

## Du médium au milieu

*From medium to environment*

*Vom Medium zum Milieu*

Monique Sicard

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lha/253>

DOI : 10.4000/lha.253

ISSN : 1960-5994

### Éditeur

Association Livraisons d'histoire de l'architecture - LHA

### Édition imprimée

Date de publication : 10 décembre 2010

Pagination : 19-34

ISSN : 1627-4970

### Référence électronique

Monique Sicard, « Du médium au milieu », *Livraisons de l'histoire de l'architecture* [En ligne], 20 | 2010, mis en ligne le 10 décembre 2012, consulté le 03 février 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lha/253> ; DOI : 10.4000/lha.253

---

Ce document a été généré automatiquement le 3 février 2020.

Tous droits réservés à l'Association LHA

---

# Du médium au milieu

*From medium to environment*

*Vom Medium zum Milieu*

**Monique Sicard**

---

- 1 « Le livre tuera l'édifice », dit Frolo, l'archidiacre de *Notre-Dame de Paris*. Phrase étrange qu'éclaire peu le chapitre « Ceci tuera cela » d'où elle est extraite. Il ne s'agit pas seulement de comprendre ce que Victor Hugo a voulu dire mais de cerner les nécessités qui l'ont conduit à écrire ces quelques mots. De quelle urgence émane la comparaison du livre et de la cathédrale, du papier et de la pierre ? L'écrivain serait-il le brillant précurseur d'une théorie du médium<sup>1</sup> dont les fondements seront élaborés dans les années 1960<sup>2</sup> ? Au risque d'évidents anachronismes, rendons hommage à ses remarquables intuitions.
- 2 Le « Ceci tuera cela » ouvre la voie d'une magistrale mise en abyme, vigoureuse remontée du temps. Par là, le XXI<sup>e</sup> siècle (le lecteur contemporain) observe le XIX<sup>e</sup> (Victor Hugo) se pencher sur le XV<sup>e</sup> (la naissance de l'imprimé) et ce qui le précède (la construction des cathédrales). Ainsi s'emboîtent, à la réception du chapitre, notre civilisation de l'image et de l'écran, celle du livre et de l'imprimé, celle des cathédrales et de l'image-vitrail. Dès lors s'opère par la lecture la reconstruction imaginée de sphères culturelles, caractérisées chaque fois par le développement de formes matérielles spécifiques : l'hypersphère et la vidéosphère, précédées d'une graphosphère et d'une logosphère<sup>3</sup>.

## Les émergences

- 3 L'écrivain eut l'intelligence d'utiliser comme marqueurs chronologiques des référents techniques (dont l'apparition est datée avec précision). Par l'abolition des murs ancestraux élevés entre la technique et l'humain s'élabore ainsi l'écriture d'une histoire culturelle. Attentif aux métamorphoses sociales, Hugo relate dans plusieurs de ses ouvrages le surgissement de formes techniques nouvelles. Loin de répondre à des besoins humains, des nécessités latentes, elles semblent s'imposer, autonomes. Nul

n'est responsable de leur présence. Mais avec elles, désormais, il faudra composer. Ainsi dans *Quatre-vingt-treize* l'arrivée superbe et tragique de la guillotine :

« Sur la place, devant l'église, un groupe ahuri, les yeux en l'air, regardait quelque chose descendre par la route vers le village du haut d'une colline. C'était un chariot à quatre roues traîné par cinq chevaux attelés de chaînes ; sur le chariot on distinguait un entassement qui ressemblait à un monceau de longues solives au milieu desquelles il y avait on ne sait quoi d'informe ; c'était recouvert d'une grande bâche, qui avait l'air d'un linceul<sup>4</sup>. »

- 4 L'évolution technique, le sentiment d'instabilité qu'elle engendre, sont sources de crainte. L'effroi ne naît pas seulement des surgissements mais aussi des disparitions. En février 1831, l'année même de l'achèvement de *Notre-Dame de Paris*, Victor Hugo note, consterné par les bouleversements urbains :

« On veut démolir Saint-Germain-l'Auxerrois pour un alignement de place ou de rue ; quelque jour on détruira Notre-Dame pour agrandir le parvis ; quelque jour on rasera Paris pour agrandir la plaine des Sablons.

Alignement, nivellement, grands mots, grands principes, pour lesquels on démolit tous les édifices, au propre et au figuré, ceux de l'ordre intellectuel comme ceux de l'ordre matériel, dans la société comme dans la cité.

Il faut des monuments aux cités de l'homme, autrement, où serait la différence entre la ville et la fourmilière<sup>5</sup> ? »

- 5 L'analyse est tant factuelle que métaphorique. Les émeutes de juillet 1830 semblent une réponse aux évolutions urbaines : politique et technique cheminant de conserve. Les violences matérielles font écho aux coups symboliques. L'écriture de *Notre-Dame de Paris* avait commencé le 25 juillet 1830, deux jours à peine avant les Trois Glorieuses. Confronté aux insurrections, Victor Hugo s'écriera : « Ne détruisez pas nos architectures gothiques. Grâce pour les vitraux tricolores<sup>6</sup> ! » Ce qu'il disait alors aux émeutiers de juillet informe le « Ceci tuera cela ». L'écrivain qui prône, pour tout changement, « une longue et patiente attention<sup>7</sup> » s'exprime ainsi : « Nous autres, jeunes ilotes politiques, nous vous avons blâmés plus d'une fois [...] de tout démolir trop vite et sans discernement, nous qui rêvons pourtant une reconstruction générale et complète<sup>8</sup>. »
- 6 De nos jours, au XXI<sup>e</sup> siècle, on s'inquiète : le livre qui faisait tort jadis à la cathédrale semble menacé. Les défenseurs du livre craignent le tsunami de l'iPad et de ses écrans tactiles. Mais déjà, la diminution des bons lecteurs semble inéluctable et la presse papier en subit les redoutables contrecoups. Le texte imprimé subirait la double concurrence des images et des écrans : assisterons-nous à l'écriture du « dernier livre », comme nos ancêtres ont vu s'ériger la dernière cathédrale ? Rappelons-nous qu'il y a trente ans, dans *Écriture et iconographie*, François Dagognet se plaisait à dresser, à contre-courant de ces inquiétudes déjà présentes, un vigoureux panégyrique de l'image et de l'inscription : pour de nombreux auteurs, l'accroissement de leurs flux menaçait l'écrit. Le philosophe prenait soin, cependant, de préciser : « Ceci ne doit pas tuer cela mais composer avec<sup>9</sup>. » Nous devons, disait-il, rechercher la mixité, à l'instar de l'*Encyclopédie* de Diderot, soit « l'image-texte » (le diagramme, c'est à dire un dessin ordonné et essentiel, une néo-grammaire) et le « texte imagé<sup>10</sup>. »
- 7 Il nous faut bien constater que l'image et ses flux n'ont pas anéanti le livre. L'écran n'a pas dissout le papier. L'imprimé n'a pas anéanti les cathédrales. Mais l'angoisse exprimée par Frolo n'a pas disparu. Elle est une permanence anthropologique et revêt simplement des habits neufs : le numérique et ses réseaux contemporains nous installent au sein d'une hypersphère dont nul ne serait ni commanditaire ni

responsable, mais avec l'implacable pouvoir de laquelle il nous faut bien composer. Plagions Victor Hugo :

- « Dans l'attroupement, des voix chuchotaient des questions et des réponses :
- Qu'est-ce que c'est que ça ?
  - C'est l'Internet qui passe.
  - D'où vient-il ?
  - D'Amérique.
  - Où va-t-il ?
  - Je ne sais pas. »

## Le médium

- 8 Dans leur acception hugolienne, le livre, la cathédrale répondent strictement à la définition du médium rappelée, en 1973, dans *Écriture et iconographie* : le panier serait le premier des médiums<sup>11</sup>. Contenant léger, mobile, non seulement il transporte mais en outre il sélectionne, structure, organise, joue le rôle d'un traducteur plus que celui d'un simple passeur. L'étal du marché ne propose pas une copie conforme de ce qui s'offre à la cueillette. Vecteur trans-portant, trans-formant, le médium ne possède ni la noblesse de la nature, ni celle de l'esprit même si, comme eux, il « gît dessous ». Lui n'est qu'un artefact, objet fait de main d'homme, de surcroît multipliable, élément d'une série. Mais si l'on voit aisément dans l'objet technique le moyen d'une maîtrise de la nature, la trivialité du médium, qui ne participe pas directement aux façonnements, le relègue dans un non-vu. On croque la pomme sans jeter un coup d'œil au panier. On vibre avec le texte sans percevoir le livre. En revanche, on surestime le pouvoir de l'outil, celui « de la houe, de la hache, du marteau, sinon du polissoir, de tout ce qui fend, découpe, perce, dégrossit<sup>12</sup> ».
- 9 Le médium n'est pas réductible à l'intermédiaire : il en appelle aux usages, au public, et stimule en retour la création. Il génère les flux, initie le mouvement, favorise les échanges, tisse des liens. Il transforme non seulement l'organisation matérielle, mais également l'ordre symbolique, non seulement les choses, mais les gens.
- 10 Le mot latin *medium* désigne étymologiquement le milieu, le centre. Il est, par là, le lieu accessible à tous, la mise en commun, en visibilité, la soumission au jugement de tous. Le mot implique la foule, le grand nombre : l'expression « médias de masse » relève du pléonasme. Le pluriel « médias » pourrait être strictement réservé aux *media* de l'information ; le pluriel « médiums » bénéficierait d'un sens plus large. La cathédrale, le livre, la photographie, les réseaux numériques constituent des médiums dès lors que leur acception implique d'importantes fonctions symboliques. Ici, de rassemblement et de déplacement.
- 11 En 1964, Marshall McLuhan lançait son retentissant : « *The medium is the message!* » Il importe peu, dit-il, que le fantomatique médium produise des cadillacs ou des cornflakes, quand il bouleverse, par son existence, les gestes, les comportements, les relations humaines. L'assertion de McLuhan, « l'enveloppe importe plus que le contenu », rencontra d'innombrables applications dans la société industrielle contemporaine, s'étendant à des objets dont McLuhan lui-même n'avait pas pressenti le rôle symbolique.
- 12 La lumière électrique est ainsi figure paradigmatique du médium : matérielle mais indescriptible, visible mais non vue, sans contenu manifeste mais véhicule d'informations, légère, rapide, riche d'une prodigieuse efficacité. Appuyer de l'index

sur l'interrupteur électrique fait certes jaillir la lumière mais reste un « geste de phénoménologue n'occupant qu'un instant d'intellectuel » (Bachelard<sup>13</sup>), trop réflexe pour être pris en compte dans sa pleine signification. Le rôle de grand organisateur social de cette lumière artificielle n'apparaît jamais aussi nettement que lorsqu'elle disparaît de manière imprévue. On ne l'honore vraiment, on ne rend hommage à ses acteurs que lors des grandes pannes d'électricité. Tel est le paradoxe du médium : il doit disparaître pour être vu.

- 13 Dès lors qu'elle « trans-porte » l'âme, « trans-forme » le commerce entre les hommes, invite au déplacement, s'implante comme élément d'un quadrillage du territoire européen, la cathédrale, certes lourde et peu mobile, est à ranger au sein des médiums. Son caractère national, souligné par Hugo, a pu s'affaiblir de nos jours, sa dimension patrimoniale se renforcer, ses effets symboliques évoluer. Mais le réseau des grandes cathédrales continue, par-delà les époques, à ranger, classer, organiser, structurer. Il en va ainsi du livre imprimé (depuis la Renaissance), de l'image « photo-graphique » (depuis le XIX<sup>e</sup> siècle), des réseaux interactifs numériques (depuis la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle)... tous enveloppants, tous métissages entre technique et culture.

## Hugo, penseur du médium

- 14 Pour Hugo, l'édifice n'a pas pour seule fonction d'abriter les fidèles, le réverbère d'éclairer les rues, la guillotine d'anéantir les indésirables. Il existe, pour lui, des technologies de l'âme et de l'esprit, de la raison et de l'éclairement, de l'effroi et de la barbarie. Si l'écrivain n'utilise pas le mot « *medium* » pour désigner ces environnements à fort impact symbolique et culturel, il en sculpte néanmoins le concept : par son aptitude à générer des images et des représentations mentales, le médium hugolien invite au rêve, ravive le souvenir, soude les êtres humains, les oppose, bouleverse les hiérarchies, répand la peur, génère en retour des actions inattendues. Il s'installe en nouvel habitus technique.
- 15 Pour Hugo, cela est, voilà tout : ses écrits ne recèlent ni technophobie, ni technophilie systématique. Pour autant, on n'y trouve nulle indifférence : les conséquences de l'arrivée d'un nouveau médium sont bonnes ou mauvaises, heureuses ou dramatiques. Chaque fois, la forme, indissociable d'un contenu, est en soi signifiante, le visible importe avant tout :
- « L'idée mère, le verbe, n'était pas seulement au fond de tous ces édifices, mais encore dans la forme. [...] Le verbe était enfermé [...], mais son image était sur son enveloppe comme la figure humaine sur le cercueil d'une momie. [...] Et non seulement la forme des édifices mais encore l'emplacement qu'ils se choisissaient révélait la pensée qu'ils représentaient<sup>14</sup>. »
- 16 Ainsi parle-t-il des architectures précédant l'émergence du livre imprimé. La forme même – l'enveloppe – fait image. Et cette image est première, insécable. La cathédrale, ce grand livre de pierre, a parlé au peuple, directement, globalement, bien avant que le décryptage des caractères alphabétiques ne lui soit rendu accessible : trop coûteux ou trop rares, les manuscrits n'offraient alors nulle opportunité à la lecture populaire.
- 17 Lors des émeutes du 5 juin 1832, Gavroche, représentant de la jeune génération, casse de manière systématique et symbolique les réverbères à huile éclairant les rues de Paris, mettant fin à la lumière.
- « Il avait aperçu le réverbère.

- Tiens, dit-il, vous avez encore vos lanternes ici. Vous n'êtes pas en règle mes amis. C'est du désordre. Cassez-moi ça !  
 Et il jeta la pierre dans le réverbère à huile dont la vitre tomba avec un tel fracas que des bourgeois, blottis sous leurs rideaux dans la maison d'en face, crièrent :  
 Voilà Quatre-vingt-treize !  
 Le réverbère oscilla violemment et s'éteignit. La rue devint brusquement noire.  
 - C'est çà, la vieille rue, fit Gavroche, mets ton bonnet de nuit<sup>15</sup>. »

- 18 Seize ans plus tard, en 1848, les révolutionnaires des *Misérables* ne cassent plus les réverbères. Dispositifs à gaz, nouvellement installés, ils remplacent la lourde présence de l'ordre ancien. Les éclairages rougeâtres et fumants laissent place aux lumières éclatantes installées en réseau dans un urbanisme renouvelé. Si la fonction des réverbères est restée semblable (éclairer les rues), leur dimension symbolique s'est déplacée. La flamme vacillante des premiers, suspendus en travers des rues, symbolise le vieux monde et l'œil suspicieux de la police. Les seconds préfigurent la modernité des lumières prometteuses de l'avenir. Inaugurant un avant et un après, les médiums jouent le rôle d'acteurs de l'histoire. Hugo en a conscience, qui campe à foison les oppositions binaires, soulevant en retour la question de leur filiation :

« La guillotine avait le droit de dire au donjon :

- Je suis ta fille.

En même temps, le donjon, car ces choses fatales vivent d'une force obscure, se sentait tué par elle<sup>16</sup>. »

- 19 Ici, le médium change radicalement de forme mais non de statut symbolique. Le temps a passé. La barbarie n'a pas disparu. Hugo articule ainsi, de manière complexe, le donné perceptif de l'objet technique, sa structure matérielle sous-jacente, sa fonction pratique, sa réception symbolique. Mais il réfléchit encore aux successions technologiques et soulève la question de leur concurrence : « L'imprimerie tuera l'architecture » dit Frolo. Le manuscrit ne supportait qu'avec fragilité la parole écrite, rendue, dès lors, éphémère. La solidité de la parole construite, incarnée dans le monument de pierre, la dominait alors. L'émergence de l'imprimerie et de ses caractères de plomb inverse les rôles : la pensée humaine trouve dans le livre un moyen durable, efficace, de se disséminer, de se transmettre, de se perpétuer.

« Sous la forme imprimerie, la pensée est plus impérissable que jamais : elle est volatile, insaisissable, indestructible. Elle se mêle à l'air. Du temps de l'architecture, elle se faisait montagne et s'emparait d'un siècle et d'un lieu. Maintenant elle se fait troupe d'oiseaux, s'éparpille aux quatre vents et occupe à la fois tous les points de l'air et de l'espace<sup>17</sup>. »

- 20 D'une manière prémonitoire, Hugo évoque dans le chapitre « Ceci tuera cela » les performances de la reproductibilité technique, apte à rendre le papier plus solide que le monument de pierre : « On peut démolir une masse, comment extirper l'ubiquité<sup>18</sup> ? »

## La dictée de l'époque

- 21 Il n'y a pas, pour Victor Hugo, d'universalité des formes techniques. Chacune prend naissance au sein d'un contexte particulier, défini par un *hic et nunc*. L'écrivain défend là, en quelque sorte, une théorie des points chauds<sup>19</sup> : c'est ici et maintenant qu'émerge une nouvelle forme technique. Mais lorsque le temps passe, les premiers médiums sont peu à peu désactivés. D'autres naissent, plus vigoureux, succédant aux premiers. La Tourgue, en ruine, n'a pas disparu, mais elle a perdu son statut d'édifice. Le livre

menace la cathédrale non d'une destruction physique, mais d'une disparition symbolique.

- 22 Les formes techniques, ainsi, ne s'engendrent pas directement par mimesis et transformations successives qui témoigneraient d'une marche vers le progrès. Le petit livre succède à l'énorme cathédrale ; le couperet métallique, à la tour fortifiée. Georges Canguilhem soulignera en 1989 l'intuition de l'archéologue André Leroi-Gourhan qui, s'affranchissant de la forme, cherche dans les mécanismes et les fonctions les véritables filiations et voit dans le rouet un ancêtre de la locomotive :

« C'est de machines comme le rouet, que sont sorties les machines à vapeur et les moteurs actuels. Autour du mouvement circulaire se rassemble tout ce que l'esprit inventif de nos temps a découvert de plus élevé dans les techniques, la manivelle, la pédale, la courroie de transmission. »

- 23 Plus loin :

« Le début du XIX<sup>e</sup> siècle ne connaissait pas de formes qui fussent les embryons matériellement utilisables de la locomotive, de l'automobile et de l'avion. On en découvre les principes mécaniques épars dans vingt applications connues depuis plusieurs siècles. C'est le phénomène qui explique l'invention, mais le propre de l'invention est de se matérialiser en quelque sorte instantanément<sup>20</sup>. »

- 24 En ironisant sur la dissemblance des médiums qui se succèdent, Hugo témoigne d'une position théorique novatrice qui le conduit à lier technique et politique : « La Tourgue, c'était la monarchie, la guillotine, c'était la révolution<sup>21</sup>. »

- 25 Dans le « *Ceci tuera cela* », la relation de cause à effet n'est ni suggérée, ni établie. Hugo constate, certes, l'existence de liens étroits entre une époque et des formes techniques et artistiques, entre une géographie (l'Europe) et l'émergence d'un gothique monumental mais il ne se prononce ni sur l'antériorité du régime politique, ni même, à l'inverse, sur celle du contexte technique et artistique.

- 26 Ce rôle conféré à l'environnement rend caduques les oppositions entre technique et culture, héritages de l'opposition qu'opérait la tradition hellénistique entre arts mécaniques et arts libéraux dont ce début de XIX<sup>e</sup> siècle porte encore la trace. Plus tard, Walter Benjamin valorisera le *hic et nunc* de l'original, comme « ce sans quoi<sup>22</sup> » de l'authenticité :

« La reproduction technique peut transporter la reproduction dans des situations où l'original lui-même ne saurait jamais se trouver. Sous forme de photographie [...] la cathédrale quitte son emplacement réel pour venir prendre place dans le studio d'un amateur [...] La technique de reproduction détache la chose reproduite du domaine de la tradition<sup>23</sup>. »

- 27 Ces nouveaux usages et dispositifs de réception banalisent l'œuvre, affaiblissent ce qu'elle comporte de transmissible, notamment son témoignage historique. Victor Hugo, lui, ne déplore pas la multiplication du texte par la presse à imprimer : en prenant en charge sa réception et son immortalité, il assure que la reproductibilité en accroît l'efficacité. Il s'agit bien, pour l'écrivain, d'atteindre le peuple tout entier, de laisser trace dans les foules. Cette fragmentation, cette démultiplication ne fait pas disparaître l'auteur : elle renforce, à l'inverse, son pouvoir. L'artistique ne se confronte pas au technique : ils fusionnent au sein du médium. À l'unicité des formes artistiques, à l'universalité des formes techniques, Hugo substitue des ensembles, des systèmes culturels caractérisés par la rencontre d'un territoire et d'une époque.

- 28 Lorsque Prosper Mérimée, directeur de la commission des monuments historiques, affirme en 1851, lors de la préparation de la mission héliographique, que « la

photographie est plus solide que le monument », il ne fait que répéter à propos de l'image ce que Victor Hugo a dit en 1831 du texte imprimé.

- 29 L'invention du négatif, au début des années 1850, rend l'image photographique aisément multipliable, « plus impérissable que jamais ». Le daguerréotype restait un objet précieux, unique : le calotype et ses images multiples, issues d'un négatif papier, s'éloignent radicalement de la peinture. Rien ne s'oppose plus à la dissémination d'une image rendue légère, voyageuse, multipliable à l'infini, dont le coût, en conséquence, ne cesse de diminuer. Le « négatif », dont le nom trahit mal les enjeux dont il est porteur, est l'instrument d'un remarquable partage du regard. Avec lui, les représentations circulent, se disséminent sur l'ensemble de la planète. Sous sa forme photographique, le regard est insaisissable, indestructible : l'image devient une force avec laquelle il convient désormais de compter. Victor Hugo en a très tôt conscience. Les faits lui donneront raison.
- 30 La première édition de *Notre-Dame de Paris* date de 1831 ; l'édition luxueusement illustrée publiée chez Perrotin date de 1844. Entre les deux événements, en 1839, François Arago, physicien et député républicain des Pyrénées-Orientales, annonce officiellement l'invention du daguerréotype dont il rend publics les procédés de fabrication, fournissant ainsi une date officielle à la naissance de notre vidéosphère ou civilisation de l'image technique.
- 31 Le sentiment de vivre dans un monde éphémère, fragile, dans lequel même les monuments de pierre ne sont pas à l'abri des destructions, est né tant de la Révolution que des grands travaux urbains bouleversant Paris ou Marseille, ou même de l'effroi provoqué par le grand tremblement de terre de Lisbonne, en 1755. Construits pour l'éternité, les monuments ne sont pas immortels. Les édifices se dégradent, la forme des villes change. Il convient d'en conserver la mémoire par la photographie. La mission héliographique de 1851 rapporte non seulement des images des monuments de référence mais également de ceux dont les besoins en matière de restauration sont les plus urgents. Il n'est pas jusqu'au massif alpin qui, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, n'apparaisse fragile, voué à un irrémédiable aplatissement, candidat à la photographie d'urgence. L'érosion semble sans relâche : ne viendra-t-il pas une époque ou « la science sera heureuse de posséder pour les alpes [un] état des lieux irrécusable, daté du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>24</sup> » ?
- 32 Henri Le Secq (1818-1882), participant à la mission héliographique de 1851, rapporte de ses voyages en province des vues des grandes cathédrales gothiques, mais témoigne également par ses photographies des démolitions parisiennes commandées par le préfet en 1852 et 1853. En 1853, Charles Nègre le photographie sur l'un des balcons de Notre-Dame de Paris derrière une chimère de pierre, fruit des restaurations de Viollet-le-Duc. Pas plus que le livre, la photographie n'engendrera la destruction matérielle des églises et des cathédrales. Tout au plus déplacera-t-elle leur signification. Mais plus efficacement que le livre, elle fournira de nouveaux prétextes à la conservation des monuments de pierre, de nouveaux arguments à leur restauration. Ainsi le suggère Victor Hugo, dont le parti-pris est résolument celui de la réception :
- « Chaque race écrit en passant une ligne sur le livre ; elle rature les vieux hiéroglyphes romans sur le frontispice des cathédrales, et c'est tout au plus si l'on voit encore le dogme percer çà et là sous le nouveau symbole qu'elle y dépose. La draperie populaire laisse à peine deviner l'ossement religieux<sup>25</sup>. »



## Le mémoriel

- 33 Kant disait de l'art d'écrire qu'il avait fait sombrer la mémoire humaine<sup>26</sup>. Hugo, lui, parle du nécessaire allègement de la mémoire par l'inscription et les formes matérielles :
- « Quand la mémoire des premières races se sentit surchargée, quand le bagage des souvenirs du genre humain devint si lourd et si confus que la parole, nue et volante, risqua d'en perdre le chemin, on les transcrivit sur le sol de la façon la plus visible, la plus durable et la plus naturelle à la fois. On scella chaque tradition sous un monument<sup>27</sup>. »
- 34 Celui-ci – étymologiquement, ce qui fait se souvenir – fut d'abord pierre. Et ce que recevaient ces pierres, pour Hugo, relevait déjà de l'écriture.
- « Quelquefois même, quand on avait beaucoup de pierre et une vaste plage, on écrivait une phrase. L'immense entassement de Karnak est déjà une formule tout entière.  
Enfin, on fit des livres<sup>28</sup>. »
- 35 Mais pour l'écrivain ces livres eux-mêmes furent, jusqu'à l'invention de l'imprimerie, des édifices de pierre.
- 36 Bien avant l'archéologue André Leroi-Gourhan, Hugo théorisa l'idée d'une externalisation de la mémoire humaine dans des objets matériels. Bien avant l'archéologue du XX<sup>e</sup> siècle, l'écrivain du XIX<sup>e</sup>, armé du sentiment de l'existence de lignées matérielles déclinées du simple au complexe, fit de chaque forme l'héritière de celle qui la précédait. La transmission des savoir-faire s'effectuait d'un édifice de pierre au suivant, rendant possible leur perfectionnement. À partir de 1930, prenant modèle sur les schémas évolutifs des êtres vivants organisés, André Leroi-Gourhan met en évidence des phylums techniques. Entre la physique (d'Aristote) et la biologie (de Lamarck), entre l'inerte et le vivant, il installe un troisième règne, parle d'une troisième mémoire.
- 37 Pour Leroi-Gourhan, il y aurait coévolution entre l'outil et l'homme. Le premier, façonné par le second, fonctionne, pour le premier, en mémoire matérialisée, en concentré de savoir-faire. La mémoire des gestes et des compétences se perpétue non seulement par transmission immédiate mais par l'objet technique : le silex taillé comme la cathédrale, le livre, le donjon ou la guillotine sont des formes mémorielles.
- 38 Pour Hugo déjà, le monument de pierre est simultanément technique et anthropologique, matériel et vivant.
- « On sentait que cela avait été construit par des hommes, tant c'était laid, mesquin et petit ; et cela aurait mérité d'être apporté là par des génies, tant c'était formidable<sup>29</sup>. »
- 39 Ou encore :
- « Et, disons-le, quand l'homme a touché au bois et à la pierre, le bois et la pierre ne sont plus ni bois ni pierre, et prennent quelque chose de l'homme. Un édifice est un dogme, une machine est une idée<sup>30</sup>. »
- 40 Les techniques portent en elles un peu de leurs inventeurs même si elles ne furent pas conçues dans une intention mémorielle. Elles leur survivent même lorsqu'elles restent impossibles à reproduire sans eux :
- « Cette machine avait été forgée en France, à l'usine de fer de Bercy. Mess Lethierry l'avait un peu imaginée ; le mécanicien qui l'avait construite sur son épure était

mort ; de sorte que cette machine était unique, et impossible à remplacer. Le dessinateur restait, mais le constructeur manquait<sup>31</sup>. »

- 41 Pour Hugo, les objets fabriqués ne sont pas seulement dépôts de savoirs-faire individuels ; ils concentrent, stockent les mémoires séculaires :

« Dans la Tourgue étaient condensées quinze cents ans, le moyen âge, le vasselage, la glèbe, la féodalité ; dans la guillotine, une année, quatre-vingt treize ; et ces douze mois faisaient contreponds à ces quinze siècles<sup>32</sup>. »

- 42 Certes, il conviendrait de distinguer les objets porteurs de mémoire « malgré eux » et les « machines de mémoires » qui transmettent et rassemblent intentionnellement des mémoires vives. Véritables mnémotechniques dont font partie le livre et la cathédrale, elles agissent par l'intermédiaire des structures de pensée. Leurs effets, moins localisés, moins directement utilitaires que ceux des objets techniques, n'en sont pas moins d'une incommensurable ampleur géographique et temporelle. Emblématique du concept de médium, elles enveloppent et « font » milieu.

## L'imperfection technique

- 43 Pour Hugo, la technique ne s'oppose pas à la nature humaine, elle en est une émanation dans ses imperfections mêmes. Dans *Les Travailleurs de la mer*, la machine à vapeur est décrite avec une objectivité manifeste, faisant valoir tant ses qualités que ses défauts, annonçant les drames à venir :

« Les roues étaient très grandes, ce qui diminuait la perte de force, et la cheminée était très haute, ce qui augmentait le tirage du foyer ; mais la grandeur des roues donnait prise au flot et la hauteur de la cheminée donnait prise au vent. [...] La machine avait une pression maximum de deux atmosphères. Elle usait beaucoup de charbon quoiqu'elle fût à condensation et à détente<sup>33</sup>. »

- 44 Hugo ne manifeste aucun misonéisme ; à l'inverse, il défend la nouveauté, le changement, l'aventure et le risque contre l'immobilité.

« Les capitaux s'obstinaient pour la voile contre la chaudière. [...] À Guernesey, la Durande était un fait mais la vapeur n'était pas un principe. Tel était l'acharnement de la négation en présence du progrès. [...] On hochait la tête. Les nouveautés ont cela contre elles que tout le monde leur en veut. Le moindre faux pas les compromet<sup>34</sup>. »

- 45 La technique se révèle bonne et mauvaise à la fois. Elle peut, sous l'effet d'une simple négligence devenir dangereuse et tuer. Dans une double résurgence des mythes de Dédale et de Prométhée, l'*homo faber* hugolien mérite simultanément d'être encensé pour son intelligence pratique et puni pour avoir donné naissance à des engins devenus autonomes et dangereux. La machine, qui dans le combat contre la nature représentait la lucidité contre la force, se retourne contre l'être humain dans une lutte sans pitié. Malgré leur caractère affirmé, les matelots tremblent :

« L'horrible canon se démène, avance, recule, frappe à droite, frappe à gauche, fuit, passe, déconcerte l'attente, broie l'obstacle, écrase les hommes comme des mouches. [...] La caronade, lancée par le tangage, fit une trouée dans ce tas d'hommes et en écrasa quatre du premier coup, puis, reprise et décochée par le roulis, elle coupa en deux un cinquième misérable<sup>35</sup>. »

- 46 La scène émanerait-elle d'un incident dont Victor Hugo lui-même faillit être victime ? Ainsi rapporte-t-il dans *Choses vues* : « Aujourd'hui 20 mars 1844, j'ai failli être tué d'un coup de canon, à quatre heures après midi sur le quai de la Grève. » Un bruit formidable

avait alors réveillé le songeur : une pièce de canon venait de tomber à ses pieds depuis un convoi d'artillerie. « C'était une énorme coulevrine [...]. La chaîne qui la suspendait à l'affût mobile venait de se casser et la pièce, longue d'environ douze pieds, était tombée. Un pas de plus, elle m'écrasait <sup>36</sup>. »

- 47 Dans la réalité comme dans le roman, la distance entre la cause (minime) et l'effet potentiel est immense. On meurt pour un écrou mal serré. La faute, grande, impardonnable, en incombe à l'homme ne maîtrisant pas la technique. Dans *Les Travailleurs de la mer*, les soldats qui présentaient les armes en guise d'hommage à celui qui venait enfin de vaincre la « bête d'airain » sont tenus de les retourner contre lui car la faute, non réparable, doit être punie de la mort. Certes, Victor Hugo n'aurait pas adhéré à un tel châtement, mais ce dernier propose une « éthique de la technique ».

## Le mythe de l'inventeur

- 48 En 1831, Victor Hugo n'est pas le seul à avoir médité sur l'invention de l'imprimerie. Au frontispice de *L'Histoire de l'origine et des premiers progrès de l'imprimerie* de Prosper Marchand (1740), déjà, la presse de Gutenberg nimbée de lumière descend du ciel et se mêle aux grands imprimeurs européens : Gutenberg, Alde Manuce, William Caxton, Robert Estienne. Le mythe de Faust, rappelle Ségolène Le Men, « culmine en 1828<sup>37</sup> », l'année même où Victor Hugo dessine la trame de *Notre-Dame de Paris*. Il se prolonge en 1840 par le jubilé des quatre-cents ans de l'imprimerie et, le 24 juin, par l'inauguration à Strasbourg de la statue de Gutenberg commandée à David d'Angers. L'année précédente, en 1839, avait été réalisée une réduction en bronze de la statue monumentale de Strasbourg<sup>38</sup>. Elle sera offerte à Alexandre Debernny, repreneur de la fonderie de caractères de Balzac : Gutenberg y contemple la première épreuve du premier livre. Sur le socle figure l'inscription : « Et la lumière fut ! »
- 49 Les fêtes de 1840 furent mémorables. On y chanta l'hymne : « Presse, moteur du monde, ô levier d'Archimède / Toi qu'en nos murs conçut Gutenberg exilé... » Et dans le *Die Verherrlichung Gutenberg's*, publié en Allemagne en 1849, une lithographie anonyme présente un Gutenberg en héros porte-flambeau : il est, dans l'ouvrage, celui qui aurait apporté aux hommes le feu générateur de la réforme et des révolutions politiques, jusqu'à la dernière, en 1848. En cette première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, l'homme concentre sur sa seule personne un double mythe : celui de l'inventeur, celui du livre imprimé. Peut-être faut-il voir là simultanément les injonctions nées de la Révolution française (il faut chercher, inventer, découvrir, mettre au point) et les inquiétudes nées du nouveau pouvoir des journaux, de la fragilisation en retour du livre. Cette « parole à l'état de foudre », comme la nomme Chateaubriand, recèle une puissance peu ordinaire : celle de briser le secret.

« [La presse], n'écoutant que sa passion, a, sans égards aux intérêts et à l'honneur de la France, attaqué l'expédition d'Alger, développé les causes, les moyens, les préparatifs, les chances d'un non succès ; elle a divulgué les secrets de l'armement, instruit l'ennemi de l'état de nos forces, compté nos troupes et nos vaisseaux, indiqué jusqu'au point de débarquement [...]. Pouvez-vous faire qu'elle n'existe pas ? Plus vous prétendez la comprimer, plus l'explosion sera violente. Il faut donc vous résoudre à vivre avec elle, comme vous vivez avec la machine à vapeur<sup>39</sup>. »

## Le milieu

- 50 Le mot *medium*, utilisé autrefois dans le vocabulaire de l'alchimie, se fait aujourd'hui paradoxal pied-de-nez matérialiste à destination de la magie et de l'occultisme<sup>40</sup>. Le mot « milieu », à l'instar de « *medium* », désigne d'abord ce qui est au centre. Depuis Newton, le milieu, substance intermédiaire, est le support des actions à distance. Les médiums, livre ou cathédrale, sont certes des vecteurs transportant, transformant, mais leur puissance indirecte est telle que d'intermédiaires messagers, ils deviennent acteurs englobants, conditionnant l'ensemble de nos gestes et nos pensées. Il en est ainsi de ces inventions techniques qui prennent en compte le rapprochement des personnes, la transmission et la circulation des idées, la gestion d'une mémoire collective. Avec le temps, ces médiums sont constitutifs d'un milieu enveloppant. Nous devons composer avec. Ils nous dépassent.
- 51 Le milieu propose sans imposer. Le gisement de cuivre, d'après André Leroi-Gourhan, ne fait pas naître le génie métallurgique. Ce n'est pas lui non plus qui fabrique le chaudron. Mais sans gisement métallique, l'industrie du cuivre n'aurait jamais existé : le milieu fonctionne en condition nécessaire mais non suffisante. Georges Canguilhem, lui, note que :
- « Le bond prodigieux du XIX<sup>e</sup> siècle tient dans le fait que le charbon répond tout à la fois à la fabrication de l'acier, à celle des métaux de fonderie, à la force motrice pour tirer le minerai comme pour faire tourner les machines outils. Il correspond donc à un bond de grande amplitude vers la libération de la force et il a pour corollaire la mise en question de toute la structure interne de l'humanité [...]. Le chemin de fer et les bouleversements sociaux qui l'accompagnent ont une incidence directe sur toute l'organisation de l'espèce<sup>41</sup>. »
- 52 Charles Lenay fait remarquer de son côté :
- « Dans *Le Geste et la Parole* (Leroi-Gourhan), c'est bien l'espèce humaine, dans le cours de son processus évolutif, qui façonne le milieu avec lequel elle doit composer. Si la technique définit fondamentalement l'humanité, les choix humains, quant à eux, interviennent dans la constitution des phylums technologiques<sup>42</sup>. »
- 53 Si le livre imprimé est le fruit d'une époque, il contribue en retour au bouleversement de ce milieu, au XVI<sup>e</sup> comme au XIX<sup>e</sup> siècle. Ainsi la forme, indissociable du contenu, fait sens. Le livre, certes, n'existe pas sans le texte, mais le texte sans le livre n'est rien. Pour Emmanuël Souchier, ce concept de « sens formel » se retrouve chez Mallarmé, chez Queneau. Il permet aujourd'hui de comprendre les profondes transformations qui accompagnent aujourd'hui le passage de l'écriture-papier à l'écriture-écran, de la lecture-papier à la lecture-écran. L'Internet ne transmet pas, il transforme. Grâce à cette indétermination de la forme et du sens, aux possibilités ouvertes de leur co-façonnement, les idées, finalement matérialisées, deviennent – aussi – des forces agissantes dans la cité. Il n'est pas de texte qui puisse se départir de son support. Mais prendre en compte la dimension graphique, visuelle, matérielle de l'écriture oblige, dit Souchier, à une autre attention, un autre regard que celui qui est habituellement dévolu au texte. Il faut redevenir sémiologue dans le bon sens du terme, retrouver les signes qui renvoient à la genèse du texte, aux gestes de sa fabrication, au co-façonnement du matériel et de l'intellectuel, du geste et du langage. Et de citer Mallarmé : « Tu remarques, on n'écrit pas, lumineusement, sur champ obscur, l'alphabet des astres, seul, ainsi s'indique, ébauché ou interrompu ; l'homme poursuit noir sur blanc<sup>43</sup>. »

- 54 Alors, peut-être, referons nous en sens inverse le parcours qui conduisait du visible (la forme de la cathédrale, l'enveloppe, la sculpture, le vitrail) au lisible ; ce ne sera plus seulement le texte mais le livre lui-même qui importera. Il aura sur sa couverture l'image de son intérieur, comme un visage humain sur le cercueil d'une momie. Il nous faudra comprendre alors que d'une époque à l'autre, pour deux éditions différentes de *Notre-Dame de Paris*, le texte n'est pas le même. La configuration visuelle de l'ouvrage assumant, comme Emmanuel Soucier le rapporte d'Ivan Illich<sup>44</sup>, la mémoire rythmique du lecteur.
- 55 Simultanément, le lecteur – *homo sapiens* – aura lui aussi évolué.

---

## NOTES

1. . L'orthographe ici choisie (un médium, des médiums) est la conséquence d'un néologisme nécessité par la constante confusion entre les *media* au sens médiologique et les médias au sens courant. Voir *infra*, et également Régis Debray (dir.), *Les Cahiers de médiologie : une anthologie*, Paris, CNRS, 2009.
2. . Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, Paris, Seuil, « Points », 1977 (1968) (édition originale : *Understanding Media*, New York, Mc Graw, Hill and Company, 1964).
3. . En référence à la terminologie proposée par Régis Debray, *Manifestes médiologiques*, Paris, Gallimard, 1994.
4. . Victor Hugo, « La mort passe », *Quatre-vingt treize*, Paris, Michel Lévy, 1874, 3, IV, 1.
5. . Victor Hugo, *Littérature et philosophie mêlées*, tome I, Paris, Hachette, 1868, p. 221-222.
6. . *Ibid.*, p. 200.
7. . *Ibid.*, p. 202.
8. . *Idem.*
9. . François Dagognet, *Écriture et iconographie*, Vrin, Paris, 1973.
10. . *Ibid.*
11. . *Ibid.*
12. . *Ibid.*
13. . Gaston Bachelard, *La Flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, « Quadrige », 1961.
14. . Victor Hugo, « Ceci tuera cela », *Notre-Dame de Paris*, Paris, Gosselin, 1831, V, 2.
15. . Victor Hugo, « Le gamin ennemi des lumières », *Les Misérables*, Paris, Pagnerre, 1862, 4, XV, 2.
16. 18. Victor Hugo, « Cependant le Soleil se lève », *Quatre-vingt Treize*, *op. cit.*, 3, VII, 6.
17. . Victor Hugo, « Ceci tuera cela », *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, V, 2.
18. . *Idem.*
19. . Théorie développée en géologie par John Tuzo Wilson en 1963.
20. . André Leroi-Gourhan, cité par Georges Canguilhem, « Machine et organisme », *La Connaissance de la vie*, Paris, Vrin, 1989, p. 125
21. . Victor Hugo, « Cependant le Soleil se lève », *Quatre-vingt Treize*, *op. cit.*, 3, VII, 6.
22. . L'expression est de Daniel Bournoux.
23. . Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1935), *Œuvres*, tome III, Paris, Gallimard, « Folio », 2000, p. 275-276.

24. . Dumas, Boussingault, Daubrée, Périer, Faye, *Rapport sur la description photographique des Alpes par M. Civiale*, Paris, Académie des sciences, avril 1882.
25. . Victor Hugo, « Ceci tuera cela », *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, V, 2.
26. . Voir à ce sujet Bernard Stiegler, André Leroi-Gourhan, « L'inorganique organisé », *Les Cahiers de médiologie*, n° 6 (« Pourquoi des médiologues ? »), Gallimard, 1998, p. 186-194.
27. . Victor Hugo, « Ceci tuera cela », *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, V, 2. Voir également Marie Perrin, « La Révolution, ou comment « rester fidèle à toutes les lois de l'art en les combinant avec la loi du progrès » », communication au Groupe Hugo, université Paris 7 Denis Diderot, novembre 2006 (en ligne, consulté le 29 juin 2010 : <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/06-11-18Perrin.htm>).
28. . Victor Hugo, « Ceci tuera cela », *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, V, 2.
29. Victor Hugo, « Cependant le Soleil se lève », *Quatre-vingt Treize*, *op. cit.*, 3, VII, 6.
30. . *Idem*. Dans *Notre-Dame de Paris*, l'invention du livre est appelée à « tuer » le dogme pétrifié en cathédrale. Mais le livre lui-même, chez Victor Hugo peut devenir dogme, comme le Saint-Barthélémy de *Quatre-vingt Treize* « mis en pièces » par des enfants.
31. . Victor Hugo, « Le bateau-diable », *Les Travailleurs de la mer*, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven, 1866, 1, III, 5.
32. . Victor Hugo, « Cependant le Soleil se lève », *Quatre-vingt Treize*, *op. cit.*, 3, VII, 6.
33. . Victor Hugo, « Le bateau-diable », *Les Travailleurs de la mer*, *op. cit.*, 1, III, 5.
34. . *Idem*.
35. . Victor Hugo, « Tormentum Belli », *Les Travailleurs de la mer*, *op. cit.*, 1, II, 4.
36. . Victor Hugo, *Choses vues*, éd. Hubert Juin, Paris, Gallimard, « Quarto », 2001, p. 165.
37. . Ségolène Le Men, *La Cathédrale illustrée de Hugo à Monet*, Paris, CNRS, 1998, p. 33.
38. . Collection Jammes, présenté lors de l'exposition *De l'ombre à la lumière, un idéal occidental*, automne 2000, Bibliothèque La Part-Dieu, Lyon.
39. . Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe* (1841), tome V, Paris, Dufour, Mulat et Boulanger, 1860, p. 197.
40. . Régis Debray, « Les quatre M », *Les Cahiers de médiologie*, n° 6 (« Pourquoi des médiologues ? »), *op. cit.*, p. 6-24.
41. . Georges Canguilhem, « Le Vivant et son milieu », *La Connaissance de la vie*, Paris, Vrin, 1989, p. 129-154.
42. . Charles Lenay, « Hasard et tendance, geste technique, parole, mémoire », *André Leroi-Gourhan*, Actes du colloque, CNRS Meudon-Bellevue, 17-19 mai 1995.
43. . Stéphane Mallarmé, « L'action/ Variations sur un Sujet », *La Revue blanche*, 1<sup>er</sup> février 1895, p. 97-101.
44. . Emmanuel Souchier, *Lire & écrire : éditer. Des manuscrits aux écrans*, mémoire pour l'HDR, université Paris 7, 1997.

## RÉSUMÉS

Le chapitre « Ceci tuera cela » du *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo préfigure une remarquable pensée du médium, même si l'écrivain n'utilise pas ce mot. Non réductible à une simple technique, le médium (la cathédrale, le livre imprimé...) marque de son emprise tant les organisations matérielles que l'ordre symbolique. Si le mot médium, étymologiquement, désigne

le point central, il est aussi ce qui fait effet globalement. Il devient ainsi un « milieu », au sens de « ce qui englobe » et donc structure, construit. Victor Hugo évoque ainsi des technologies de l'âme, de la raison, de l'effroi ou de la barbarie. Hugo témoigne là d'une position intellectuelle novatrice qui le conduit à lier technique et politique. Cette analyse fine se retrouve dans *Les Misérables*, dans *Quatre-vingt treize* ou *Les Travailleurs de la mer*.

The chapter « Ceci tuera cela » in the book *Notre Dame de Paris* written by Victor Hugo heralds a remarkable thought of the medium, although the writer does not use that word. No reducible to a simple technique, the medium (the cathedral, the printed book...) exerts its influence not only on the material organizations but too on the symbolic order. If the word « medium », etymologically, means the central point, it is also what makes an overall effect. So Victor Hugo evokes technology of the soul, of the reason, of the terror and of the barbarism. So he shows an innovative intellectual position which leads him to link the technical and the policy. This detailed analysis is found too in *Les Misérables* in *Quatre-vingt treize* or in *Les Travailleurs de la mer*.

In Victor Hugos Roman *Notre-Dame de Paris* zeugt das Kapitel « Dieses wird jenes töten » von einer bemerkenswerten Anschauung des Mediums, selbst wenn der Schriftsteller dieses Wort nicht benutzt. Das Medium, ob Kathedrale oder gedrucktes Buch, ist nicht einfach auf den technologischen Begriff reduziert, sondern es wirkt auf die materiellen Bedingungen ebenso ein wie auf die Ordnung der Symbole. Das Wort Medium heißt etymologisch Mittelpunkt. Damit wird ebenso gemeint, was einen allumfassenden Einfluss hat. Ein « Milieu » entspricht also einer umfassenden Struktur. Wenn Victor Hugo so das Funktionieren der Seele, des Verstands, des Schreckens und der Barbarei schildert, beweist er eine besonders innovative Auffassung, indem er Technik und Politik zusammenbindet. Diese feine Analyse lässt sich noch in seinen Romanen *Les Misérables*, *Quatre-vingt treize* oder *Les Travailleurs de la mer* erkennen.

## AUTEUR

### MONIQUE SICARD

Chercheur au CNRS, Institut des textes et manuscrits modernes / Genèse des arts visuels (ENS-CNRS), membre du comité de rédaction des revues *Génésis* et *Médium*, spécialiste de la question du regard, de l'histoire et de la philosophie de la photographie, Monique Sicard a écrit plusieurs ouvrages individuels ou collectifs et de très nombreux articles relatifs à ces questions. À signaler : Sicard, *La Fabrique du regard*, Paris, Odile Jacob, 1998 ; Monique Sicard, dans Régis Debray (dir.), « Les Cahiers de médiologie, une anthologie », Paris, CNRS, 2009.