

IMAGES

« ... non pas juste une image,
mais une image juste. »

Jean-Luc Godard

Le temps des images

Longtemps, les images ont été contenues par le livre. L'idée du livre présidait encore aux feuilles volantes sur lesquelles étaient imprimées les estampes, souvent éditées en albums, aux peintures murales et aux verrières, « *bibles des illettrés* ». Le livre, c'était l'écriture. L'invention de l'imprimerie consacra le divorce entre l'écriture alphabétique et l'image, plus difficile à reproduire.

Michel Melot

Ministère de la Culture
et de la Communication
Direction de l'architecture
et du patrimoine
michel.melot@culture.gouv.fr

Longtemps, jusqu'à nos jours, on a considéré qu'il y avait deux types d'accès à la connaissance : l'écrit et l'image, qui se complétaient l'un l'autre, l'écrit commentant l'image, l'image illustrant l'écrit, nécessaires l'un à l'autre et qui devaient s'entraider comme, dans la parabole, l'aveugle et le paralytique.

L'ordre classique des moyens de connaissance

La formule de l'*Art poétique* d'Horace : « *Ut pictura poesis* » fut le mot d'ordre de l'esthétique classique¹. La poésie devait emprunter à l'image sa sensibilité, son pittoresque, sa couleur ; l'image, de son côté, devait être lue comme un texte, et les peintures, jugées selon leur exactitude par rapport à la fable ou à l'histoire. La recherche d'une unité des arts n'avait pour conséquence que de régler l'image sur le modèle du langage, avec ses figures imposées, ses vocabulaires et ses codes. Récemment encore on parlait de « lecture » de l'image, de « grammaire » de l'image, et une partie de la sémiologie s'épuisa à poursuivre cette chimère qui répondait au désir de réduire l'image à une sorte d'écriture, soumise au langage.

1. Voir la traduction française de l'étude classique de Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis, humanisme et théorie de la peinture, XV^e-XVIII^e siècle*, Paris, Macula, 1991.

Cette philosophie convenait à un monde pour lequel la vérité s'identifiait à l'écriture. Les philosophes du XVIII^e siècle avaient besoin d'autres références : à la nature, à l'expérience, aux sens. Le débat sur l'unité des arts y fut vif. L'enjeu en était bien l'autonomie de l'image et la concurrence entre le sensible et l'intelligible. Une nouvelle doctrine fut formulée en 1766 par le dramaturge et philosophe allemand Gotthold Ephraïm Lessing, dont on visite encore la maison toute proche de la célèbre bibliothèque de Wolfenbüttel. Son livre, intitulé *Laocoon ou des frontières de la peinture et de la poésie* rompt avec le mythe de la correspondance des arts et trace une ligne de partage entre arts plastiques et littérature, sur des bases naturelles : les premiers se déploient dans l'espace, les autres se déroulent dans le temps². La différence est par conséquent irréductible : autant chercher à mélanger l'huile et l'eau. De l'analyse de Lessing relève tout ce qui advint de nouveau en peinture, qui tendit à se distancier de la description, du narratif pour emprunter, sans réserve, les voies du réalisme visuel, puis de l'abstraction. Elle inaugure le long combat pour émanciper l'image du texte, en commençant par son émancipation technique qui aboutit, à la fin du XVIII^e siècle, à l'invention de la litho-

2. Gotthold Ephraïm Lessing, *Laocoon*, édition française intégrale, Paris, Hermann, 1990.

Actuellement chargé de la Sous-direction des études, de la documentation et de l'Inventaire général à la Direction de l'architecture et du patrimoine, **Michel Melot** a été auparavant directeur du Département des estampes et de la photographie à la Bibliothèque nationale, puis directeur de la Bibliothèque publique d'information, et président du Conseil supérieur des bibliothèques. Coauteur de l'ouvrage *Les Images dans les bibliothèques* (Éd. du Cercle de la librairie), il a dirigé les *Nouvelles Alexandries* (Éd. du Cercle de la librairie) et écrit un roman *L'Écriture de Samos*, chez Albin Michel.

graphie, et aux premières recherches qui devaient mener à la photographie.

Le livre de Lessing ne venait pas de nulle part : il s'intégrait dans le courant d'idées des Lumières, pour qui toute connaissance vient de la perception et non de l'intellection, de l'expérience et non de la doctrine. Lessing écrivait dans la période fondatrice de l'art moderne, celle-là qui vit naître le mot et la science de l'Esthétique, les débuts d'un marché libre de l'art, et même, avec l'apparition de nouvelles techniques de reproduction, notamment en couleurs, une industrie de l'art. Il n'est pas indifférent de noter qu'à la même date (1765), un physicien irlandais, Patrice d'Arcy, signalait à l'Académie des sciences ses observations sur le phénomène de la persistance rétinienne des images, posant là le premier jalon du cinéma.

À l'époque de Lessing, tout laissait croire que la division entre les arts de l'espace et les arts du temps se superposait à celle entre les arts plastiques et la littérature, l'image d'un côté, le texte de l'autre. D'un côté l'image, globale, immédiate, immobile et muette, de l'autre l'écriture, conventionnelle, linéaire et langagière. Le théâtre, qui participe des deux, est nettement classé du côté de la poésie, car il ne fait aucun doute, alors, que le récit précède le spectacle. La représentation n'est qu'un avatar du texte, comme l'illustration n'est qu'un faire valoir de l'écrit. Et puis, la scène, avec ses personnages réels et malgré ses décors, est-elle bien une image ? N'est-elle pas plutôt une réalité ?

Mais, qu'en est-il du cinéma et plus généralement, de l'image animée ? Nul ne doute que l'image animée est une image et qu'elle n'est qu'une image. Et pourtant elle bouge. Voilà donc l'image passée du côté des arts du temps. Faut-il considérer que le monde des images est divisé, de manière radicale, entre les images fixes et les images animées ? Où s'arrête le texte aujourd'hui, où commence l'image ? Le bibliothécaire a vécu, et

À l'époque de Lessing,
tout laissait croire
que la division
entre les arts de l'espace
et les arts du temps
se superposait à celle
entre les arts plastiques
et la littérature,
l'image d'un côté,
le texte de l'autre

vit toujours, à travers les avatars de l'audiovisuel et de la médiathèque, cette fluctuation des médias, ballottés par l'histoire.

Le désordre moderne

Le recul nous autorise aujourd'hui à faire le point de ces tribulations dans des perspectives plus larges que celles qui encadrent le débat ordinaire sur la concurrence de l'image et du texte, et sur la mort annoncée du livre. L'audiovisuel ne date pas des années cinquante. Le théâtre en fut le modèle, et les anciens aèdes, les griots africains, les « manastchi » d'Asie centrale, en sont les premiers héros. Si l'image, aujourd'hui, impose son espace au texte, il faut s'en prendre à d'autres phénomènes qu'à la télévision ou à l'Internet. On en voit les

premières manifestations dans l'invention des techniques de reproduction de l'image qui ont, rapidement, absorbé l'écriture alphabétique : procédés de clichage dès le XVIII^e siècle, puis lithographie, photographie et tous ses dérivés, photocopie aujourd'hui. La seconde manifestation de l'effondrement des frontières que Lessing avait tracées, sans doute la plus importante, fut l'enregistrement de la parole. La dernière, enfin, est, de nos jours, la généralisation de la numérisation, mode unique de fixation de l'image et du son. Ces techniques ne font, bien sûr, que répondre à des besoins, plus fondamentaux, qui conditionnent nos instruments de connaissance. Elles n'épuisent pas le débat sur les vertus du sensible et de l'intelligible.

La nouvelle donne ne remet pas totalement en cause l'analyse de Lessing : ni l'espace ni le temps ne sont abolis, mais leur frontière n'est plus aussi nette. Où donc passe la frontière entre le sensible et l'intelligible ? Au plus loin que l'on puisse aller, cette frontière n'est plus celle du temps mais celle du langage. Ce que Lessing appelait arts du temps, sont en fait les arts liés à la langue. La division peinture/poésie ne se superpose plus à celle de l'espace/temps, mais elle suit la ligne de démarcation du langage et du sensible, c'est-à-dire, plutôt l'opposition abstrait/concret, ou encore absence/présence. À travers cette distinction, c'est celle entre le spirituel et le matériel qui est visée, d'où l'âpreté des débats et la vivacité des peurs.

La réhabilitation de l'oralité

La principale évolution technique qui permit de lever les frontières entre image et poésie, voire entre image et langage fut l'enregistrement du son. On ne peut que s'étonner du consensus qui entoura les différentes inventions permettant de reproduire le son : phonographe, téléphone, radiodiffusion, en comparaison des

querelles et des cris qui accompagnent chaque nouvelle possibilité de reproduire et de diffuser les images. D'où vient que, dans la défense du livre, l'image soit si constamment dénoncée et rarement le téléphone ou la cassette ? D'où vient que, chez les intellectuels, la radio soit généralement reconnue comme un progrès et la télévision comme une peste ? Objectivement, l'une n'a pas moins contribué à concurrencer le livre que l'autre et l'on peut sans aucun doute attribuer au téléphone la mort du genre épistolaire, si prisé en littérature. Ce rejet de l'image n'est pas non plus nouveau. L'estampe, au XV^e siècle, la lithographie au début du XIX^e siècle, la photographie puis le cinéma, la télévision et les jeux vidéo ont provoqué avec une régularité d'horloge des attaques violentes et des alertes à la décadence. À l'invention du téléphone ou au succès de la radio, peu d'intellectuels protestèrent autant que beaucoup d'aujourd'hui devant le moindre écran.

La reproduction sonore introduisait pourtant une nouveauté essentielle par rapport au texte. Si le son peut se conserver, on ne peut plus opposer une communication immédiate généralement confiée à la parole, et une transmission à long terme, de génération à génération ou de pays à pays, généralement confiée à l'écriture. L'idée de transmission liée fondamentalement à la parole, c'est-à-dire à l'enseignement individuel, à la famille, au groupe, obligeant aux rapports directs entre individus, et à l'échange en temps réel, pouvait être médiatisée. On peut désormais communiquer avec la langue de loin et sur le long terme. Le magnétophone aurait sans doute séduit Homère et Socrate plus que le livre, et Platon n'aurait pas eu à maudire l'écriture, cette mise à mort de la pensée. On connaît des peuples sans écriture, au fond de la forêt amazonienne, qui manient très bien la vidéo. Le procès du livre aurait pu être ouvert dès la fin du XIX^e siècle. Un platonicien aurait pu rappeler que le livre est un

bloc de pensée surgelée sur lequel la date de péremption n'est jamais indiquée. Ce procès n'a pas eu lieu.

Une explication pourrait venir de ce que l'enregistrement du son laisse intacte la langue, contrairement à l'incontrôlable image. La langue a besoin d'être enseignée, l'image, non. C'est elle, et non l'image, qui fonde le pouvoir des clercs ; c'est elle qui véhicule la raison, c'est elle qui dit la loi et dicte la doctrine. La reproduction et la diffusion massive de l'image inquiètent. Le sensible menace l'intelligible, et non l'inverse. La reproduction sonore ne change pas le fondement de l'ordre intellectuel. Elle évite l'écriture, mais respecte la parole. La poésie n'est donc un art du temps que sous sa forme orale, le temps de la lecture et de la diction, mais elle devient un art de l'espace, lorsqu'elle est fixée sur un support, ou qu'elle doit être vue, mise en page, lumineuse ou enluminée. Le « texte » apparaît alors non comme un objet, mais comme une catégorie hybride sous laquelle se dissimulent deux objets : l'écriture et la parole. L'un est une image, l'autre du son.

L'image discursive

Une dernière correction a été apportée à l'opposition image/temps, avec l'invention de l'image animée. En acquérant le mouvement et le son, l'image n'est plus cet objet immobile et muet que connaissait Lessing. Elle glisse d'autant mieux du côté du récit, donc du langage, que l'écriture même est devenue aujourd'hui, par ses techniques de reproduction, photographiques ou numériques, une catégorie de l'image.

À première vue, les images animées sont de même nature que les images fixes et reposent, comme elles, sur l'analogie. Le passage de l'une à l'autre fut progressif. La « chronophotographie » de Jules Marey apparaît rétrospectivement comme une préfiguration du cinéma, mais on peut aussi, comme l'a montré Monique

Sicard, y voir la tentative non pas de mettre l'image fixe en mouvement, mais d'arrêter les mouvements par l'image fixe³. Si l'on considère que l'image animée est toujours une succession rapide d'images fixes qui donnent l'illusion du mouvement, on peut soutenir, comme Zénon d'Élée, que l'image animée n'existe pas : seul le projecteur bouge. Les premiers films des frères Lumière sont d'ailleurs plus des images fixes qui durent quarante secondes que des films au sens actuel du terme. En effet, la caméra des frères Lumière était fixe et le spectacle de ces plans animés en tire un charme supplémentaire de carte postale animée. En fait, le mouvement de l'image filmique est double. Le sujet filmé bouge, et à son mouvement s'ajoute celui de la caméra. De même, l'arrêt sur image est devenu un procédé classique qui montre que le mouvement qui fait passer l'image fixe à l'image animée est réversible. Les récents appareils de photographie numérique peuvent aussi enregistrer une séquence brève qui retrouve l'esthétique des films Lumière.

L'image animée n'a pas rompu avec le monde de l'image. En revanche, dès l'instant où le cinéma est devenu sonore, puis parlant, elle est entrée dans le monde du discours. La différence avec l'image fixe est alors radicale, non pas que l'une bouge et l'autre pas, mais que l'une parle et l'autre reste muette. On pourrait se demander pourquoi, à l'heure du caméscope, la photographie garde autant de valeur. C'est précisément son mutisme qui la sauve : la photographie est silencieuse et, par là, échappe encore au langage. Elle garde un mystère que le film masque sous un flot de paroles ou de bruit. De là son « *punctus* » qui poignait Roland Barthes⁴. L'image, même si elle est pétrée de langage, n'y est

3. Monique Sicard, *L'année 1895, l'image écartelée entre voir et savoir*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 1994.

4. Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, Le Seuil, 1980.

point soumise et, dans cette mesure, ne cesse d'être intéressante, voire parfois, inquiétante. Son silence la rend inépuisable. Le sens du discours est censé s'épuiser lui-même. Celui de l'image, non.

Les bibliothécaires savent bien la différence considérable qui sépare l'image fixe de l'image animée. L'image fixe est largement demeurée enfermée dans le livre ou l'album. L'image animée est un autre objet, qui ne se laisse pas saisir et dont on ne communique que la projection. Les enquêtes de la Bibliothèque publique d'information ont largement analysé cette différence⁵. Images fixes et animées diffèrent dans le choix des sujets traités : objets d'art, paysages, techniques, sciences naturelles pour l'une, fiction, actualités et sciences humaines pour l'autre. Elles diffèrent aussi par la composition de leurs publics, leurs motivations et leur comportement : l'image immobile ne fixe le regard et le corps tout entier, ni à la même distance ni dans les mêmes postures que l'image animée. La différence vient de ce que l'image animée, pour l'essentiel, s'écoute. Le langage, exclu de l'image fixe, revient au galop dans l'image animée par un commentaire abondant. Gérard Blanchard avait coutume de dire : « *Au cinéma, ce qui est important, c'est le son.* » On peut être aveugle et cinéphile. Plus que le cinéma, la télévision nous administre, heure après heure, la preuve que le discours l'emporte sur l'image. Le commentaire y est continu, comme si l'image n'existait que par lui (et, de fait, il soutient la continuité de l'image animée), même lorsque l'image (sportive par exemple) se suffit à elle-même. La té-

lévision n'est jamais aussi elle-même que dans les émissions où l'image ne joue qu'un rôle subalterne, les « plateaux » et les jeux. Le héros de la télévision n'est ni un acteur de théâtre ni un homme d'images, mais l'animateur ou le présentateur du journal télévisé. On peut se demander alors pourquoi la télévision est à ce point ressentie comme dangereuse ou méprisable par la plupart des intellectuels ? L'image sans doute y est surévaluée, et trop souvent inutile ou non pertinente : les accusations de « voyeurisme » surgissent vite, alors que l'inverse, l'inutilité du discours n'est pas mise en cause, et qu'il n'existe pas d'équivalent au « voyeurisme » pour l'écoute compulsive des paroles et des sons : serait-elle moins perverse ?

Le panorama des arts dressé par Lessing, semblait harmonieux, comme un vaste paysage romantique avec ses champs pittoresques et ses vallées sonores. Le voilà sens dessus dessous : l'image bouge et parle, l'écriture s'affiche et se met en scène. Le texte disparaît et doit choisir son camp : parlé ou vu ? Parlé, il s'associe à l'image animée, avec un succès foudroyant, tandis que l'écrit se range, sans hésiter, du côté de l'image fixe. Les bibliothèques ont été faites pour le livre, et, nonobstant leur ouverture à tout autre support, il y reste en position dominante. Quelle place occupe-t-il dans ce paysage et pourquoi y reste-t-il aussi présent ?

L'écriture visuelle

Pendant que l'image, en s'animant, passait du côté du temps, les nouvelles techniques d'impression permettaient de faire passer le texte,

naguère assimilé à la notation de la langue, du côté de l'espace, c'est-à-dire des arts plastiques. L'assimilation du système de l'écriture à celui de la langue, et la croyance au fondement purement phonétique de l'écriture alphabétique ont fait oublier aux lettrés occidentaux que l'écriture est d'abord visuelle. Anne-Marie Christin nous l'a rappelé avec insistance, en remettant sous nos yeux, tout simplement, les écritures non alphabétiques et les innombrables systèmes de notation

qui ont pour fondement l'idéogramme ou le pictogramme⁶. La notation musicale ou les symboles chimiques sont autant d'écritures qui ne font pas référence à la langue.

Non seulement l'écriture alphabétique n'est qu'une variété dans l'histoire de l'écriture, mais il est aussi facile de montrer que l'écriture alphabétique elle-même, en tant que phénomène graphique, charrie inévitablement avec elle son poids d'image. Les calligraphes ont toujours pratiqué l'écriture comme un art visuel. La peinture abstraite a dissous les frontières entre écriture et image, la littérature moderne avec ses calligrammes a remis en honneur le mot comme image. L'exubérance typographique, libérée des contraintes du plomb, ne peut pas nous le faire oublier : aujourd'hui, l'écriture, sur

5. La première étude fut celle de Jean-Claude Passeron, Michel Grumbach et al., *L'œil à la page, enquête sur l'introduction d'une documentation visuelle dans les bibliothèques publiques*, Paris, BPI, 1984, suivie des enquêtes de Jean-François Barbier-Bouvet et Martine Poulain, *Publics à l'œuvre...*, Paris, La Documentation française, 1986. Pour plus de détails voir : Claude Collard, Isabelle Giannattasio et Michel Melot, *Les Images dans les bibliothèques*, Paris, Éd. du Cercle de la librairie, 1995, coll. « Bibliothèques ».

6. Anne-Marie Christin a rassemblé des textes d'auteurs ayant en commun ces préoccupations dans plusieurs recueils ou actes de colloques : *L'espace et la lettre*, Cahiers Jussieu n° 3, Université Paris 7, UGE, 1977 (coll. de poche « 10 x 18 »), *Écritures, systèmes idéographiques et pratiques expressives*, Paris, Le Sycomore, 1982, *Écritures II*, Paris, Le Sycomore, 1985, *Écritures III. Espaces de la lecture*, Paris, Retz, 1988, et *L'Écriture du nom propre*, Paris, CNRS éditions, L'Harmattan, 1998. Voir en dernier lieu son ouvrage *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995.

nos affiches, dans nos magazines, sur nos écrans se présente avec tous les attraits de l'image. Les lettres sont devenues des images qu'on voit avant qu'on ne les déchiffre. À considérer l'écrit sous cet angle, il apparaît que jamais l'écriture alphabétique, la plus dénotée fût-elle, ne fut exempte de toute esthétique picturale. Comme le visage, l'écriture ne peut pas être dénuée d'expression sensible. Tant que le modèle de l'image fut figuratif, aucune assimilation de l'écriture à l'image n'était pensable, au contraire des civilisations où le modèle non figuratif de l'image intégrait sa dimension formelle dans l'ornementation. À l'époque où Lessing publiait son *Laocoon*, la frontière entre texte et image n'avait pas encore apparu pour ce qu'elle était : une simple barrière technique, élevée et soutenue pour défendre le Verbe comme source unique et ultime de la Connaissance.

L'époque de Lessing précéda aussi celle du déchiffrement des hiéroglyphes. Ceux-ci sont encore liés à la langue, mais certains sont détachés de tout lien langagier. On fait, auprès de l'alphabet, peu de cas des symboles mathématiques, qui sont pourtant la nouvelle écriture du monde informatique. Une autre écriture rivalise victorieusement avec l'écriture alphabétique : la cartographie, qui combine tous les genres de signes disponibles, des plus abstraits (y compris l'alphabet) aux plus analogiques. Une carte de géographie est un répertoire de systèmes d'écritures, dans lequel la mixité des lettres et des images est si dense qu'il deviendrait byzantin de vouloir les séparer. La sémiologie qui s'était fait une spécialité de la catégorisation des signes abandonne le champ, ou verse dans la chinoiserie la plus stérile.

Le livre reste lié à l'écriture. Or, nous avons vu que bien d'autres médias peuvent se réclamer du texte sous sa forme parlée, et que l'écriture n'était plus exclusivement du côté du texte. La notion d'écriture s'est élargie – certains diront déformée – à la mesure de ces moyens de repro-

duction. On parle d'écriture filmique, de l'écriture d'un peintre, etc. La facilité de reproduire les images nous a familiarisés avec toutes sortes d'écritures qui n'ont pas pour objet de dénoter la langue. Il y a aujourd'hui deux théories pour expliquer l'origine de l'écriture. Elles ne sont d'ailleurs peut-être pas exclusives l'une de l'autre puisque les définitions qu'on peut donner de l'écriture sont devenues multiples. L'une considère traditionnellement l'écriture

Aujourd'hui, l'écriture,
sur nos affiches,
dans nos magazines,
sur nos écrans
se présente avec tous
les attraits de l'image

comme un système de signes abstraits dénotant la langue : son développement serait dû à celui des échanges humains avec les premières civilisations commerciales du Moyen-Orient. L'autre y voit la rationalisation de marquages divinatoires, liés non au commerce mais aux croyances. L'une inscrit l'écriture dans le temps à la suite du langage, l'autre, plus adaptée aux préoccupations actuelles, dans l'espace et le territoire. Les récits que certains peuples australiens tracent sur le sable pour les effacer aussitôt, les tags qui envahissent les murs comme des algues, les ornements répétitifs sur les architectures ou les tissus, sont autant de modalités de l'image qui obéissent à un rythme autant qu'à un territoire.

Les progrès des techniques de reproduction vont toujours dans ce sens. L'écriture y gagne une dimension plus graphique, parfois monumentale (gros titres, signalétique, publicité) que verbale. Une étape fut franchie au début du XX^e siècle,

lorsque les bulles des bandes dessinées américaines l'emportèrent sur les textes sagement justifiés sous les images des bandes dessinées françaises. La variété des supports y contribue : un magazine contient des centaines de variétés de caractères, chacun doué d'une signification particulière. Le pictogramme, avec les logos, et aujourd'hui les « frimousses » (*smileys*) offertes sur les écrans des téléphones, nous rappellent aussi que l'alphabet ne comporte pas que 26 signes. Sans entrer dans les casse-tête des normes d'Unicode qui cherchent à rassembler dans un seul tableau tous les signes d'écriture normalisés dans le monde en vue d'un clavier universel, un clavier banal en contient près d'une centaine. Sans compter les ponctuations et les signes diacritiques, les « icônes » des ordinateurs nous conduisent à manipuler plus de signes non phonétiques que de lettres. À la notion de « caractère », s'ajoute celle de « fonction ».

Lectures et métalectures

L'extension à l'infini de la notion d'écriture sous la pression de l'image a son symétrique dans l'extension de la notion de lecture. Le livre fut longtemps le lieu principal, sinon unique, de la lecture. Les enquêtes sur la lecture ont surtout mis en évidence les *a priori* de cette situation de monopole. Les enquêteurs ont admis qu'un lecteur ne pouvait lire qu'un livre, et un livre entier. Leurs résultats, qui alimentaient bien à propos l'anxiété des intellectuels ont été justement critiqués par des sociologues plus avisés⁷. À l'éclatement des modes d'écriture et des supports correspond un éclatement de la lecture qui n'a plus le caractère suivi, calquée sur l'oralité ou la subvocalisation, mais une lecture plus visuelle et apte à appréhender d'autres dimensions

7. Voir, par exemple, Bernard Pudal, « Offre de lecture et d'écriture : justifications statistiques et impensés lettrés », *BBF*, 2001, t. 46, n° 2, p. 36-39.

que verbales. Peu à peu, la lecture se dissocie du langage. Nous pouvons donner trois exemples de ces modifications de la notion de lecture.

La lecture partielle d'un document, que certains ne tardent pas à baptiser « *zapping* », devient la règle à laquelle nous sommes tous soumis, surtout les gros lecteurs. La lecture intégrale d'un ouvrage devient l'exception, non qu'il n'arrive plus de lire un livre en entier, mais le nombre de livres qui passe entre les mains d'un intellectuel ordinaire aujourd'hui est tel qu'il est exclu et inutile d'en faire une lecture exhaustive. Les occasions de lire aujourd'hui sont permanentes : on est censé lire comme on respire, dans la rue, dans les magasins comme chez soi. Un « gros lecteur » peut ne jamais lire un livre, au sens canonique du mot.

Dans cette débauche de signes et de supports qui nous entourent, l'opération de lecture est accompagnée d'une perception première du cadre dans lequel elle s'exerce : panneau publicitaire, journal, prospectus, correspondance, emballage, etc. La synthèse de ces éléments, qui va commander l'acte de lire, pourrait s'interpréter comme une lecture de « métadonnées », pour reprendre le vocabulaire des informaticiens. Le support, les circonstances, la catégorie de données que l'on s'apprête à lire doivent être déchiffrés : le tri des lectures se fait d'emblée jusqu'à éliminer certains documents, traiter d'autres avec désinvolture, ou, au contraire, leur prêter une attention détaillée, pour une minorité d'entre eux. La structuration des données devient objet de lecture essentiel, et parfois suffisant, à la compréhension des données elles-mêmes. On sait l'importance accordée aux titres, tables, résumés et autres indexations, qui, depuis l'invention des moteurs de recherche, sont les accès obligés du savoir, aussi bien pour le lecteur ordinaire de la presse, qui ne lit que les gros titres, que pour le chercheur le plus avancé, qui repère, dans des milliers de références, celles qui lui

seront utiles. Les formats de données sont devenus un métalangage qui donne lieu à des métalectures. Ces formes que le livre avait organisées en chapitres, en pages, et en paragraphes, l'informatique les développe, associant le sens à la forme, cherchant à libérer le contenu des contingences du contenant.

La dernière, et sans doute la plus importante des conséquences sur la lecture de l'effondrement des frontières entre l'image et l'écriture, c'est que l'ambition d'exhaustivité d'une recherche, fondement du livre, apparaît comme un grand mirage. Le texte devenu image est devenu, comme

On sait l'importance
accordée aux titres,
tables, résumés
et autres indexations,
qui, depuis l'invention
des moteurs de recherche,
sont les accès obligés
du savoir

elle, inépuisable. Les textes aujourd'hui, dans l'extension de leurs formes, leur accumulation mondiale, sont devenus eux aussi infinis, et aucun chercheur ne peut plus nourrir l'illusion qu'il saura tout sur le sujet le plus infime. La lecture est brisée et toujours partielle. L'interrogation de l'Internet par un moteur de recherche ordinaire fournit couramment plusieurs milliers d'occurrences. La fortune critique est devenue un exercice qui dépasse les capacités d'un individu. Seuls des systèmes de filtrage permettent de naviguer sans se perdre. Les modes de recherche évoluent en conséquence : désormais, « *on cherche ce qu'on trouve* », comme l'avait dit un lecteur de la Bibliothèque publique d'infor-

mation, émerveillé par l'abondance de l'offre des livres en libre accès. Les enquêtes des sociologues sont à refaire, car la lecture n'est plus ce qu'elle était et le livre n'en est plus la mesure.

Le « site » et le livre

Textes libres et structurés, images fixes et animées se retrouvent hors du livre, dans la notion de « site ». Le « site » apparaît aujourd'hui comme le grand rival du livre. Comme lui, il conserve une certaine unité intellectuelle, même si c'est pour la perdre aussitôt dans la multiplicité des liens qu'il propose. Le succès du « site » donne raison à Mallarmé, infatigable chercheur du livre absolu, et dont le plus fameux poème proclame : « *Rien n'aura eu lieu que le lieu* », phrase énigmatique et peut-être prophétique, dont une interprétation actuelle confirmerait que l'important dans le livre, comme dans l'image, c'est l'espace sur lequel il se déploie⁸. Une image est n'importe quoi, du moment que ce n'importe quoi s'inscrit dans un cadre, même dans un miroir. Le livre et l'écran ne sont pas en cela de nature différente : ils ont le même usage.

L'image, définitivement, est sortie du livre. Cela ne changerait rien pour les bibliothèques, si l'écriture ne l'avait suivie. Le livre n'a plus le monopole du texte, redevenu oral. Certains ont pu croire que le jour du dernier livre était arrivé. Rien de tel, semble-t-il. Le livre reste le pivot des bibliothèques, environné de tous les autres médias. Cette bonne contenance tient, nous dit-on, à l'aspect pratique du livre, que l'écran ne peut remplacer. Certes, les messages voyagent mieux à travers les écrans, mais le livre, lui, voyage mieux que les écrans. En témoignent les efforts paradoxaux pour faire de l'écran, un livre, un vrai, celui qu'on met dans sa

8. Voir Jacques Sherer, *Le « Livre » de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1957.

poche ou que l'on prête à son voisin. L'un des inventeurs du « e-book » aurait eu ce mot : « *Le livre, s'il avait été inventé après l'écran, aurait constitué un remarquable progrès.* » Les vertus matérielles du livre sont sans doute loin d'être obsolètes. Elles ne suffiraient pas à expliquer l'aura extraordinaire qu'a le livre, et les peurs qu'engendre le risque de sa disparition.

Textes libres et structurés,
images fixes et animées
se retrouvent hors du livre,
dans la notion de « site »,
qui apparaît aujourd'hui
comme le grand rival
du livre

Parmi tous les objets de savoir, le livre jouit d'un statut d'exception que n'ont ni le journal, qu'on jette après l'avoir lu, ni la bande magnétique, ni la pellicule du film, ni le disque dur ou la disquette. Le livre n'est pas un simple support, un véhicule ou un instrument d'optique. Le livre est demeuré, dans nos vies profanes, un objet de culte, ce qu'il fut dès ses origines⁹. La parole divine qui y fut inscrite a imprégné ses pages : il en reste des traces, si faibles soient-elles, dans tous ses exemplaires, même les plus vils. Le respect physique qu'on témoigne au livre traduit la révérence aux savoirs qu'il est censé contenir. Différent du savoir éphémère de la presse, du savoir diffus de l'image projetée, ou du savoir virtuel des mé-

moires informatiques, le savoir que renferme le livre est réputé définitif et complet, au moins pour ce qui est relatif au titre qui l'annonce. Notre conception de la vérité est toujours moulée par la forme du livre. Inspirée de la parole volatile et abstraite, qu'il fige, qu'il organise, et qu'il clôt sur elle-même, le livre en est à la fois la matrice et la preuve. De ce modèle impérieux, de cette prétention convaincue à la transcendance, il est difficile de se défaire. Il en résulte un surinvestissement de notre confiance dans le livre, qui se manifeste aujourd'hui par une crainte de sa perte comme objet symbolique de l'absolu, expression matérielle de toute autorité intellectuelle ou spirituelle.

Ce qui peut apparaître comme une déficience auprès de l'Internet, demeure en fait un avantage, tout comme la bibliothèque résiste aux médias domestiques, qui auraient dû l'éliminer. De même que la bibliothèque demeure, parce qu'elle apparaît comme le port de tous les savoirs, le refuge, ancré dans la ville, de nos incertitudes¹⁰, de même le livre reste le navire qui sauve, ou le phare qui conduit. Contrairement aux médias interactifs, le livre est insensible à son lecteur. Il parle d'autorité, et rend le dialogue impossible (et l'on sait combien les nouveaux médias privilégient les échanges). Là encore, cette inaptitude du livre n'est pas un défaut, mais un atout, tant que nous aurons besoin, dans le débat permanent, de repères limités dans l'espace et le temps, tant que nous aurons un désir, ou, au moins, une prétention à la recherche d'une vérité, une seule.

Mai 2001

9. Voir, par exemple, dans Régis Debray, *Croire, Voir, Faire*, Paris, Odile Jacob, 1999, le chapitre intitulé : « Celui qui croyait au livre », p. 57.

10. C'est la thèse que nous soutenons dans *Nouvelles Alexandries, les grands chantiers de bibliothèques dans le monde*, sous la direction de Michel Melot, Paris, Éd. du Cercle de la librairie, 1996.