

TECHNO-LOGIE.  
À PROPOS DU *CHÂTEAU DES CARPATHES*  
DE JULES VERNE

Pascal DURAND

On a bien tort de voir en Jules Verne un auteur de science-fiction et bien tort également de considérer le siècle des ingénieurs dont il a rédigé la circulaire épopée comme celui au cours duquel l'émergence de la science moderne et des « nouvelles » technologies – cette vieille lune – auraient expulsé du réel le surnaturel et purgé la raison des croyances ancestrales qui la hantaient. L'œuvre de Verne, on devrait commencer à le savoir, est bien plutôt la mise en fiction secondaire, décrochée, d'une autre fiction, celle des machines et des projets techniques ou scientifiques dont il fut l'exact contemporain, telle qu'elle a été propagée par l'escorte médiatique et politique faite aux « inventeurs » et s'est durablement inscrite dans les esprits d'un temps auquel nous continuons d'appartenir. Quelle est cette fiction ? De quoi se soutient-elle ? De quelle réalité est-elle l'enveloppe opaque ? À quel ordre implacable sert-elle de credo libertaire ? Voilà ce qu'il convient d'interroger à lire les *Voyages extraordinaires*, cette extraordinaire consignation, non seulement des avancées techniques et scientifiques de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, mais encore de toutes les superstitions technologiques qui les ont accompagnées. Pas d'objet sans sujet, nous le savons. Pas d'objet sans discours sur l'objet, nous le savons moins. De même, pas de technique sans technologie, celle-ci produisant celle-là : entendons que le discours sur les objets techniques, en les disant, en les pensant, leur confère, au-delà de leurs propriétés pratiques spécifiques, un pouvoir de contamination générale de la représentation qu'une société qui les emploie se fait d'elle-

même, au-delà même des domaines dans lesquels ces objets entrent en application. La technologie est une forme symbolique ; elle n'est pas seulement l'idéologie de la technique, elle est ce qui d'un ensemble intégré de machines fait une matrice à représentation du monde. Machines de production et de reproduction, elles-mêmes produites et reproduites. Machines de gouvernement et d'administration des êtres et des choses. Machines de transport des corps et des biens. Machines enfin à communiquer, si prégnantes dans l'univers du dernier Verne et qui sont sans doute les plus puissamment inductrices de telles représentations, du fait précisément qu'étant affectées à la propagation des messages, elles embraient déjà par leur propre fonction et semblent prouver par leur fonctionnement – comme le mouvement se prouve en marchant – la diffusion de ce discours sur les pouvoirs de la technique avec lequel se confond l'imaginaire technologique ambiant, dans la logique récurrente de ce « tautisme » que Lucien Sfez a nommé et dont il a démonté les ressorts de sa *Critique de la communication* à *Technique et Idéologie*.

Faite de romans, l'œuvre de Jules Verne ? Difficile de le contester : le catalogue des Éditions Hetzel, qui les ont massivement diffusés auprès du public de jeunesse, est là pour en témoigner. Mais ce n'est pas minimiser cette œuvre ni dénier le plaisir fictionnel que nous continuons d'y prendre que de la lire comme une vaste entreprise cartographique, portée par l'ambition démesurée, paradoxale, de faire coïncider exactement la carte et le territoire qu'elle entend représenter. Territoire de la modernité technique, sans doute, mais aussi d'une modernité confondue avec le processus de civilisation. Exploration méthodique, pan par pan, du globe, dont l'œuvre prend la mesure et fait le tour. Exploitation systématique des ressources que chaque région présente à l'imaginaire : faune, flore, ethnies, reliefs, phénomènes, puissances. Traversées, ascensions, plongées. Abysses, gouffres, cimes, points culminants. Des Indes noires à la Lune. De l'Islande au Stromboli. Boucler la boucle : voilà ce qui fait l'ordinaire des « Voyages extraordinaires ». Avec cela, une double fable, à la fois politique et technologique, mais très réelle et explicitement assumée : l'Occident technicien à la conquête de la Planète, la technique comme imposition de la paix par d'autres moyens, la science comme vecteur de colonisation des territoires et des esprits. En un mot : le

Progrès, c'est-à-dire la marche inexorable du Cosmos vers l'état de civilisation mis en place par la bourgeoisie française du XIX<sup>e</sup> siècle.

Marc Angenot a raison, partiellement : Jules Verne aura été le dernier des utopistes heureux<sup>1</sup>. C'est qu'il y croit, en effet, dur comme fer, à la mission civilisatrice de l'Europe, au pouvoir pacificateur de la technique et de la science, à l'équation établie entre hominisation et rationalité technicienne. D'autres lui emboîteront le pas, mais en faisant comme si. On continuera d'endosser ces fables – et nous le voyons chaque jour, autour de nous – mais on n'y croira plus tout à fait. Pas de cynisme chez Jules Verne : la fable qu'il décline roman après roman n'est pas vraisemblable ; pour lui, elle est vraie. Telle est en tout cas l'impression qui ressort des ouvrages écrits entre 1860 et 1880, en gros de *Cinq semaines en ballon* à *Michel Strogoff*. Après quoi, il semble bien que le ver soit entré dans le fruit. Bien des commentateurs de l'œuvre l'ont relevé : après 1880, on voit s'insinuer dans l'imaginaire de Jules Verne une veine sombre, quelque chose comme une inquiétude larvée à l'égard des convictions positivistes que l'œuvre avait, jusque-là, consignées sans réserve. De cette inquiétude, c'est sans doute *Le Château des Carpathes* (1892) qui porte le premier témoignage évident. Et peut-être la matière même de son récit en rend-elle raison, tout orienté qu'il semble en direction d'un point aveugle, ou d'une faille dans laquelle tout ce qui faisait l'innocence de la fable technicienne déclinée jusque-là paraît aspiré, pour ne laisser en fait de rêve que l'épure d'un cauchemar.

Le comte Franz de Telek voyage en Europe centrale pour oublier la mort de sa fiancée, la cantatrice Stilla, foudroyée sur la scène du théâtre San-Carlo. Hanté par la malédiction que lui a lancée l'un de ses rivaux, le baron Rodolphe de Gortz – « C'est vous qui l'avez tuée !... Malheur à vous, comte de Télék ! »<sup>2</sup> –, il arrive à Werst, village de Transylvanie placé dans l'ombre d'un château inquiétant, autour duquel circulent toutes sortes de légendes et de superstitions. Une expédition est décidée à l'auberge : Nic Deck et le médecin Patak iront explorer les ruines redoutables. Une voix menaçante se

1. Marc Angenot, « Jules Verne : The Last Happy Utopianist », dans P. Parrinder (ed.), *Science-Fiction*, Londres, Longman, 1979, p. 18-33.

2. Jules Verne, *Le Château des Carpathes* (1892), Paris, J'ai lu, coll. « Libro », 1997, p. 99.

fait entendre : « Nicolas Deck, ne va pas demain au burg !... N'y va pas !... ou il t'arrivera malheur ! »<sup>1</sup> L'expédition a cependant lieu : les deux aventuriers sont foudroyés par des forces inexplicables devant les murailles du burg. Télék fait à son tour l'ascension du château. Emprisonné dans son enceinte, il entend la voix de la Stilla, puis l'aperçoit sur une estrade, vivante, chantant la même aria qu'au moment de sa mort. Il se précipite pour l'enlacer. Gortz s'interpose et poignarde la cantatrice, qui disparaît dans un fracas de verre brisé. Le château explose et l'on retrouve Télék frappé de folie. Les manifestations surnaturelles protégeant le château des intrus – apparitions, foudroiements, immobilisations – n'étaient que des leurres magnétiques. La Stilla ressuscitée n'était qu'un artifice, né de l'assemblage d'un phonographe et d'un appareil de projection photographique, conçu par le savant Orfanik, l'âme damnée du baron de Gortz.

Rien de plus classique, dirait-on, que ce récit relevant de ce qu'il est convenu d'appeler le « fantastique expliqué » – à savoir la relation d'événements apparemment surnaturels qui se trouvent réduits pour finir à des phénomènes d'illusion produits par toute une machinerie en coulisse ou diverses stratégies de mystification. Depuis Ann Radcliffe, le scénario n'en a guère varié : manifestations fantastiques, terreurs sans nombre, vacillements de la raison, puis douche froide finale du retour à une rationalité manipulatrice. Et c'est encore au roman gothique que Verne emprunte le décor et le titre de son court livre, non sans dévoiler dès l'incipit le dessous des cartes qu'il va mêler et abattre devant son lecteur : « Cette histoire n'est pas fantastique, elle n'est que romanesque. Faut-il en conclure qu'elle ne soit pas vraie, étant donné son invraisemblance ? Ce serait une erreur. »<sup>2</sup> Impossible en 1892 de faire « comme si », de maintenir le lecteur dans une illusion prolongée jusqu'aux dernières pages du récit : Radcliffe, Maturin, Lewis ou Hoffmann sont d'un autre temps et d'une autre littérature. Châteaux hantés, voix sépulcrales, catacombes obscures, ténèbres, orages magnétiques, manifestations inexplicables, vampires, stryges, sorciers, meneurs de loups, qui forment tout l'appareil conventionnel du fantastique gothique, seront ici les opéra-

1. *Ibid.*, p. 44.

2. *Ibid.*, p. 5.

teurs d'un intertexte désormais ironique, autant que les résidus d'un légendaire périmé, dont Verne enregistre d'emblée l'extinction, mais sur un mode paradoxal : « Nous sommes d'un temps où tout arrive – on a presque le droit de dire où tout est arrivé. Si notre récit n'est point vraisemblable aujourd'hui, il peut l'être demain, grâce aux ressources scientifiques qui sont le lot de l'avenir, et personne ne s'aviserait de le mettre au rang des légendes. D'ailleurs, il ne se crée plus de légendes au déclin de ce pratique et positif XIX<sup>e</sup> siècle. »<sup>1</sup> Il se trompe ou bien il trompe, à dessein, son lecteur devant lequel il feint de jouer cartes sur table ; car, tout son récit est là pour en témoigner, il se crée encore du légendaire à la fin du positif XIX<sup>e</sup> siècle – et c'est de ce légendaire que *Le Château des Carpathes* apparaît, à bien y regarder, comme l'impossible liquidation.

On ne s'attardera guère sur le référent technique du roman, dont chacun sait qu'il est tenu par d'aucuns pour l'une des préfigurations littéraires de la télévision et qu'il est, plus exactement, mise en récit de la technique du « téléphote », telle qu'elle a été pour la première fois présentée par le comte Th. Du Moncel dans un ouvrage paru dix ans plus tôt<sup>2</sup>, et telle aussi qu'elle faisait l'objet, depuis l'invention du téléphone, de controverses dans les journaux de vulgarisation scientifique, discutant à la fois de la possibilité technique de la télégraphie des images animées et de la paternité de son invention probable<sup>3</sup>. On ne s'appesantira pas davantage sur la question de savoir si la technique dont *Le Château des Carpathes* tire son ressort dramatique tient de la télévision, de l'hologramme ou de la simple conjonction d'un phonographe et d'un projecteur de diapositives. Qu'il suffise, pour en rendre raison, de noter que Jules Verne ne manque pas de situer très précisément son propos technique.

« À cette époque – nous ferons très particulièrement remarquer que cette histoire s'est déroulée dans l'une des dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle –, l'emploi de l'électricité, qui est à juste titre considérée comme "l'âme de l'univers", avait été poussé aux derniers perfectionnements. L'illustre Edison et ses disciples avaient parachevé leur œuvre.

1. *Loc. cit.*

2. Th. Du Moncel, *Le Microphone, le radiophone et le phonographe*, Paris, Hachette, coll. « Bibliothèque des Merveilles », 1882. Source : site « Histoire de la télévision » : <http://histv2.free.fr/cadrehistv.htm>.

3. Voir J. Blondin, « Le téléphote », dans *La Lumière électrique*, t. XLVIII, Paris, 1893, p. 259-266. Source : site « Histoire de la télévision ».

« Entre autres appareils électriques, le téléphone fonctionnait alors avec une précision si merveilleuse que les sons, recueillis par les plaques, arrivaient librement à l'oreille sans l'aide de cornets. Ce qui se disait, ce qui se chantait, ce qui se murmurait même, on pouvait l'entendre quelle que fût la distance ; et deux personnes, séparées par des milliers de lieues, causaient entre elles, comme si elles eussent été assises en face l'une de l'autre. [En note : "Elles pouvaient même se voir dans des glaces reliées par des fils, grâce à l'invention du télé[phote]."] »

« Depuis bien des années déjà, Orfanik, l'inséparable du baron Rodolphe de Gortz, était, en ce qui concerne l'utilisation pratique de l'électricité, un inventeur de premier ordre. Mais, on le sait, ses admirables découvertes n'avaient pas été accueillies comme elles le méritaient. Le monde savant n'avait voulu voir en lui qu'un fou au lieu d'un homme de génie dans son art. De là, cette implacable haine que l'inventeur, éconduit et rebuté, avait vouée à ses semblables. »<sup>2</sup>

Plus intéressant pour notre propos que cette technique aussi controuvée que débattue est la « techno-logie » dont elle se trouve ici enveloppée, c'est-à-dire la mythologie dans laquelle Jules Verne l'emballe et la commente en fiction. Réserveons le contenu de cette mythologie, c'est-à-dire les signes dont cette enveloppe est porteuse. La forme de l'enveloppement est suffisamment curieuse, en effet, pour qu'on s'y attarde. C'est celle d'un double enveloppement ou, pour mieux dire encore, d'une enveloppe réversible dans laquelle contenant et contenu, vérité et mensonge, rationalité et légende ne cessent d'échanger leurs places.

La duplicité du roman, à cet égard, tient d'abord au traitement qu'il réserve à son intertexte littéraire : celui, on l'a vu, du fantastique expliqué, dans lequel le fantastique n'est en vérité que le masque d'une réalité trompeuse. Genre à double fond, fiction à deux paliers, récit régressif dans lequel la révélation finale de l'énigme porte à une réévaluation complète des faits et phénomènes qui ont été enchaînés jusque-là, le fantastique expliqué n'est relayé par Verne que pour être d'entrée révoqué. On l'a vu : son « histoire n'est pas fantastique, elle n'est que romanesque ». C'est donc par une infraction à la règle du genre qu'il recycle que Verne entame son récit : le fantastique expliqué n'a de force qu'à faire reculer aussi longtemps que possible

1. Par un lapsus intéressant, l'édition « Librio », comme d'autres, écrit « téléphone » là où il fallait lire « téléphote ».

2. Jules Verne, *Le Château des Carpathes*, op. cit., p. 138.

le moment de son explication et voici que le romancier commence par avertir son lecteur que le fantastique ne sera ici qu'un effet de récit et le vecteur d'une vérité invraisemblable. L'ensemble du roman, sa lecture, s'en trouvent ébranlés : les événements surnaturels dont le récit sera ponctué portent par avance leur dénégation et c'est donc à sa propre déception que le lecteur va en connaissance de cause. « On va m'abuser, on me l'a dit, je le sais. » Position de lecture pour le moins inconfortable : me voilà averti de ce que je n'aurai pas à trouver. L'enveloppe du fantastique expliqué s'en trouve, ainsi, retournée comme un gant : l'explication m'est donnée par anticipation, du moins suis-je d'emblée mis en condition de l'attendre. Et, là-dessus, je ne serai pas déçu : le roman s'achèvera, en effet, par la révélation d'une mystification et l'exposition au grand jour de tout un appareillage explicitement relié au contexte technique et scientifique contemporain.

Le récit scientifique dans le récit fantastique. L'annonce de l'explication rationnelle avant l'énigme surnaturelle. Un genre dans un autre, un genre aux dépens d'un autre : telle est donc la forme générale du *Château des Carpathes*. Est-ce là tout ? Non : l'ensemble du roman – décors, contextes, langages, etc. – est gouverné d'un bout à l'autre par un principe d'enchâssements en chaîne qui confirme l'intention structurale de l'écrivain et, au fond, la duplicité avec laquelle il agence de part en part sa fiction. Un territoire dans un autre et une temporalité dans une autre : le village de Werst nous est donné comme coupé du monde par tout un système de défenses naturelles – vallées, montagnes – mais aussi écarté de la modernité, enfermé qu'il est dans un passéisme irréductible. L'instituteur y refuse l'usage des plumes d'acier, le médecin local est un positiviste poltron et superstitieux. Et voici qu'une première brèche survient, en la personne de Franz de Télék, l'inconsolable voyageur : « Maintenant une brèche était faite au mur de la vie privée du superstitieux village, et toute son histoire ne tarda pas à passer par cette brèche. »<sup>1</sup> L'enchâssement du château n'est pas moindre, protégé des intrusions par tout un système, technique celui-ci, de défenses artificielles : projections d'images, fluides magnétiques, dispositifs de surveillance, microphones. Télék, ici

1. *Ibid.*, p. 85.

encore, déjoue ce système, et fait brèche dans la muraille opaque que le château oppose à ceux qui s'en approchent. Un espace dans un autre : Télék, une fois dans la place, sera deux fois emprisonné : dans l'enceinte du burg, puis dans sa crypte. Verne ne manque pas de le souligner, lourdement : « Après avoir été emprisonné dans l'enceinte du burg, il était maintenant emprisonné dans la crypte. »<sup>1</sup> Une langue enfin dans une autre : il est frappant, en effet, que la langue de ce roman néo-scientifique soit criblée de mots spécialisés, populaires, rares, traditionnels, comme si autant de corps étrangers venaient se greffer sur la langue française et à l'intérieur de cette langue, au prix d'une sorte d'insolite lexical qui résulte ici encore, à même son écriture, de l'intention structurale animant le romancier. Un exemple parmi d'autres, en y soulignant les irrptions de cette langue seconde, parfois sous forme de liste énumérative.

« Après avoir rassemblé son troupeau en beuglant à pleins poumons à travers un long bouquin de bois blanc, Frik reprit le chemin du village. [...] Il y avait là une centaine de béliers et de brebis, dont une douzaine d'antennais de première année, le reste en animaux de troisième et de quatrième année, soit de quatre et de six dents.

« Ce troupeau appartenait au juge de Werst, le biro Koltz, lequel payait à la commune un gros droit de brébiage, et qui appréciait fort son pâtre Frik, le sachant très habile à la tonte, et très entendu au traitement des maladies, muguet, affilée, avertin, douve, encaussement, falère, clavelée, piétin, rabuze, et autres affections d'origine pécuiaire.

« Le troupeau marchait en masse compacte, le sonnailler devant, et, près de lui, la brebis birane, faisant tinter leur clarine au milieu des bêlements. »<sup>2</sup>

Ce ne sont pas là seulement des effets de réel, d'inscription dans une couleur locale, ni autant de démonstrations d'une virtuosité très appliquée, par laquelle le romancier de la science et de la technique ferait montre de sa précision, de sa documentation, de son souci du dire juste et du dire vrai. Ce sont, au-delà, des marques d'une stratégie générale, qui consiste à faire voir ou entendre, dans un ensemble de perceptions ou de représentations, la présence d'une étrangeté et d'une altérité diffuses, par un jeu de poupées russes qui soumet à sa règle tout l'appareil de la figuration littéraire : genre,

1. *Ibid.*, p. 131.

2. *Ibid.*, p. 9.

thèmes, décors, personnages, langage. Et qu'il soit précisément question, à travers tout ce récit, de hantise, de spectralité, de retour d'une diva morte et de sa disparition renouvelée atteste de l'étonnante cohérence avec laquelle Jules Verne parvient à tirer parti, non seulement du sous-genre du fantastique expliqué, qu'il tord ainsi qu'on la vu, mais aussi de la rencontre non fortuite sous sa plume entre un cliché littéraire venu de la littérature de genre (le fantôme de la femme aimée) et un lieu commun du journalisme de vulgarisation scientifique (le « téléphote »).

Le réseau de ces figures, touchant autant à la composante formelle qu'à la composante thématique du récit, fait sens au-delà de son contenu même. La superposition de strates, le jeu des imbrications, des enchâssements, l'intrication de différents plans – ceux par exemple de la modernité et de la tradition, de la science et du savoir ancestral, de la raison et de la superstition, du faux à visage de vrai et du vrai à visage de faux –, tout cela fait signe en direction d'une symbolique ; plus exactement, en direction de la présence d'une symbolique, ou d'une symbolicité habitant de ses signes aussi bien l'ordre de la fiction que celui du réalisme techno-scientifique dont l'auteur du *Château des Carpathes* tire l'argument de son roman. Ce n'est pas chose nouvelle sous sa plume : souvent la fiction s'écrit chez Verne à partir d'une autre fiction plus ou moins souterraine et affichée. *L'Île mystérieuse* réécrit *Robinson Crusoe*. *Mathias Sandorf* réécrit *Le Comte de Monte-Cristo*. *Le Sphinx des glaces* prolonge les *Aventures d'Arthur Gordon Pym*. De façon plus cryptée, *Michel Strogoff* déploie en Sibérie le mythe d'Œdipe et d'Antigone. Dans le même sens, comment ne pas voir, au deuxième regard, que ce que *Le Château des Carpathes* emballe dans le sous-genre du fantastique expliqué n'est autre que le mythe d'Orphée et d'Eurydice ? Et de la même manière que dans *L'Île mystérieuse*, le personnage de Robinson se pluralisait dans toute une équipe de naufragés, celui d'Orphée, dans le roman qui nous occupe, distribue ses propriétés entre Franz de Télék, Rodolphe de Gortz et le savant Orfanik (dont le nom vaut comme indice d'identification du substrat mythique du roman, de la même manière que celui de Télék renvoie à l'imaginaire des télécommunications).

Ce n'est pas là encore, de notre point de vue, le plus essentiel. Relier la modernité politique et technique aux figures les plus arché-

typales de l'imaginaire occidental est monnaie courante dans l'œuvre de Verne, chez qui progrès technique et régression symbolique se développent en spirales. L'important, dans cette opération, n'est pas les termes ou les thèmes mis en rapport, c'est l'opération elle-même, en tant qu'elle contribue à l'affabulation techno-logique avec laquelle se confond toute l'œuvre du romancier. Donner à voir le mythe d'Orphée dans l'évocation du « téléphote » ou le mythe d'Œdipe dans l'équipée de Strogoff aux marches de l'Empire russe revient certes à conférer à la modernité, dont ces personnages sont les lieutenants, des sortes de lettres d'accréditation, à la lester de référents et de références et, en somme, à la naturaliser en la déshistorisant. Mais l'explication n'est pas suffisante. Elle ne rend pas compte, s'agissant du *Château des Carpathes*, de la négativité à l'œuvre dans un roman placé sous le signe de la mort, de la destruction et de la folie. Œdipe, sous l'apparence de Strogoff, était encore un aventurier de la vérité, de la civilisation et de la grandeur d'âme dans un univers de mensonge, de barbarie et de cynisme. Orphée, sous les traits de Franz, de Gortz et d'Orfanik, n'est plus guère qu'un fantoche abusé par ses sens et aveuglé par sa passion. Sans doute Orphée est-il bien porteur, dans le récit mythologique, de valeurs négatives : après tout, il gâche la chance qui lui est donnée et tue d'un regard en arrière celle qu'il ramenait au monde des vivants. Mais l'Orphée de Verne tue Eurydice avant de tenter de la ramener à la vie : c'est au moment même où Orfanik enregistre l'image et la voix de la Stilla – chantant « *Voglio morire* » – que celle-ci est terrassée par la mort ; c'est porté, hanté par une culpabilité diffuse que Franz cherche l'oubli dans les Carpathes ; c'est comme image hologrammatique, et non comme corps retrouvé, que Gortz fait revivre la Stilla et c'est lui qui, pour finir, poignarde son dérisoire fantôme en bouclant la boucle allant de l'image qui tue à l'image tuée.

Cette négativité, l'atmosphère macabre du récit, la passion nécrophile qui le sous-tend livrent l'une des clés de lecture du *Château des Carpathes* et donnent la mesure de l'écart que Jules Verne, en 1892, y prend à l'égard de la superstition technique dont il était auparavant le propagandiste convaincu. La technique n'est pas une augmentation de la vie, du pouvoir de circulation ; elle n'est pas un auxiliaire de fraternité, de communion entre les peuples ou de soumission tran-

quille de ces derniers à la rationalité généreuse du colonisateur. Elle a affaire avec la mort, avec la contrainte, avec la violence, avec l'invincible irrationalité du sentiment de puissance. Le microphone, le téléphone ? Ce sont, ici, des techniques de surveillance et d'intimidation (l'auberge du village est reliée au château comme le peuple au pouvoir). Le téléphote ? Une machine à illusions, qui saisit le vif et ne ferait revivre qu'un cadavre impalpable. De Paiva, l'un des « inventeurs » de la vision à distance, tenait-il qu'« avec ces deux instruments [le téléphone et le téléscopie], l'homme déploiera à toute l'extension du globe les facultés visuelle et auditive. L'ubiquité ne sera plus une utopie, elle sera une réalité parfaite »<sup>1</sup> ? Réponse du *Château des Carpathes* : le pouvoir d'éternité et d'ubiquité promis par la technique conduit à la folie et à la destruction.

Ce n'est toutefois pas par cette inversion des signes que Verne rompt le plus nettement avec la propagande technologique. L'inversion, si elle en redistribue la place et la valeur, maintient encore les termes en présence. En l'espèce, aucune technophobie n'est en mesure de contester la technophilie dès lors qu'elle en conserve intact, fût-ce en l'inversant, le dispositif de croyance. « Le vraisemblable, remarque justement Lucien Sfez, est à la mesure de ce que nous voulons croire. »<sup>2</sup> S'il y a contestation chez Verne, elle s'exerce plus fortement dans la mise en évidence et donc en suspens de ce dispositif. Les chiffres du mythe sous les signes de la modernité ne sont pas seulement identifiés, ils se trouvent désignés, et cette désignation porte davantage atteinte à ces signes que leur identification. Oui, semble dire Verne en contradiction ironique avec son exorde, il se crée encore des légendes en notre siècle. Ce ne sont plus des fantômes, des vampires, des stryges ; ce sont les vapeurs d'illusion que le discours technologique diffuse autour de la technique. Peu importe le signe de ces illusions ; c'est leur halo qui fait sens, l'épaisseur qu'elles interposent entre le réel et l'imaginaire, entre la chose qui peut être d'un usage utile et l'inutile croyance, positive ou négative, dont elle fait l'objet. Ce que Verne, en définitive, enveloppe dans son roman

1. Adriano de Paiva, *La Téléscopie électrique basée sur l'emploi du sélénium*, Porto, José da Silva, 1880. Source : site « Histoire de la télévision ».

2. Lucien Sfez, *Technique et Idéologie*, Paris, Le Seuil, 2002, p. 239.

– ou enveloppe d'un roman –, c'est l'enveloppe même de la technologie, autrement dit le mythe d'escorte dont la technique muée en religion tire sa puissance d'inculcation. C'est par là que le romancier, à son corps peut-être défendant, met en suspens le positivisme magique dont toute son œuvre avait suivi jusque-là les prescriptions.

## TECHNIQUE ET IDÉOLOGIE : LES SCIENCES DE GESTION COMME « SAVOIR ACTIONNABLE »

Yvon PESQUEUX

Le « savoir actionnable », traduction de la notion d'*actionable knowledge*, terme forgé par C. Argyris et D. A. Schön<sup>1</sup>, constitue certainement l'apport le plus notable à une théorie de la connaissance organisationnelle. Et c'est sans doute en le reliant à celui de technologie tel que l'emploie L. Sfez dans *Technique et Idéologie*<sup>2</sup> qu'il est possible d'en donner un fondement. Le « savoir actionnable » s'adresse à une personne précise, le praticien, sans pour autant se contenter d'être un ensemble de techniques. Examinons brièvement d'abord les types de personnages auxquels il est possible de se référer pour parler de « savoir actionnable ».

Si le « praticien » est une personne ayant la connaissance de son art et de l'usage des moyens pratiques ; le « théoricien » est donc, par opposition, une personne qui étudie la théorie, les idées, les concepts, dans le domaine dont il s'occupe, mais c'est aussi une personne qui défend les principes d'une doctrine.

Le terme de « professionnel » indique un rapport social constitutif de l'identité de la personne, c'est-à-dire un état (la profession du père et de la mère pour un enfant, par exemple). Mais c'est aussi une activité rémunérée pour gagner sa vie, un métier qui vient qualifier une

1. C. Argyris et D. A. Schön, *Apprentissage organisationnel. Théorie, méthode, pratique*, Bruxelles-Paris, De Boeck Université, 1996 (*Organizational Learning: A Theory of Action Perspective*, Addison Westley, Readings, 1978).

2. L. Sfez, *Technique et Idéologie. Un enjeu de pouvoir*, Paris, Le Seuil, coll. « La couleur des idées », 2002.

# Politique, communication et technologies

Mélanges en hommage  
à Lucien Sfez

Ouvrage publié avec le soutien du Conseil scientifique de l'Université Paris I - Panthéon-Sorbonne et de la direction scientifique de France Télécom R&D

Sous la direction  
d'ALAIN GRAS et PIERRE MUSSO



Presses Universitaires de France