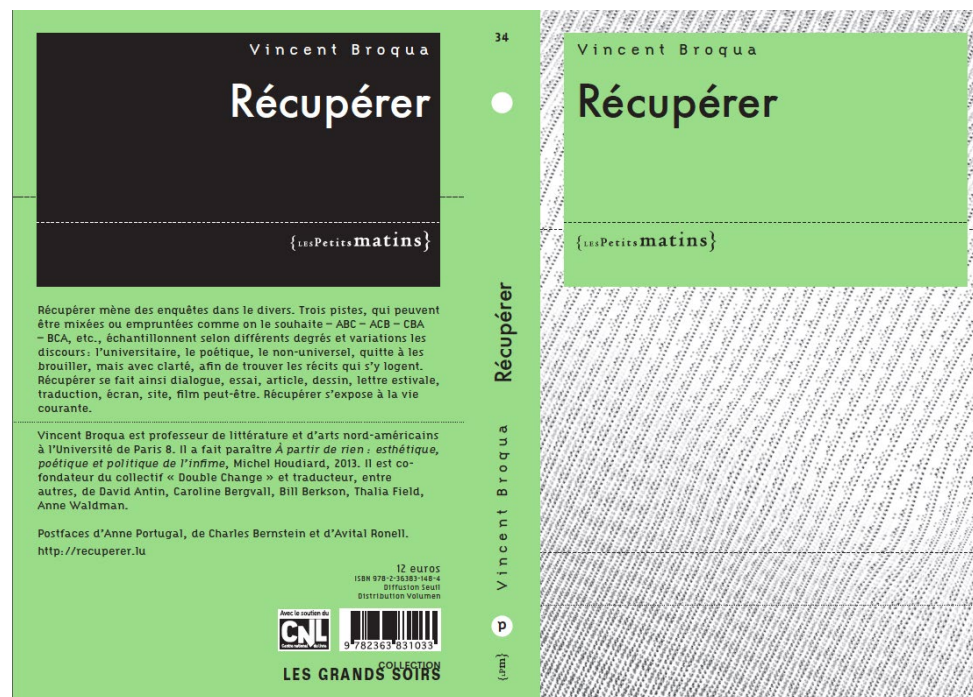


Remarques sur la sémantique des écrans : quelques notes sur les écrans dans *Récupérer*

Vincent Broqua



<http://recuperer.lu>

Récupérer, livre d'écrans

À quoi ressemble un écran lorsqu'il est un mot, une expression, une métaphore, un élément de la langue ? Je veux ici mêler des notes sur la sémantique des écrans, tout autant que quelques remarques sur des œuvres faisant appel à des corrélats de la sémantique des écrans.

Que se passe-t-il si l'écran n'est plus pensé d'abord comme une surface sur laquelle se dépose un matériau, une écriture, un écrit-écran, mais comme un mot, une expression, une métaphore ? Cela ne rejoint-il pas ce qui se joue avec les écrans contemporains, des écrans qui, peut-être, dépassent l'écran¹ ou, pour le dire avec Vivian Sobchack, qui « nous saisissent de manière plus complète que nous ne les saisissons² ».

Je veux parler ici de plusieurs mots : l'écran de verdure, l'écran de fumée, l'écran protecteur, le souvenir-écran et d'autres encore. Je veux parler des écrans qui ont traversé mon livre *Récupérer* et des soubassements théoriques qui l'ont constitué, explicitement ou implicitement, ou par plagiat par anticipation³. J'espère que l'on voudra bien accepter que je parle ici d'un livre de création poétique et visuelle, accompagné d'un site web, qui

¹ Voir Andrew Michael Roberts, « Why Digital Literature Has Always been 'Beyond the Screen' », dans Jörgen Schäffer et Peter Gendolla (dir.), *Beyond the Screen : Transformations of Literary Structures, Interfaces and Genres*, Transcript Verlag, 2010, p. 153-177.

² Vivian Sobchack, « Comprendre les écrans : une médiation *in medias res* » dans Mauro Carbone, Anna Caterina Dalmaso, Jacopo Bordini (dir.), *Vivre par(mi) les écrans*, Dijon, Les presses du réel, 2016, p. 30.

³ Sur le plagiat par anticipation, voir Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Minuit, 2009.

cherchait à « écrire le divers », tel que Marcel Mauss le conçoit dans son essai sur « les techniques du corps⁴ ». Si je parle de ce livre, c'est aussi que j'y ai travaillé la question des écrans de façon étendue et qu'un livre de poésie est parfois un livre de recherche, j'y reviendrai, mais aussi un moyen de pénétrer des questions qui semblaient irrésolues pour soi-même. Ainsi, revenir sur ce livre dans le cadre de cet article me permettra de traverser la question des écrans en me posant la question de la sémantique des écrans, de leur lien au dispositif et à la question de la subjectivité.

En 2015, dans mon livre *Récupérer*, je déployais une sémantique des écrans et leurs images afin d'écouter à nouveau ce qui se déployait dans la sémantique et la sémiotique des écrans actuels ; je tentais une analyse des mots autant qu'une analyse des signes. Car à trop parler d'écrans et à trop vouloir les unifier dans une définition essentialiste, il me semblait qu'on finissait peut-être par perdre de vue la richesse sémantique qui se déploie dans la langue, source d'émerveillement tout autant qu'indice ou réalisation de ce que les écrans sont, sans fin.

Il se trouve que c'est *poétiquement* et visuellement que je tentais de mettre ces questions en tension, jouant sur les ressources connues et inconnues de la poésie pour les saisir et les exposer dans leur grande diversité, en me livrant dans une double page à des « explosions d'écrans⁵ » (fig. 1)

⁴ Marcel Mauss, « Les techniques du corps » (1934), dans *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 2004.

⁵ Vincent Broqua, *Récupérer*, Paris, Les Petits Matins, coll. « Les Grands Soirs », 2015, p. 20-21.



Fig. 1: Vincent Broqua, « Explosions d'écrans » dans Récupérer, p. 20-21.

puis dans la double page suivante à un « étalement d'écrans⁶ » (fig. 2), c'est-à-dire à un déploiement sur la surface de la page de la sémantique des écrans.

⁶ *ibid.*, p. 22-23.

prélude à l'étalement

noir & blanc	plat	rétroéclairé	total	tactile	souvenir
	grand format	de cinéma		couleur	télé
	petit	grand	géant	de cheminée	de tapisserie
	coloré	protecteur		de verdure	des montagnes
			de fumée	de la parole	
des préjugés	démontable	fixe		perlé	à pouvoir réfléchissant
blanc	faire	d'ordinateur		LCD	à plasma à tube
		cathodique		de veille	splité
de jeu	super	fond d'		bêta	de recherche plein
		ticide	nocif	12"	14"
	16"	20"	26"	économiseur d'	multiple
	pellucide			décalé	de contrôle
velouté	de contact	actif		de citations	cinématographique
de home-cinéma	vidéo			télescopique	mobile déployé
haute résolution	basse résolution			double	fragmenté de
montage	de moniteur			réduction d'	former un capture d'
critique	de vie moucheté			noir	société de surveillance
de brume	amovible			repliable pour salons	de noms

Fig. 2 : Vincent Broqua, « Étalement d'écrans » dans Récupérer, p. 22-23.

Ainsi, je tentais de mettre en forme des configurations d'écrans, des vocables d'écrans, et d'en étudier les signes disséminés et, parfois, irrévérencieux : sémiotique / sémantique, et au-delà. Comme Perec s'était livré, par d'autres

méthodes, à une tentative d'épuisement d'un lieu parisien⁷, je me livrais donc à un épuisement des écrans tant linguistiques que matériels ; je pensais ou tentais de penser et de pratiquer dans la langue ce que cela signifiait de vider les écrans tout en remplissant la page du mot « écran » ou de son absence – un paradoxe, mais un paradoxe productif. Je m'y posais par exemple la question suivante, sur un mode partiellement emprunté à Wittgenstein, à Emmanuel Hocquard et à Charles Bernstein (et à d'autres certainement) :

si j'écris une expression comme celle-ci que tout le monde pourra comprendre : « écran de fumée »

si je la lis si je la dis, est-ce que je la pratique est-ce que je vois cet écran de fumée-là, ou s'agit-il toujours d'une expression figurée ?⁸

autrement dit, quels sont les rapports que les écrans, ces dispositifs qui sont éminemment du domaine du visuel, entretiennent au langage, à la fiction que construit le langage verbal et ses emplois, ainsi qu'à la chose même dont le langage verbal parle. Question d'autant plus difficile lorsqu'elle était posée depuis un livre. Si un « écran de projection repliable pour salons⁹ » est exposé dans un livre, via une photo, est-il encore un écran repliable ou ne devient-il plus qu'un mot ? Si je veux dire « souvenir-écran » et que j'oublie de prononcer le mot « écran », qu'est-ce qui est le plus important : le souvenir, l'écran, ou le souvenir-écran¹⁰ ? Un écran est-il un écrin protecteur¹¹ ? Un écran protège-t-il ou menace-t-il ?

⁷ Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois, 1982.

⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁹ *Ibid.*, p. 38.

¹⁰ *Ibid.*, p. 168.

¹¹ *Ibid.*, p. 40.

Enfin, tout s'inaugurerait dans les questions numériques suivantes :
Quelle est la spécificité d'un écran numérique ? Quelle est, par exemple, la relation de l'écran du télescope Hubble, des images produites par lui, et de la chose « vue » dans l'espace ? Ainsi, pourquoi les reproductions de galaxies, d'étoiles, de supernovas que la Nasa diffuse via Hubble sont-elles parfois comme les coquelicots de Monet, comme un virus HIV, ou pareilles à des représentations des XVII^e et XVIII^e siècles de l'Etna ou du Vésuve, c'est-à-dire en quoi ces images, qui ne sont pourtant que des chiffres, sont-elles médiées par l'histoire des représentations visuelles¹² ?

Une question entraînant une autre, dans le divers, l'une des origines du livre se trouvait là : en quoi ces écrans numériques nous entourent-ils et sont-ils doués d'une ubiquité que nous souhaitons et repoussons en même temps ? En quoi ces écrans qui nous font inventer de nouveaux gestes et dont nous oublions souvent jusqu'à la présence – dont nous oublions de questionner la nature et ce qu'ils nous font – oblitérent-ils les autres écrans et la conception même de ce que les écrans, dans leur diversité sémantique, sont et font ? Quel est le futur du livre de poésie dans un monde d'écrans numériques et machiniques ?

Agamben, l'obstacle et l'écran

Dans un sens, Agamben se posait les mêmes questions que moi, ou l'inverse. Dans *Le Feu et le récit*, le philosophe italien consacre en effet une section

¹² *Ibid.*, p. 35-37.

entière de son ouvrage au livre et à l'écran. Longue traversée de l'histoire de l'écriture, son chapitre « du livre à l'écran » énonce quelques questions qui, si elles ont été déjà posées et résolues par d'autres, ont le mérite d'être clairement articulées par un des penseurs les plus importants du dispositif : plus que des surfaces de réception ou des cadres, les écrans machiniques actuels font, dans leur complexité technologique, sociale et politique, partie d'un dispositif, au sens où Agamben l'entend à la suite de Foucault¹³.

Il me semble en effet qu'il faudrait non pas seulement considérer les écrans dans leur définition essentielle au regard de l'écriture et de l'histoire de l'art (même s'il faut également faire cela afin d'éviter l'illusion selon laquelle les écrans machiniques sont d'un genre radicalement nouveau sans relation à rien de ce qui précède), mais qu'il faudrait écrire sur le lien intime entre ces écrans machiniques et le dispositif dont ils forment une part importante.

Dans *Le Feu et le récit*, la première question d'Agamben concerne ce qui arrive « dans l'ordinateur, à cette page blanche, à cette pure matière¹⁴ ? ». Il trace l'origine du terme « écran » [« *schermo* », dans l'italien de Dante] et montre combien Dante utilise le sens opacifiant du mot :

Ce terme, qui dérive de l'ancien allemand *skirmjan*, qui signifie « protéger, réparer, défendre », apparaît tôt en italien et en un lieu éminent. Dans le cinquième chapitre de la *Vita nuova*, Dante raconte qu'il a décidé de cacher son amour pour Béatrice, en faisant « écran à la

¹³ Giorgio Agamben, « Théorie des dispositifs », *Po&sie*, 2006/1 (n° 115), p. 25-33. Document en ligne: <<https://www.cairn.info/revue-poesie-2006-1-page-25.htm>> (consulté le 6 juin 2020). Les références de page de l'ouvrage sont indiquées entre parenthèses après chaque extrait cité.

¹⁴ *Ibid.*, p. 120.

vérité » avec une autre « gentille dame ». [...] Dante utilise plusieurs fois le terme « écran » dans le sens de protection et d'obstacle matériel (121).

Ainsi, Agamben en vient à se poser une deuxième question : « Comment donc un mot qui signifie “obstacle, abri” a-t-il pu acquérir la signification de “surface sur laquelle apparaissent des images¹⁵ ?”. Il arrive donc à l'intuition selon laquelle « avec ces instruments [digitaux] [...] la page-support matériel de l'écriture s'est séparée de la page-texte¹⁶ ».

Il ajoute : « dans les instruments digitaux, le texte, la page-écriture, codifiée dans un code numérique illisible pour les yeux humains, s'est complètement émancipé de la page support et se limite à transiter comme un spectre sur l'écran¹⁷ ». Pour lui :

L'écran, l'« obstacle » matériel, reste invisible et non vu dans ce qu'il donne à voir. L'ordinateur est donc construit de telle manière que les lecteurs ne puissent jamais voir l'écran comme tel, dans sa matérialité, parce que l'écran, à peine allumé, se remplit de caractères, de symboles et d'images. Qui utilise un ordinateur, un iPad ou un Kindle fixe pendant des heures son regard sur un écran qu'il ne voit jamais comme tel. (122)

Il conclut donc que

Le dispositif digital n'est pas immatériel, mais se fonde sur une oblitération de sa matérialité ; l'écran « fait écran » à lui-même, cache la page-support – la matière – dans la page-écriture, dont on peut dire qu'elle est véritablement immatérielle ou plutôt, spectrale, si le spectre

¹⁵ *Ibid.*, p. 121.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 122.

est quelque chose qui a perdu son corps, mais qui en conserve d'une certaine manière la forme¹⁸.

Ainsi, selon Agamben, « tout comme les livres de Manganelli et de Mallarmé n'étaient peut-être rien d'autre qu'un essai de restituer le livre à la pure matérialité de la page blanche, de la même manière, qui utilise un ordinateur devrait se montrer capable de neutraliser la fiction de l'immatérialité, qui naît de ce que l'écran, l' "obstacle" matériel, le sans forme dont toutes les formes ne sont que la trace, lui reste obstinément invisible¹⁹ ».

Écrans-herméneutiques

On pourrait trouver qu'Agamben en cette matière a été depuis longtemps dépassé par des penseurs et des praticiens des médias, il n'en reste pas moins qu'il tente de penser les valeurs duelles de l'écran et de sa transformation fondamentale depuis l'advenue et la massification des ordinateurs ainsi que des pratiques numériques. Pour ainsi dire, c'est aussi ce que je tentais de faire dans mon livre *Récupérer*, dont la date de parution française est aussi celle du *Feu et du récit*. Il ne s'agit pas de se lamenter sur l'éventuelle perte du livre, au contraire. Je me plaçais résolument dans une esthétique qu'avec Alessandro Ludovico on appellera celle du *post-digital print*²⁰. Dans ce livre désormais bien connu, Alessandro Ludovico montre

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 123-124.

²⁰ Voir Alessandro Ludovico, *Post-Digital Print : The Mutation of Publishing Since 1894*, Rotterdam, Onomatopée, 2012.

combien le livre et l'imprimé, que l'on pensait défaits par le numérique et voués à la destruction, n'ont pas disparu. Non seulement le livre résiste, mais il s'est affirmé au contact du numérique, changeant ses paramètres et ses moyens de production. Si, pour Ludovico, le « papier est chair. L'écran est métal » (117-118, ma traduction), il montre ainsi la spécificité du papier par rapport à l'écran – et il faut bien, ici, entendre la différence entre ces deux mots si l'on veut pouvoir, un jour, parler des écrans numériques. La force de sa proposition vient de ce qu'il connaît à la fois les processus d'imprimerie et les dispositifs technologiques et que depuis cette position, il tente de les penser. Ainsi, même si certains feront du papier un écran – et ils n'auraient pas tort non plus, dans un sens métaphorique, la page est un formidable écran de projection – Alessandro Ludovico propose une première différence quant aux caractéristiques de la page imprimée et de l'écran. La première de ces caractéristiques tient à la façon dont l'imprimé utilise l'espace :

L'espace pris par l'imprimé, que ce soit des dossiers de documents, des piles de pages imprimées sur une table, ou une bibliothèque dont les étagères sont remplies de livres, est réel et physique. Ceci est totalement différent d'une chose qui existe seulement sur un écran, puisque cela crée une relation directe à notre espace physique, à cette perception sensorielle développée depuis (au moins) des milliers d'années²¹.

On l'entend, il s'agit d'une différence physique gagée sur le temps long des pratiques sensorielles, non loin de ce que Marcel Mauss appelait « les techniques du corps », que toute une société ou une zone culturelle a en partage.

²¹ *Ibid.*, p. 66.

Ludovico poursuit sa réflexion en mettant en avant la simulation de l'espace que l'écran suppose : « quand tout est réduit à un écran de visualisation [*display screen*], une sorte de “simulation” de l'espace devient nécessaire, puisque tout doit désormais tenir dans ces quelques pouces²² », et Ludovico d'affirmer que rien n'a encore été trouvé pour un confort de lecture à l'écran auquel l'œil et la perception aient pu s'habituer.

Donc, dans cette esthétique des livres du *post-digital print* qui tiennent pleinement compte d'internet et de ce que ce médium produit *pour* le livre, j'ai voulu analyser ce qu'on n'entendait plus des écrans, ce qu'on ne voyait plus, ce qui faisait obstacle dans l'omniprésence des écrans, dans notre vie même « par les écrans²³ ». En quelque sorte, je rejoignais certains des aspects de la réflexion de Bernard Stiegler lorsqu'il pense que la dissémination de ce qu'il appelle « le devenir écran²⁴ » de toute chose est à la fois une calamité et une chance. Si je ne souhaite pas me prononcer sur le côté apocalyptique de la pensée de Stiegler, si ce n'est pour amorcer une critique des écrans tels qu'ils sont les formes d'apparition d'un capitalisme désormais omniprésent et qui ne vit que par l'économie de l'attention (dans *Pour une écologie de l'attention*, Yves Citton fait un parcours passionnant de la notion d'économie de l'attention, qu'il oppose à une nécessaire écologie de l'attention, notamment dans des formes infra-attentionnelles²⁵), j'avais souhaité penser l'écran comme ce que Stiegler appelle un « appareil

²² *Idem.*

²³ Bernard Stiegler, « L'écran d'écriture », dans M. Carbone, A. Caterina Dalmasso, J. Bodini (dir.), *Vivre par(mi) les écrans*, op. cit., p. 25.

²⁴ *Ibid.*, p. 20.

²⁵ Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Éditions du Seuil, 2014.

herméneutique²⁶ », un mot-appareil-herméneutique, qui permet de chercher, dans notre contemporain, tout ce qui s'oblitére et s'opacifie, pour pénétrer dans cette opacité première et révéler, ou dire, ou faire faire l'expérience par la page, par les mots – et par un site internet, qui accompagnait le livre²⁷ – de la façon dont l'écran est une clef : non pas une clef parce qu'il est omniprésent et le moyen de notre aliénation, mais parce qu'il permet de penser notre expérience contemporaine, ce en quoi cette expérience diffère de la lecture d'un livre, ou même du visionnage d'un film au cinéma.

Cinéma, avec Sugimoto et Warhol

Au cinéma, l'écran reçoit la lumière projetée, il en est le réceptacle tout autant que ce qui semble se dérober à son statut d'obstacle, puisque le plus souvent on ne voit plus l'écran mais l'image qui est projetée sur lui. Avec les écrans d'ordinateur, ou même les écrans de téléphones portables, la lumière est générée *par* l'écran, ou par le dispositif technologique dans lequel l'écran

²⁶ B. Stiegler, *op. cit.*, p. 21.

²⁷ Ce site recuperer.lu était un site miroir du livre : ses créateurs avaient transféré l'entièreté du livre au site, tout en le sur-écrivant au préalable d'hyperliens (j'avais laissé les concepteurs totalement libres de leur choix). Le site consistait en un moteur de recherche qui puisait dans le livre. À chaque fois qu'un mot était tapé dans la fenêtre du moteur de recherche, si ce mot ou ce chiffre se trouvait dans le livre, le moteur de recherche faisait apparaître la ou les phrases dans lesquelles le mot se trouvait dans le livre ; souvent la phrase faisait apparaître des liens qui, si on les activait, envoyaient le lecteur dans un au-delà hypertextuel du livre ou vers des images ou des vidéos qui n'étaient pas imprimées dans le livre, mais qui avaient présidé à sa composition. Ainsi, le site rebattait les cartes du livre, il proposait des écrans bien différents de ceux du livre et pourtant il n'était que le livre.

est pris. Comme l'explique Ludovico, la lumière est une condition et une caractéristique importante de l'écran :

Dans la plupart des médias électroniques, l'écran est rétroéclairé. Marshall McLuhan émet l'hypothèse [...] que cette caractéristique particulière induit une révérence quasi-mystique chez le spectateur [...]. Mais aussi, l'écran rétroéclairé projette sa lumière directement sur la rétine, stimulant fortement le sens de la vue. Le papier, au contraire, reçoit la lumière indirectement selon l'éclairage naturel de l'environnement, et il est ainsi bien moins pénible pour la vue²⁸.

Le cinéma n'est pas l'objet dont traite Ludovico, mais on pourrait aisément faire un commentaire similaire sur la différence entre les écrans de cinéma et les écrans d'ordinateur. Il faut ajouter une autre différence, qui a toute son importance : l'écran d'ordinateur ou de téléphone portable est aussi souvent réfléchissant, il a cette légère qualité miroirique qui induit une spectralité au carré. La spectralité est ici entendue dans le sens de ce qui rend spectral le sujet à lui-même et aux autres, c'est-à-dire présent et absent à la fois, vivant dans l'inquiétante étrangeté d'« un maintenant disjoint et désajusté²⁹ ». La spectralité de ce qui est rétroéclairé (la diffusion de cette lumière bleue sur le visage, qui produit des fantômes modernes), mais aussi et surtout la spectralité des images de soi qui se reflètent à l'écran et qu'on ne perçoit souvent qu'indistinctement à la faveur d'un mouvement ou d'une luminosité plus faible de l'écran. On est donc simultanément éclairé par l'écran et en même temps reflété par lui : situation assez inédite, en effet.

²⁸ *Ibid.*, p. 114.

²⁹ J. Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, p. 21.

Cette capacité qui induit la spectralité au carré, ou ce qu'on pourrait appeler la spectralité miroirique n'est jamais présente dans une salle de cinéma. Pour qu'elle se produise au cinéma, il faut qu'il y ait un effet de miroir dans le film lui-même afin que la réflexivité narcissique se déploie. Ainsi, dans *Empire*, Andy Warhol a fait filmer l'Empire State Building par Jonas Mekas depuis l'intérieur d'un gratte-ciel du Rockefeller Center. La caméra a été posée, elle a filmé le gratte-ciel iconique de New York et de l'impérialisme capitaliste. Le résultat est un film long de plus de six heures où seule la figure du bâtiment inamovible est vue – et cependant, quelque chose, de temps à autres, perturbe la platitude et l'étirement de la durée. Au moment du filmage, Warhol parfois se déplaçait, son corps se reflétait furtivement et de façon presque invisible sur la vitre entre la caméra et l'Empire State Building : devenu apparition furtive, son corps est ainsi spectralisé dans le film. Pris dans le dispositif filmique, qui est une « science du fantôme³⁰ », il fait en outre apparaître une figure spectrale au cœur d'un film à l'étirement impossible : le fantôme qui se reflète sur l'écran de la vitre puis, au carré, sur l'écran de projection est aussi le signe fugitif d'une humanité qui pourrait

³⁰ J. Derrida / B. Stiegler, *Échographies de la télévision*, Paris, Galilée / INA, 1996, p. 129. Derrida glose alors : « Dans la série des mots à peu près équivalents qui désignent justement la hantise, *spectre*, à la différence de *revenant*, dit quelque chose du spectacle. Le spectre, c'est d'abord du visible. Mais c'est du visible invisible, la visibilité d'un corps qui n'est pas présent en chair et en os. Il se refuse à l'intuition à laquelle il se donne, il n'est pas *tangible*. *Fantôme* garde la même référence au *phainesthai*, à l'apparaître pour la vue, à la brillance du jour, à la phénoménalité. Et ce qui se passe avec la spectralité, avec la fantomalité – point nécessairement avec la revenance –, c'est que devient alors quasiment visible ce qui n'est pas visible que pour autant qu'on ne le voit pas en chair et en os. C'est une visibilité de nuit. Dès qu'il y a technologie de l'image, la visibilité porte la nuit. Elle incarne dans un corps de nuit, elle irradie une lumière de nuit », p. 129-130.

s'arrêter pour laisser place au déroulement machinique. Elle est un signe que la présence de l'homme est évanescence, voire en disparition quoique toujours présente.

Lorsque le film est projeté dans un musée, il semble pendant un moment que la vitre normalement transparente soit révélée par l'apparition spectrale du corps de Warhol, et qu'ainsi l'écran soit figuré comme un miroir à l'intérieur du film, comme une interruption accidentelle ou une perturbation du filmage de l'Empire State Building, qui pourtant participe intégralement du film.

Une opération inverse de monstration du processus d'absorption de l'écran et de sa transparence illusoire est bien révélée dans les œuvres du plasticien Hiroshi Sugimoto. En effet, Sugimoto a réalisé toute une série de photographies d'écrans de cinéma. La méthode est toujours la même : il place son appareil photographique face à l'écran de la salle de cinéma, en la présence ou non de spectateurs, et laisse l'obturateur ouvert pendant toute la durée du film. À chaque fois, le résultat est le même : sur la photographie, l'écran devient blanc et lumineux. On dirait qu'il n'y a aucun film, que l'écran est rendu à sa blancheur première alors que celle-ci est la somme de toutes les images et de la luminosité du film. Devant ces photographies, le spectateur n'a pas la même l'impression que Wittgenstein note quant au cinéma (« il est souvent possible de voir les événements du film comme s'ils se situaient derrière l'écran et que celui-ci fût transparent comme un panneau de verre)³¹ ». Ici, l'écran est bel et bien figuré dans toute son opacité, sa capacité à absorber et à montrer. L'objet créé par Sugimoto à partir de ces

³¹ Cité dans A.-M. Christin, *Poétique du blanc : vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Paris, Vrin, 2009, p. 7.

écrans est en quelque sorte un souvenir-écran. Sous ce blanc, qui n'est pas l'absence d'image mais l'image faite absence, se situe le film, comme s'il avait été refoulé et qu'on se situait devant l'écran blanc d'un souvenir lumineux.

Subjectivité

Je me suis livré à un exercice réflexif et peut-être narcissique pour traverser cette question de l'écran. Il se trouve qu'avant d'écrire cet article, j'avais, sous une forme non discursive et qui utilisait le mode poétique, recherché la question des écrans. Je dis recherché car l'écriture poétique peut constituer une recherche, elle peut aider à révéler pour soi-même ce qu'on ne savait pas auparavant. J'ai voulu ici traverser le livre à nouveau pour en clarifier les soubassements.

Un article sur sa propre écriture n'est pas de la même teneur qu'un article universitaire, même si les liens entre les deux sont évidents et que la critique littéraire ait tout à gagner à passer par des modes et des modalités diverses, y compris la critique poétique³².

³² Sur les modes de critiques poétiques voir V. Broqua et Jean-Jacques Poucel, « Formes Critiques Contemporaines », *Formes poétiques contemporaines*, n° 9, soit l'édition d'une cinquantaine de textes sur ou de formes critiques diverses. Sur ces questions, voir également le travail du poète américain et théoricien de la poésie Charles Bernstein, notamment dans *My Way* et particulièrement cette citation : « Quelle est la différence entre la poésie et la prose, entre un poème et un essai ? Est-il possible qu'un poème puisse prolonger l'argument d'un essai ou que cet essai soit le prolongement de la prosodie d'un poème ? », *My Way : Speeches and Poems*, Chicago, University of Chicago Press, 1999, p. XI.

Mais si je me suis permis de prendre mon propre livre pour objet principal de cet article, c'est aussi j'ai tenté de montrer ici, comme dans ce livre hybride, que les écrans, en plus d'être une surface ou un objet, sont une expérience de la subjectivité, une formation de subjectivité, et, plus récemment, une interrogation fondamentale de ce que peut être la subjectivité dans le tout-écran. C'est en cela que les écrans ont un rapport crucial non plus tant à l'écrit mais à l'écriture, en ce que l'écriture, la mienne en tous les cas, n'est pas l'expression de mes sentiments personnels débordants, mais un questionnement de la subjectivité (la mienne et celle des autres), et de son instabilité profonde, de sa déstabilisation dans et par les écrans. L'expérience n'est donc pas tant personnelle et narcissique, même si les écrans, en vertu de leur pouvoir miroirique, supposent inévitablement la relation au narcissisme constitutif de la subjectivité, mais une expérience de la fragmentation, de la désobjectivation et de la resobjectivation qui peut, parfois, être une expérience esthétique, ou peut être médiée par une expérience esthétique. Je crois que c'est là ce qui m'intéresse dans les écrans : plutôt que de parvenir à une définition transcendante des écrans et de notre rapport à ceux-ci, il me semble que les écrans, en tant qu'ils sont *pris dans une expérience* et qu'ils en forment le nécessaire corrélat, sont de formidables questionnements sur la subjectivité, sur la formation du sujet, et sur ce qui nous constitue dans nos recherches esthétiques, poétiques, universitaires.