec différents enjeux par la modernité artistique, pour se prolonger, d'une avant-garde à l'autre, jusqu'aux œuvres *in situ* d'un Buren ou aux grands emballages d'un Christo³.

Sans minimiser l'amplification et l'accélération que ces mutations ont connues du XIX^e siècle à nos jours, et sans reverser sur le passé les catégories de perception esthétique du présent, force est pourtant de constater que, sous d'autres modalités certes, les arts pré-modernes sont bien loin d'avoir ignoré les interventions du support qui nous intéressent. Pour l'artiste du Moyen Âge, de la Renaissance ou de l'âge classique, sous réserve des nuances et distinctions à établir d'une période à l'autre et à l'intérieur de chacune, le support ne se réduit pas à une surface à couvrir ni à une question de stabilité et de solidité au service de la durabilité de l'œuvre et de son message. L'art de la fresque la rend par principe comptable de la superficie de la paroi à couvrir, de sa structure, des resserrments ou des élargissements que lui impose l'architecture dans laquelle cette paroi s'étend, présence d'une fenêtre, d'un pilier, d'une corniche ou de tout autre élément fonctionnel ou décoratif⁴. Un polyptyque, avec ses panneaux montés ou non sur charnières, déjà eux-mêmes ouvragés et bien souvent ajustés au lieu dans lequel l'œuvre sera exposée (et utilisée), contribue à exercer une très sensible et visible détermination sur les contenus de l'œuvre et ses formes. Une crucifixion au-dessus d'un autel a pour support la toile ou le panneau, mais tout aussi bien la paroi, la position qu'elle occupe dans la chapelle ou le chœur de l'église — l'ensemble même de l'édifice, avec la situation qui est la sienne au sein de plus vastes complexes, pouvant être envisagé comme une sorte de cadre, sinon une sorte de support symbolique élargi pour une œuvre qui elle-même ne peut être « lue », de la même façon qu'elle a été réalisée, qu'en relation non seulement avec les contraintes fixées par ses commanditaires, sur contrat et avec un cahier des charges le plus souvent très précis, mais également avec les contraintes du lieu, du

-
3. Sur l'esthétique des œuvres *in situ*, voir la monographie de Guy Lelong, *Daniel Buren* (Flammarion, 2001, rééd. en 2012, coll. « Nouvelle création contemporaine »), ainsi que sa contribution au présent volume.
 4. Même détermination exercée sur l'œuvre par le fond à couvrir, avec ses découpes propres, dans le cas des peintures sur toile réalisées pour les plafonds et murs de tant de palais et d'églises. Aller admirer au Palais ducal de Venise *Le Paradis* peint par Tintoret en 1588 pour la Salle du Grand Conseil, permet de voir que cette toile de dimension colossale se trouve non seulement peinte à l'échelle du lieu et du faste qu'il symbolise, et non seulement ajustée aux coins obliques de la paroi contre laquelle elle est disposée, mais qu'elle est également structurée, s'agissant de la foule innombrable des personnages qui s'y distribuent, par une symétrie dont le pivot ou l'axe est le siège du doge adossé, sous le tableau, en position centrale.

rite, du système de croyance pour le service desquels cette œuvre a été commandée, conçue, réalisée, installée⁵.

Des œuvres les plus monumentales aux plus menus des objets ouvragés, on pourrait multiplier les considérations semblables, exemples significatifs à l'appui. « Toute la question de la peinture est celle du médium... », déclare Zamora, *alter ego* de Picabia, au poète Paul Denis dans *Aurélien* : « Quand on a trouvé l'huile on a cessé de peindre sur les murs. Les peintres broyaient leurs couleurs, leur secret était là-dedans. Et puis de nos jours on a méprisé le travail des couleurs. Picasso se vantait de peindre avec les couleurs de Félix Potin... Seulement, vous verrez... ça ne tiendra pas... Tandis qu'avec ça [la laque à carrosserie], c'est pour la vie... enfin les siècles! Nous peindrons désormais nos tableaux, nos voitures, et nos femmes de la même façon⁶. » Vision somme toute classique : l'histoire de la peinture, et plus globalement celle des arts et des techniques, progressant par avancées successives et avec effet de cliquet propre à rendre les choses irréversibles d'une étape ou d'un état à l'autre. Au risque d'une trop grande généralité, posons plutôt en guise d'hypothèse que si, dans l'art pré-moderne, l'intervention du support sur les contenus et les formes de l'œuvre est, en règle très fréquente, fonction de contraintes technico-pratiques et de rites politico-religieux, à côté d'œuvres d'usage privé liées à d'autres fonctions encore, elle tendra, avec l'art moderne, à prendre de nouvelles dimensions et significations, à commencer par celle-ci : de plus en plus autonome à l'égard des attentes politiques, sociales, religieuses, comme aussi à l'égard des codes de représentation académiques ou néo-académiques, l'œuvre moderne jouera de son support comme d'un moyen supplémentaire pour affirmer cette émancipation et afficher le pouvoir de libre créativité que l'artiste, travaillant à la fois un matériau et une surface, s'impartit en rendant visible et sensible ce avec quoi l'œuvre se fait⁷. Ce qu'en se montrant à travers

-
5. Les œuvres réalisées sur commande pour les édifices à fonction politique ou les places publiques donneraient lieu à des observations de même registre.
 6. Louis Aragon, *Aurélien*, Paris, Gallimard, Le Livre de Poche, 1964, p. 234. Plus sociologue qu'Aragon sur ce terrain, Balzac, lui, reliait l'évolution des formes de l'art aux transformations de son marché et aux dimensions des espaces de vie de ses commanditaires : « Et que penses-tu de la sculpture ? — C'est une bien mauvaise partie [...]. Il faut de grandes protections outre un grand talent ; car le gouvernement est le seul consommateur. C'est un art sans débouchés aujourd'hui qu'il n'y a plus ni grandes existences, ni grandes fortunes, ni palais substitués, ni majorats. Nous ne pouvons loger que de petits tableaux et de petites figures, aussi les arts sont-ils menacés par le *petit* » (*La Cousine Bette*, dans *La Comédie humaine*, tome VII, éd. P.-G. Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, p. 130).
 7. Les notions de *cadre* et de *support* se recouvrent marginalement, cette marge étant elle aussi d'ampleur variable à travers l'histoire et la morphologie des systèmes artistiques. Voir notamment, sur la première de ces notions, *Cadre, seuil, limite. La question de la frontière dans la théorie de l'art* (Th. Lenain et R. Steinmetz dir.), Bruxelles, La Lettre volée, coll. « Essais », 2010.

l'œuvre le support montrera, ce sera l'œuvre elle-même sans doute comme objet fabriqué; ce sera aussi le travail de l'artiste comme production en acte.

DU LIVRE AU TEXTE

Du point de vue à présent d'une nomenclature des arts, répartis sous l'angle qui nous intéresse entre *arts autographes* et *arts allographes* — selon que l'œuvre peut être copiée, reproduite, transposée d'une surface à une autre *avec* ou *sans* perte substantielle en fait d'authenticité —, d'autres nuances et réserves doivent être apportées⁸. Si la distinction proposée par Nelson Goodman est précieuse, elle ne permet pas de trancher de façon aussi nette qu'on ne le croit entre arts plastiques et arts littéraires, sans aborder encore les perspectives ouvertes par les arts et les pratiques du numérique, qui seront évoquées plus loin. Du fait qu'ils n'émargent pas à d'autres codes que ceux de la langue, de la rhétorique et de la poétique des genres, les textes, pensera-t-on, seraient par essence nomades : pour peu que leur lettre et leur intégralité soient respectées, rien ne s'en perd de bien substantiel, rien n'y change véritablement d'une édition, d'une collection, d'une typographie à d'autres. La chose est moins sûre qu'il n'y paraît et, pour s'en rendre compte, point n'est besoin d'aller aux œuvres ayant explicitement joué des ressources formelles que leur procurait leur support, telles que le *Coup de dés* de Mallarmé, ou aux œuvres ayant, fût-ce momentanément, tiré parti du support qu'elles avaient adopté dans le processus de leur composition : Sade confectionnant en un étroit rouleau de douze mètres le manuscrit de ses *120 journées de Sodome*, Mallarmé livrant à l'enseigne de *La Revue indépendante*, en 1877, une première édition à quarante-sept exemplaires numérotés, dont sept hors commerce, de ses *Poésies* sous forme photogravée d'après son manuscrit, Léautaud collant toute une séquence de son *Journal* à même une livraison de la *Nouvelle Revue Française* ou bien encore Jack Kerouac improvisant à toute allure *On the road* sur sa machine à écrire avant d'en scotcher les feuillets en un ruban de papier de trente-six mètres⁹.

Manuscrit ou imprimé, en livre ou hors livre, sous forme numérique ou sous forme papier, chez tel ou tel éditeur, dans tel ou tel format, selon tel ou tel protocole graphique, c'est bien plus qu'on ne le sent ordinairement qu'un texte adhère

-
8. Pour une discussion théorique approfondie de ces notions, voir Jan Baetens, « Auto-graphe/allographe (à propos d'une distinction de Nelson Goodman) », dans *Revue philosophique de Louvain*, n° 70, 1988, p. 192-199.
 9. L'édition standard de ces quatre textes, pour s'en tenir à eux, n'a que faire, il est vrai, de leur mode de composition et de première inscription, dont l'intérêt et la portée n'apparaîtraient guère qu'aux érudits, bibliophiles et autres commentateurs savants. Reste que cette composition et cette inscription sont entrées plus ou moins sensiblement dans la dynamique interne de ces œuvres, effet de catalogue clandestin chez Sade, effet d'artisanat graphique et d'économie de la rareté affichée chez Mallarmé, effet de collage goguenard chez Léautaud, effet d'accélération narrative et de mimétisme formel chez Kerouac.

au support par lequel il se présente à son lecteur. À lettre identique — pour ne rien dire des anthologies, qui découpent ce texte en l’articulant à d’autres, ni des *Œuvres* plus ou moins complètes, qui l’unifient à divers ensembles — se produisent des infléchissements susceptibles, en orientant sa lecture et ses usages, d’en modifier la forme, d’en redéfinir le registre et le genre, d’y faire ressortir ou au contraire d’y atténuer telle composante ou telle dimension. Rien ne le montre mieux que les œuvres qui, tombées dans le Domaine public, voient leurs avatars éditoriaux se décliner à l’envi. De la « Bibliothèque de la Pléiade » à la collection « Bouquins », des éditions standards au tout-venant des collections de poche, du « Livre de poche » à « Folio » ou « GF », du « Livre de poche » des années 1950 au « Livre de poche » des années 2000, il serait bien naïf de penser qu’un texte voyage sans subir de multiples filtrages et recadrages propres à le retoucher sous plusieurs aspects. *Œdipe roi* dans la « Série Noire » des éditions Gallimard, c’est toujours le texte de Sophocle, mais avec autre chose s’y ajoutant pour le verser tout entier dans une autre catégorie qui en modifie l’interprétation. Jules Verne, Georges Simenon ou Jean d’Ormesson sur papier bible dans la « Pléiade », Sénèque ou Machiavel en « Mille et une nuits » apportent la preuve que si tout logement éditorial est possible, à force d’audace, d’insolence ou de négociation avec le système des valeurs, aucun n’est sans signification. *Les Mains sales* sous la couverture un peu mélo de sa première édition au « Livre de poche », *Le Comte de Monte-Cristo* sous des couvertures où se montrent tour à tour un tableau romantique, le visage de Jean Marais ou celui de Gérard Depardieu, dans des éditions de plus en plus enrichies de commentaires, préfaces et notes, indiquent un paysage de livres et un patrimoine de textes tous deux très changeants, à l’intérieur desquels chaque édition fait plus que simplement envelopper ou soutenir le texte qu’elle propose au lecteur.

D’une forme livre ou d’une « image » texte à une autre, l’énoncé textuel se montre ainsi inséparable de toute une pragmatique de l’« énonciation éditoriale » dont on commence de prendre la mesure et d’interroger les effets avec Emmanuël Souchier¹⁰, au-delà des premiers quadrillages de la communication littéraire entrepris dans les années 1950-1960 par Robert Escarpit¹¹ et du cadastre du « paratexte » établi par Gérard Genette à la fin des années 1980¹², sans oublier les apports, entre-temps, d’une sociocritique attentive aux réverbérations du social induites à même les œuvres en particulier par leur appareil titulaire¹³. Rien là qui

10. Emmanuël Souchier, « L’image du texte. Pour une théorie de l’énonciation éditoriale », dans *Les Cahiers de médiologie*, n° 6, décembre 1998 et, du même, « Formes et pouvoirs de l’énonciation éditoriale », dans *Communications et Langages*, n° 154, décembre 2007, p. 23-38.

11. Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1958.

12. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.

13. Voir notamment Claude Duchet, « “La Fille abandonnée” et “La Bête humaine” ». Éléments de titrologie romanesque », dans *Littérature*, n° 12, décembre 1973, p. 49-73 ou Henri Mitterrand,

soit intrinsèquement lié aux grandes mutations du livre industriel. Roger Chartier a souligné, en historien du livre sous l'ancien régime, les effets exercés non seulement par le livre comme objet matériel très compartimenté, mais par tout ce qui, dans celui-ci, relie l'œuvre comme son auteur à l'ensemble du système politique et social dont ils dépendent : « Aux XVI^e et XVII^e siècles, le livre, quel qu'il soit, ne commence pas avec le texte qu'il publie. Il s'ouvre avec un ensemble de pièces préliminaires qui manifestent de multiples relations impliquant le pouvoir du prince, les exigences du patronage, les lois du marché et les rapports entre les auteurs et leurs lecteurs. Les significations attribuées aux œuvres dépendent pour partie du porche qui conduit le lecteur jusqu'au texte et qui guide, sans la contraindre absolument, la lecture qui doit en être faite¹⁴. » Et de souligner lui aussi, de ce point de vue, que « [la] matérialité du livre est inséparable de celle du texte, si l'on entend par là les formes de son inscription manuscrite ou imprimée qui, tout en fixant l'œuvre, lui donnent mobilité et instabilité. La "même" œuvre, en effet, n'est plus la même quand changent sa langue, sa ponctuation, son format ou sa mise en page¹⁵ ».

Reste que ces déterminations exercées sur l'œuvre et sa réception par l'objet matériel sous l'aspect duquel l'une se propose à l'autre, force d'autant plus puissante peut-être qu'elle demeure le plus souvent insensible au lecteur, ne s'imposent comme telles à l'esprit, en tant que dimensions pertinentes de l'objet, qu'au prix d'une double conversion du regard, opérée ici encore, du côté scientifique, par l'ouverture de nouveaux chantiers — du « paratexte » à l'« énonciation éditoriale » — et d'autre part, du côté littéraire ou artistique, par les interventions d'auteurs s'attachant à tirer le plus grand parti de ce que nous avons appelé, en écho à Mallarmé, les « interventions du support ». En la faisant ressortir dans l'« Observation » figurant en tête de la première édition du *Coup de dés* — « les "blancs", en effet, assument l'importance », « le papier intervient¹⁶ » —, Mallarmé explore et accomplit, dans ce texte qu'il voit aussi comme le laboratoire d'un genre à venir, l'extension du texte à son « péritexte » matériel, sinon leur fusion

« Les titres des romans de Guy des Cars », dans *Sociocritique* (Cl. Duchet dir.), Paris, Nathan, 1979. Place doit également être faite à la rhétorique de la typographie et de la mise en page développée dès la fin des années 1970 sous l'impulsion d'Anne-Marie Christin : *L'Espace et la lettre*, *Cahiers Jussieu*, n° 3, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1977 ; voir aussi sa contribution, « Rhétorique et typographie, la lettre et le sens », au dossier *Rhétoriques, sémiotiques* coordonné par le Groupe μ , *Revue d'Esthétique*, 1979, n° 1-2, Paris, U.G.E., « 10/18 », p. 297-323.

14. Roger Chartier, *La Main de l'auteur et l'Esprit de l'imprimeur, XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2015, p. 15.

15. *Ibid.*, p. 15-16.

16. Stéphane Mallarmé, « Observation relative au poème *Un Coup de Dés Jamais n'abolira le Hasard* » (*Cosmopolis*, 1897), dans *Œuvres complètes*, tome I, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 391.

complète — du titre en axe vertébral au grand format de la double page, en passant par le pli, la typographie, la distribution des blocs textuels, les blancs. Et, au-delà encore, le chantier du « Livre » montre qu'il envisageait le possible élargissement de cette extension à l'« épitexte » éditorial et lectoral de l'œuvre, en intégrant à tout le dispositif son montage financier, la fabrication sociale de sa valeur et tout un rituel de lectures et de démonstrations publiques. Utopie du Livre à venir, « instrument spirituel », auquel, « tout, au monde, existe pour aboutir¹⁷ ». Utopie à la fois d'une poétique élargie à tous les paramètres formels tant de l'objet verbal que de son support et d'une esthétique potentiellement élargie, telle qu'elle s'embraie à partir du porte-à-faux du texte sur son cadre, à l'ensemble du « monde ». Voyons-y aussi une façon de rendre visible et sensible, de façon plus générale, l'inhérence réciproque de l'œuvre et du support, attendu que « l'armature intellectuelle du poème se dissimule et tient — a lieu — dans l'espace qui isole les strophes et parmi le blanc du papier : significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer, que les vers¹⁸ ».

MÉDIATIONS DU SUPPORT

Plutôt que de support, mieux vaudrait sans doute parler, au final, d'une stratification de supports — dont l'écriture, entendue elle-même au sens le plus large, constituerait la première strate. À suivre un Jack Goody par exemple, l'écriture constitue un premier support aux effets puissants sur la rationalité et sur les possibilités d'action¹⁹; partant de quoi, l'on pourrait estimer qu'aujourd'hui, « à travers l'écriture informatique, ce sont [...] les “modes de pensée” qui [se trouvent] proprement “transformés”²⁰ ». Une seconde couche serait établie par la matérialité, perceptible ou non, plus ou moins mobile et plus ou moins pérenne, d'un support *technique* qui en assure la diffusion et souvent la reproduction, celui-ci étant pris dans un ensemble de déterminations techniques, économiques et politiques. Mais l'esprit du destinataire n'est-il pas également appelé, dans nombre de représentations, à jouer à son tour le rôle d'un support, lorsque l'on évoque par exemple, dans une logique de transmission, le fait que les messages s'y « impriment »? Sans convoquer nécessairement l'appareillage théorique de la « trace mnésique », ne faut-il pas prendre en compte ces « impressions » dans la diffusion des sensations, des idées, des sentiments que les œuvres, inscrites à même leurs supports, convoquent et font vivre? Si l'on prend la peine de relier ces

17. « Le Livre, instrument spirituel », dans *Divagations, Œuvres complètes*, tome II, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 224.

18. « Sur la philosophie dans la poésie » (1892), *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 659.

19. Jack Goody, *La Raison graphique : la domestication de la pensée sauvage*, Paris, Minuit, 1979.

20. Yves Jeanneret et Emmanuel Souchier, « Pour une poétique de l'écrit d'écran », dans *Xoana*, n° 6, 1999, p. 106. Les auteurs y établissent les bases d'une analyse sémiologique du support « écran ».

différentes couches les unes aux autres, la question du support prend sans doute une autre ampleur, mais peut-être l'un des enjeux attachés à cette question est-il précisément de nouer en une seule problématique ces couches successives.

Au-delà de cette dimension empirique du feuilletage, ces diverses couches de supports doivent s'analyser dans leur rapport avec l'inscription, la trace ou l'empreinte laissée, que ce soit par la plume, la lumière ou encore la couleur. Si un support n'est support que par l'acte d'inscription qui le fait tel, comme on l'a rappelé en commençant, la trace, l'empreinte, l'inscription relèvent autant de l'indice que, à l'inverse, de la reproductibilité technique, ce qui donne la mesure des difficultés que présente l'identification de leur statut sémiotique, tout particulièrement lorsqu'il est question d'œuvres d'art, dont la valeur est liée à une manière toujours singulière de « faire signe avec des traces » ; cette double détermination des traces rend compte également de notre difficulté à appréhender l'ensemble des relations réciproques qui se nouent entre le support et la trace qu'il accueille ou qu'il infléchit.

On peut faire remonter à Marshall McLuhan et à sa fameuse proposition slogan selon quoi « *the Medium is the Message* » l'idée que, contrairement à ce que pensaient les sociologues fonctionnalistes des mass-médias, l'impact de la communication passe non tant par les contenus véhiculés que par la forme technologique dominante qui les transporte et qui exerce par là, au sein d'un environnement sensoriel donné, de puissants effets sur le corps social (« *The Message is the Message* »)²¹. Rappelons toutefois, dans un registre plus austère, les travaux en esthétique de la communication conduits à peu près dans la même période par Abraham Moles au sujet des formes artistiques et de leur perception, sous la triple influence de la théorie mathématique de l'information, de la cybernétique et de la théorie générale des systèmes²². Aujourd'hui, à côté de perspectives plus strictement sémiotiques et rhétoriques²³, c'est de façon très modale que les sciences de la communication envisagent les supports comme des médias en un sens élargi, c'est-à-dire comme des objets à caractère tout à la fois technique, symbolique et social²⁴, aucune de ces dimensions n'étant appréhendée pour sa propre part, indépendamment de ses relations aux deux autres. On y considère donc que si le média produit du sens, ce n'est pas seulement en convoquant un matériel symbolique inscrit dans un contexte social, mais également parce qu'il

21. Sur la genèse de ce modèle théorique, voir Pascal Durand, « Médiamorphoses. Notes sur quelques conversions macluhaniennes », dans *Quaderni*, n° 37, hiver 1998/99, p. 143-169.

22. Abraham Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, Flammarion, 1958. Voir aussi, du même, *Sociodynamique de la culture*, Paris, Mouton, 1973.

23. L'ouvrage coordonné par Sémir Badir et François Provenzano s'inscrit dans cette veine : *Pratiques émergentes et pensée du médium*, Louvain-la-Neuve, Academia-L'Harmattan, 2017.

24. Yves Jeanneret, « La relation entre médiation et usage dans les recherches en information-communication en France », dans *RECIIS*, n° 3, 2009, p. 81-90.

fabrique du social en retour²⁵. De ce point de vue, le travail des chercheurs en sciences de la communication consiste à toujours réinscrire les supports, et en particulier les supports techniques, dans leur relation symbolique à autrui autant qu'à s'interroger sur la manière dont ils configurent les rapports sociaux. Ce dernier point est aussi le credo de la « médiologie », pour laquelle l'objet technique engendre un mode de pensée particulier et nous inscrit dans un rapport au monde spécifique. Il s'agit par conséquent de comprendre ce que le support technique fait au sens — à travers quels modes de navigation, par l'entremise de quels liens favorisant l'interprétation, etc. —, et comment il configure notre rapport au monde et à autrui, notamment en déterminant la posture du destinataire dans un collectif plus ou moins structuré, plus ou moins contemporain, en ouvrant ou au contraire en limitant ses possibilités de réponse et en lui proposant des modalités d'interaction. C'est l'ensemble de ces liens entre œuvre, support technique et destinataires positionnés dans une structure collective qu'analyse la « médiation esthétique » ; le texte n'étant plus *a priori* séparable de son contexte, elle désigne ce que l'œuvre, étendue au cadre de ses multiples dispositifs techniques, *fait* au destinataire²⁶. Les saisir « en contexte », avec la variabilité que la chose implique, permet ainsi de faire émerger les caractéristiques proprement agissantes des supports, qui ne peuvent alors être considérés comme de purs objets inertes, quels qu'ils soient.

L'avènement des supports et des traces numériques semble néanmoins, *a priori*, complexifier considérablement la question du lien entre un « texte » au sens large et son support. Si l'on suit l'héritage sémiotique, les technologies numériques introduisent une transformation plutôt radicale dans la phénoménalité du texte : « Ce sont les caractéristiques ontologiques du support et de l'écrit qui changent et par là même, les rapports que le lecteur entretient avec eux. L'écran n'existe que par le temps et le mouvement, lors même que la page est pérenne et fixe²⁷. » Le caractère éphémère et précaire du texte informatique remet en question la coprésence physique support/texte qui avait jusque-là réglé l'écrit, la disparition du support entraînant la disparition du texte. Avec le numérique, c'est cette relation de contiguïté qui est interrompue, en même temps que s'introduit, pour les acteurs humains, une rupture — de continuité cette fois — entre l'inscription et le sens, tant à l'écriture qu'à la lecture, puisque nous sommes devenus incapables de percevoir ou même de concevoir la multitude des média-

25. *Loc. cit.*

26. Sur la relation entre œuvre, technique et médiation, voir Christine Servais, « D'un procès à l'autre. Pour une esthétique des médias » (dans *Recherches en Communication*, n° 13, 2000, p. 101-120) et, plus récemment, « Qu'est-ce que la médiation ? Examen critique d'une déconstruction de la communication » (dans *La Médiation. Théorie et terrains* (Chr. Servais dir.), Louvain-La-Neuve, De Boeck, 2016, p. 129-163).

27. Yves Jeanneret et Emmanuël Souchier, *art. cité*, p. 99.

tions qui interviennent à présent entre l'acte d'écrire et le texte affiché sur l'écran-support. Ce « secret sans mystère », observait en ce sens Jacques Derrida, « à cause de l'ignorance où nous sommes de ce qui se passe dans la nuit de la boîte, dépasse aussi l'entendement, on a l'impression que l'on a affaire à l'âme (la volonté, le désir, le dessein) d'un Autre démiurge, comme si déjà, bon ou malin génie, un destinataire invisible, un témoin omniprésent nous écoutait lire d'avance, captait et nous renvoyait *sans attendre* [depuis un tout autre lieu], en face à face, l'image objectivée de notre parole aussitôt stabilisée et traduite en la parole de l'Autre, [...] mais comme s'il pouvait tout aussi bien l'interrompre, la détruire²⁸ ».

À cela s'ajoute que le support numérique organise l'activité de ses usagers et que celle-ci produit elle-même un grand nombre de traces incontrôlables et volatiles qui peuvent être à notre insu, par une « lecture industrielle »²⁹, utilisées comme « paratexte pour redocumentariser les documents³⁰ » et les transformer ainsi en matériel symbolique sur nous-mêmes, en une sorte de retour formatant et fixant, pour le coup, notre identité sociale. C'est, on le sait, le principe même du fonctionnement d'Amazon, Facebook et autres agrégateurs de données. Ainsi, les traces paratextuelles, transformées en méta-données, se détachent-elles de leur texte et de leur support pour être ensuite agglutinées ailleurs en d'autres formes, dans d'autres contextes, et configurer d'autres textes.

En manifestant par ces pratiques la précarité indiciaire de la trace, en désolidarisant non plus le signifiant du signifié, comme a pu le faire tout un courant de l'art moderne, mais la trace de son support, ces techniques semblent renverser la problématique qui nous occupe : il ne s'agirait plus de partir du lien texte/support pour rechercher ce qui, dans la matérialité du support, infléchit le sens, l'interprétation, la rationalité ou le mode d'être ensemble, mais au contraire de partir de traces errantes pour rétablir les liens qu'elles entretiennent avec leurs supports et, ensuite, réfléchir aux manières d'être ensemble et aux sens qu'elles configurent. Nous ne pourrions plus partir de la singularité de la trace et de la contiguïté, de l'intimité qu'elle entretient avec son support, mais nous devrions d'abord nous confronter à la multiplication, à l'éparpillement et à la circulation de traces qui vont se fixer, aussi loin que possible de notre geste, dans des endroits dont nous n'avons même pas idée.

Quoi qu'il en soit de tout ce travail qui reste à conduire, ces technologies ont ceci d'intéressant qu'elles révèlent qu'en effet les textes débordent de leurs sup-

28. Jacques Derrida, *Papier machine*, Paris, Galilée, 2001, p. 156.

29. Selon Alain Griffard, cité dans la thèse que Cléo Collomb a récemment consacrée, à l'UTC, au concept de « trace numérique » (*Pour un concept de trace numérique*, 2016). Voir aussi Bernard Stiegler, Alain Griffard et Christian Fauré, *Pour en finir avec la mécroissance*, Paris, Flammarion, 2009.

30. Cl. Collomb, *op. cit.*, p. 94.

ports ; que l'inscription sur tout support, en soi et par elle-même, signe l'extériorité du texte à lui-même. La notion de trace, telle que Jacques Derrida l'a conceptualisée dans *De la grammatologie* et telle qu'il a pu la reprendre dans *L'Animal que donc je suis* ou encore dans *Papier machine*, rend compte de la double détermination — indice d'une présence singulière et reproduction technique — que nous avons évoquée ci-dessus : « Une trace n'est jamais présente, pleinement présente, par définition, elle inscrit en elle le renvoi au spectre d'autre chose. [...] Inaccessible à une simple perception intuitive (puisqu'elle renvoie à du tout autre, elle inscrit en soi de l'infiniment autre), elle échappe à toute préhension, à toute monumentalisation, voire à toute archivation³¹. » Considérée relativement au support, la trace derridienne peut aider à penser cette forme d'extériorité à soi que le support imprime à la trace et, du coup, à comprendre le support comme cet entre-deux où quelque chose est perdu et quelque chose gardé, sans assurance, où personne n'est maître ni de la pérennité de la trace ni de son effacement. Comme cet entre-deux de la présence et de l'effacement où se négocie, au cas par cas et toujours en contexte, le sens des textes.

31. J. Derrida, *op. cit.*, p. 385.