

LE MÉDIUM EST L'ARCHIVE

Enrico Terrone, Università di Torino/Università del Piemonte Orientale

Il y a déjà eu beaucoup de discussions sur la façon dont le numérique a modifié *le cinéma et les médias*. Je vais en revanche proposer une réflexion sur la façon dont le numérique peut également modifier en profondeur *les théories du cinéma et des médias*. Plus précisément, je vais essayer de montrer de quelle façon les technologies numériques permettent de remettre en question un certain nombre de distinctions conceptuelles qui sous-tendent, presque comme des dogmes, la plupart des discours sur les films et sur les autres catégories d'images. Mon texte se développera donc comme une analyse et une critique des distinctions dogmatiques suivantes : communication/enregistrement ; médium/archive¹ ; véhicule/magasin ; acte/objet ; contenu/forme ; critique/histoire.

Communication/Enregistrement

La théorie des médias s'est constituée comme une théorie de la communication, avec la langue orale et la conversation comme paradigmes. Dans ce cadre théorique, l'enregistrement a en général été traité comme un moment secondaire, comme une fonction secondaire par rapport à la communication.

Cette priorité de la communication sur l'enregistrement caractérise deux théories de la communication, peut-être les plus influentes du vingtième siècle : la pragmatique d'Austin, Grice et Searle du côté analytique et anglo-saxon ; la sémiologie de Saussure, Barthes et Metz du côté continental francophone (mais on pourrait également mentionner, dans la culture allemande, l'herméneutique de Gadamer ou la théorie de l'agir communicationnel d'Habermas). Dans ces théories, la communication est fondamentalement conçue comme un transfert de pensées d'un esprit à un autre par le moyen d'un langage fonctionnant comme un médiateur parfait : fiable et transparent.

Le cinéma, doté d'une dépendance à un dispositif technologique et d'une vocation ontologique à enregistrer la réalité, a d'abord fait exception à cette règle, mais par le moyen de la sémiologie et de la pragmatique il a été absorbée dans le domaine de la communication, de sorte que le film a été étudié à peu près comme s'il s'agissait d'un énoncé linguistique.

Dans sa critique de la sémiologie et de la pragmatique², Jacques Derrida a pris position contre la transparence parfaite du médium linguistique et a montré que cette transparence est seulement un effet illusoire produit par la substance transitoire et évanescence de la voix humaine. Contre l'idée de la communication conçue comme un transfert linéaire des pensées, Derrida a mis l'accent sur le rôle de médiation de l'objet matériel, qui peut être le son de la voix mais aussi une écriture ou plus généralement une technique de transcription. De cette façon, l'enregistrement n'est plus un simple appendice de la communication, mais devient une partie active de son processus :

« Nous n'assistons pas à une fin de l'écriture qui restaurerait, suivant la représentation idéologique de McLuhan, une transparence ou une immédiateté des rapports sociaux ; mais bien un déploiement historique de plus en plus puissant d'une écriture générale »³.

L'intuition de Derrida a été confirmée de façon éclatante par la diffusion du support numérique, dont les caractéristiques structurelles contredisent la transparence illusoire de la langue orale (et du médium télévisuel), et en ressortent beaucoup plus semblables à l'écriture et au cinéma. Cette essence « derridienne » du médium numérique a été vigoureusement soulignée par Maurizio Ferraris⁴, qui a formulé sa critique envers la subordination de l'enregistrement à la communication dans les termes suivants : « Il est évident que un enregistrement doit avoir une valeur communicative. Toutefois, s'il n'y avait pas de possibilité d'enregistrement, l'idée même de communication serait impensable »⁵.

Donc l'ère du numérique bouleverse la distinction entre l'enregistrement et la communication, et unifie les deux domaines. C'est-à-dire que tandis que l'on communique, on enregistre ; et tandis qu'on enregistre, on communique. Par exemple, envoyer un *sms* ou une *e-mail*, c'est communiquer et en même temps enregistrer ce qu'on a communiqué ; symétriquement, télécharger des fichiers sur un réseau (soit *web* soit *p2p*) c'est enregistrer et en même temps communiquer ce qu'on a enregistré.

De la même façon, Facebook est un espace de communication qui enregistre tout ce qui est communiqué, tandis que YouTube est un espace d'enregistrement qui communique tout ce qui est enregistré. Le numérique révèle ainsi que la communication et l'enregistrement ne sont pas deux processus différents, mais plutôt deux façons différentes de décrire le même processus.

Tout en supposant que la communication est un acte par lequel on transfère une pensée d'une tête à une autre (on verra plus tard combien cette affirmation est discutable), cet acte a besoin de la production d'un objet, qui implique un enregistrement (l'écriture) ou au moins une possibilité d'enregistrement (la voix), et qui dans le processus de communication est aussi déterminant que l'acte.

Médium/Archive

Le médium est en général défini comme un système de techniques et de pratiques par lesquelles des informations passent de l'émetteur au destinataire, tandis que l'archive est définie comme un système de techniques et de pratiques par lesquelles on stocke des informations. La notion d'archive est traditionnellement subordonnée à celle de médium, de la même façon que l'enregistrement est subordonné à la communication. Le médium est considéré le lieu de la communication vivante, alors que l'archive est considérée le lieu de l'enregistrement, c'est-à-dire de la communication « morte » (ou du moins en veille prolongée). Selon cette approche traditionnelle, gît dans l'archive tout ce qui a déjà été communiqué.

Mais on a vu que le médium numérique révèle une structure d'archive et cela nous entraîne dans un cercle vicieux : le médium est la condition de la communication, puisqu'on communique à travers le médium ; la communication est la condition de l'enregistrement, puisqu'on enregistre ce qui a été communiqué ; l'enregistrement est la condition de l'archive, puisque ce qu'on met dans l'archive ce sont des enregistrements ; l'archive est la condition du médium, puisque dans le numérique le médium est constitué par des bases de données, c'est-à-dire des archives. Donc le médium est la condition de l'archive et, au même temps, l'archive est la condition du médium.

Pour sortir de ce cercle, nous devons reconnaître que le médium et l'archive ne sont pas deux systèmes différents, mais plutôt deux façons différentes de décrire le même système. Le médium est la surface de l'archive, l'archive est la profondeur du médium.

Donc le médium n'est pas seulement un espace de communication, mais aussi d'enregistrement, et l'archive n'est pas seulement un espace d'enregistrement, mais aussi de communication. Il est quand même utile d'employer les deux termes afin de distinguer la prévalence de la fonction communicative (dans le cas du médium) ou la prévalence de la fonction d'enregistrement (dans le cas de l'archive). Mais il ne faut jamais oublier que même le médium le plus transparent (comme le langage) est toujours basé sur des médiations physiques (la voix, la mémoire), et symétriquement même l'archive la plus impénétrable garde en soi la possibilité d'une communication. Le médium est une archive qui enregistre sur des durées limitées, l'archive est un médium qui communique sur une longue période.

Véhicule/Magasin

La distinction entre le médium et l'archive s'appuie sur une grande métaphore : *le sens est une marchandise qu'on transporte*. De cette métaphore principale suit une série de métaphores secondaires : le médium est le véhicule du sens et communiquer c'est transporter le sens par le biais du véhicule (en vue d'un destinataire qui le retire) ; l'archive est le magasin du sens et enregistrer c'est déposer le sens dans le magasin (en vue d'un utilisateur qui le reprend).

Mais la métaphore selon laquelle *le sens est une marchandise qu'on transporte*, pose un gros problème : les marchandises peuvent être transportées parce qu'elles sont dans le monde physique, mais le sens est dans l'esprit, et il ne peut pas en sortir. Le plus que nous pouvons faire, c'est effectuer des actes et produire des objets – notamment les mots, les sons, les images – qui peuvent susciter le sens dans l'esprit des autres. La métaphore du transport du sens est insatisfaisante en particulier pour les objets audiovisuels, qui peuvent susciter des sens bien au-delà des intentions du communicateur. Faire un film, donc, ce n'est pas mettre un message dans une bouteille, c'est à dire transporter le sens de la tête du réalisateur aux têtes des spectateurs ; faire un film, c'est plutôt construire un outil qui pourra produire des effets et des sens différents pour des personnes différentes⁶.

Même dans sa fondation métaphorique, la distinction entre le médium et l'archive se révèle donc intenable, parce que c'est avant tout la métaphore selon laquelle *le sens est une marchandise qu'on transporte*, qui est intenable. Comme l'a montré le linguiste Michael J. Reddy dans son essai *The Conduit Metaphor* : « Ce modèle de communication réifie le sens d'une manière trompeuse et déshumanisante. Il nous influence à parler des pensées, et à les penser, comme si elles avaient le même genre de réalité extérieure et intersubjective que les lampes et les tables »⁷.

Le médium ne transmet pas directement les pensées, mais des objets capables, sous certaines conditions, de susciter des pensées ; de la même façon, l'archive ne stocke pas directement les pensées, mais des objets capables, sous certaines conditions, de susciter des pensées. C'est donc sur ces objets et sur ces conditions qu'il faut tourner notre attention.

Acte/Objet

On a vu que déconstruire la distinction entre le médium et l'archive signifie aussi reconnaître que le cinéma ne peut pas être réduit au transport du sens, ni au stockage du sens. Mais étant donné que, dans les théories du médium, l'acte de communication est conçu comme le transport du sens par le biais du véhicule ; et étant donné que, dans les théories de l'archive, l'objet enregistrant est conçu comme la boîte qui permet de déposer le sens dans le magasin, on peut dédui-

re que le film ne peut pas être réduit ni à l'acte de communication ni à l'objet enregistrant. Le film est à la fois acte et objet : un acte itéré par les objets, un acte indissociable des objets qu'il a produit. Le film est un acte qui produit des effets aussi longtemps que ses objets persistent, presque comme l'émission de lumière qui se propage aussi longtemps que ses rayons persistent. Le film en tant que objet est la propagation du film en tant que acte. Ce que nous appelons à la fois médium et archive est l'espace de cette propagation.

Du côté du médium, on a tendance à privilégier l'acte et à enlever la médiation de l'objet (en particulier, comme on a vu, dans le cas paradigmatique du langage). Symétriquement, du côté de l'archive, on a tendance à se concentrer sur l'objet comme s'il était séparé de l'acte qui l'a généré et des réactions qui devront le réactiver. Mais dans les deux cas, on sous-estime quelque chose d'essentiel. Du point de vue du médium on sous-estime le poids des déterminations matérielles par rapport à l'intention de communiquer et à sa reconnaissance, tandis que du point de vue de l'archive on sous-estime le rôle des circonstances de production et de réception par rapport à l'existence de l'objet.

Envisager le film comme un acte plutôt que comme un objet peut paraître bizarre, mais ce qui est vraiment bizarre c'est de considérer le film exclusivement comme un objet d'enregistrement (du côté de l'archive) et en même temps le traiter exclusivement comme un acte de communication (du côté du médium). Des nouvelles ontologies de l'art comme celles proposées par Gregory Currie⁸, Jerrold Levinson⁹ and David Davies¹⁰ expliquent que les œuvres qu'on a toujours traitées comme des objets, peuvent aussi bien être traitées comme des actes, et cela correspond mieux à la façon dont nous sommes habitués à les apprécier : « en appréciant une œuvre nous apprécions une performance particulière de la part d'un agent »¹¹.

Donc dans l'archive il n'y a pas un objet matériel simple, mais un objet qui itère un acte (« une performance particulière de la part d'un agent ») et qui est par suite capable de susciter des pensées. Symétriquement dans le médium nous ne trouvons pas un simple acte de transfert de sens, mais aussi un objet auquel l'acte confie la tâche de susciter des pensées.

Les conceptions trop rigides du médium et de l'archive brisent le lien essentiel entre l'acte de communication et l'objet matériel, mais ce lien est indispensable pour comprendre ce qu'est vraiment un film et comment il fonctionne. Il suffit de penser à ce qui se passe lorsque nous regardons un film : d'une part nous sommes confrontés directement à des images et des sons au lieu des pures pensées et des pures intentions ; de l'autre nous ne regardons pas ces images et ces sons seulement pour ce qu'ils sont ou pour ce qu'ils représentent, mais nous les regardons comme les produits d'un acte communicatif.

Contenu/Forme

Parmi les implications de la distinction entre le médium et l'archive et de la métaphore selon laquelle *le sens est une marchandise qu'ont transportée*, qui est à la base de cette distinction, il y a la distinction entre le contenu et la forme (ou bien le contenu et le mode, ou bien le contenu et le style, ou bien le signifié et le signifiant : trop souvent a-t-on essayé de résoudre des problèmes conceptuels avec des glissements lexicaux).

Le sens, en tant que marchandise transportée, doit être contenu dans un récipient (appelé de temps à autre : forme, mode de représentation, style, signifiant...). Mais si on déconstruit la métaphore du sens comme marchandise, on déconstruit aussi la distinction entre le contenu et la forme. Les films ne sont pas des récipients, donc ils n'ont pas de contenu, et pas de forme non plus.

Un film est plutôt un acte qui produit un objet et des effets. Étudier un film c'est étudier en

même temps l'acte, l'objet et les effets. Le scénario d'un film, son décor et sa récitation, sa lumière et sa musique, son cadrage et son découpage, sont autant de composantes de l'acte qui crée l'objet et produit les effets. Il n'y a pas quelque chose qui transporte et autre chose qui est transportée : les différentes composantes du film ont toutes la même dignité ontologique. Donc dans le film il n'y a pas un contenu mis en forme et transporté ou stocké, mais plutôt un acte mis en objet.

D'habitude, la distinction forme/contenu appliquée au film (et plus en général aux œuvres d'art) a deux sens différents. D'une part, on appelle « contenu » les entités auxquelles le film se réfère (*grosso modo* l'information narrative qui dans les films de fiction correspond au scénario), tandis qu'on appelle « forme » la représentation de ce contenu par le biais des images et des sons ; en pratique, c'est la distinction entre le scénario et la mise en scène, qui toutefois ne sont pas vraiment un contenu à transporter et une forme qui le contient, mais seulement deux étapes d'un processus de production. D'autre part, on appelle « contenu » l'intention de communication de l'auteur et « forme » l'œuvre qui l'exprime (à la fois par son scénario et par sa mise en scène), mais ça nous reconduit à la métaphore du transport du sens avec tous ses problèmes. Donc la distinction entre forme et contenu se réduit à une façon trompeuse et simpliste d'exprimer la vérité, pour laquelle l'œuvre est à la fois un acte intentionnel (qu'on appelle de façon peu adéquate « contenu ») et en même temps un objet matériel (qu'on appelle de façon tout aussi inadéquate « forme »).

Critique/Histoire

Si on déconstruit la distinction entre médium et archive, avec tout ce qui la précède et la suit, alors on déconstruit aussi la distinction entre l'histoire et la critique. Normalement les critiques travaillent sur le médium (c'est-à-dire l'offre du circuit de distribution) tandis que les historiens travaillent sur l'archive (c'est-à-dire le dépôt des cinémathèques). Mais à l'ère numérique, cette distinction vacille : les films sont déjà archivés tandis qu'ils circulent dans le médium, et ils continuent à communiquer lorsqu'ils se trouvent dans les archives. Le médium et l'archive convergent dans une série d'objets qui itèrent l'acte, en constituant le film comme acte et comme objet en même temps.

Dans cette situation, le travail d'historien nécessite de la critique parce que les objets archivés continuent à circuler et à produire des effets. De façon spéculaire, la critique nécessite de l'histoire parce que les films contemporains sont itérés, archivés et ainsi « de-contemporanisés » par une pluralité des documents numériques avant même leur sortie dans les salles : à l'ère numérique, les actes médiatiques sont tout de suite soumis à des itérations qui les déplacent de l'origine et ainsi les décontextualisent, et ils ont besoin d'un travail historique immédiat qui les rattache à leur origine.

Il faut donc une nouvelle discipline, libérée des distinctions dogmatiques : une discipline qui soit critique tout en sachant que l'acte de communication est forcément enregistré, donc déjà historicisé et décontextualisable à l'origine ; mais aussi une discipline qui soit historique tout en sachant que l'acte persiste dans les objets, que le film est toujours vivant et qu'il parle encore.

Le cinéma n'a jamais été aussi accessible que dans l'ère du numérique. Pourtant, cette accessibilité est problématique à plusieurs égards : les philologues réclament la fiabilité des copies conservées dans les archives et critiquent la prolifération hors de contrôle des copies numériques, tandis que les médiologues se passionnent pour la culture du *remix* et mettent en valeur les processus de réappropriation et de réinvention des œuvres par une nouvelle génération de spectateurs-auteurs.

Je crois que ces positions sont encore fortement influencées par les distinctions dogmatiques que j'ai essayé de déconstruire dans ce texte. Le couple philologie/*remix* reproduit en fait d'une forme paroxystique et presque parodique la division rigide du travail entre l'histoire et la critique

du cinéma. En tant qu'acte de communication qui repose sur un objet matériel, n'importe quel film est exposé à la possibilité du *remix* ; en même temps, en tant que résultat d'un acte de communication, le film exige un travail philologique visant à remonter la série des itérations et à ramener l'objet matériel aussi près que possible à l'acte qui l'a généré¹².

La philologie et le *remix* sont deux attitudes apparemment opposées et irréconciliables, mais elles partagent une structure ontologique plus profonde qui est celle du film, c'est-à-dire sa manière d'être acte et objet en même temps. Entre les deux extrêmes de la philologie et du *remix*, il y a donc de la place pour une discipline historico-critique qui exploite la possibilité d'avoir à portée de main – bien qu'en forme approximée – une grande partie des films du passé et du présent, avec des chances de consultation et d'analyse qui auraient été impensables il y a quelques années.

Si le médium et l'archive convergent dans un seul espace, il nous faut une nouvelle discipline qui sache comment se déplacer convenablement dans cet espace. Le numérique non seulement nous révèle le film comme une entité qui est acte et objet en même temps, mais avec ses bases des données et ses logiciels il nous donne aussi les outils essentiels pour saisir cette double essence, pour nous déplacer entre l'acte et l'objet. Pourquoi donc se contenter d'une critique des films improvisée par les journalistes des avant-premières et d'une histoire du cinéma écrite dans le siècle dernier avec les visionneuses, les magnétoscopes et les distinctions entre la forme et le contenu ?

- 1 J'emploierai le mot « archive » au singulier (au lieu du pluriel usuel) en accord avec la notion d'archive proposée par Jacques Derrida dans *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Galilée, Paris 1995, p. 26 : « L'archive, si ce mot ou cette figure se stabilisent en quelque signification, ce ne sera jamais la mémoire ni l'anamnèse en leur expérience spontanée, vivante et intérieure. Bien au contraire : l'archive a lieu au lieu de défaillance originaire et structurelle de ladite mémoire. *Point d'archive sans un lieu de consignation, sans une technique de répétition et sans une certaine extériorité. Nulle archive sans dehors* ».
- 2 La critique à la sémiologie est formulée dans *Le Puits et la pyramide. Introduction à la sémiologie de Hegel*, la critique à la pragmatique dans *Signature, événement, contexte* ; le deux essais se trouvent dans : Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Éditions de Minuit, Paris 1971.
- 3 *Idem*, p. 392.
- 4 Maurizio Ferraris, *Dove sei? Ontologia del telefonino*, Bompiani, Milano 2005 ; *Sans Papier. Ontologia dell'attualità*, Castelvecchi, Firenze 2007 ; *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Bari-Roma 2009.
- 5 Maurizio Ferraris, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, cit., p. 198 (c'est moi qui traduit).
- 6 Je tiens à noter que ça n'est pas une thèse de relativisme herméneutique du genre « chacun interprète le film comme il veut », mais une thèse qui plus modestement ne réduit pas le sens du film aux intentions du réalisateur, et au contraire le fait dépendre en même temps de la substance de l'oeuvre, et des attitudes des spectateurs.
- 7 Michael J. Reddy, *The Conduit Metaphor : A Case of Frame Conflict in Our Language About Language*, dans Andrew Ortony (sous la direction de), *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, Cambridge 1979, p. 186 (c'est moi qui traduit).
- 8 Gregory Currie, *An Ontology of Art*, St Martin's Press, New York 1989.
- 9 Jerrold Levinson, *Music, Art, and Metaphysics*, Cornell University Press, Ithaca (NY) 1990.
- 10 David Davies, *Art as Performance*, Wiley-Blackwell, Oxford 2004.
- 11 *Idem*, p. 260 (c'est moi qui traduit).
- 12 La meilleure illustration que je connais de cette double thèse se trouve dans Paolo Cherchi Usai, *L'ultimo spettatore. Sulla distruzione del cinema*, Il Castoro, Milano 1999.