

Récits-fantômes dans la post-géographie de l'éternel maintenant : effacement des traces et apophénie dans "Pattern Recognition" de Wiliam Gibson

Isabelle Boof-Vermesse

▶ **To cite this version:**

Isabelle Boof-Vermesse. Récits-fantômes dans la post-géographie de l'éternel maintenant : effacement des traces et apophénie dans "Pattern Recognition" de Wiliam Gibson. Les Cahiers du CEIMA, 2013, Trace humain, 9, pp.279-294. hal-01118177

HAL Id: hal-01118177
https://hal.univ-brest.fr/hal-01118177

Submitted on 19 Feb 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Isabelle BOOF-VERMESSE

Récits-fantômes dans la post-géographie de l'éternel maintenant : effacement des traces et apophénie dans *Pattern Recognition* de William Gibson

Dans *Le Peintre de la vie moderne* (1863), Charles Baudelaire décrit la modernité en termes de changement, et donc d'information :

> La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. Il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien ; la plupart des beaux portraits qui nous restent des temps antérieurs sont revêtus des costumes de leur époque. Ils sont parfaitement harmonieux, parce que le costume, la coiffure et même le geste, le regard et le sourire (chaque époque a son port, son regard et son sourire) forment un tout d'une complète vitalité. Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable, comme celle de l'unique femme avant le premier péché. Si au costume de l'époque, qui s'impose nécessairement, vous en substituez un autre, vous faites un contre-sens qui ne peut avoir d'excuse que dans le cas d'une mascarade voulue par la mode.[1]

On aurait tendance à penser que la modernité de notre époque postmoderne est liée au technologique plus qu'au costume évoqué par Baudelaire dans son approche visuelle du portrait. Or, le technologique n'est plus cantonné aux outils qui constituent notre environnement, mais fait désormais partie de nos corps ; ces prothèses qui en augmentent les capacités ne sont d'ailleurs pas uniquement matérielles, car les objets

technologiques que nous faisons nôtres font également sens dans un système culturel : à l'ère postmoderne, même le technologique est saisi d'une utilité seconde, il n'est pas seulement utile par ce qu'il sait faire ou ce qu'il nous aide à faire, mais il a également une dimension intangible en contribuant à sa façon à notre image sociale. L'outil technologique est aussi un objet de consommation qui à ce titre n'est pas imperméable aux modes et aux styles. L'héroïne de *Pattern Recognition*[2] (paru en 2003, et dont la version française *Identification des schémas* est publiée en 2006) est une chasseuse de tendances : son métier consiste à repérer les nouveaux styles lorsqu'ils sont encore de l'information. C'est elle qui, par exemple, a repéré le jeune Mexicain qui a porté sa casquette en arrière pour la première fois, et compris qu'il serait bientôt imité dans le monde entier (*PR,* 33). Il était porteur d'information et a tracé le premier point d'un motif, d'une forme, qui allait se détacher sur le fond d'une marée de casquettes : la forme émergeante était la casquette en arrière, qui allait devenir porteuse de signification. La protagoniste de *Pattern Recognition* est donc chargée de détecter des « formes » sur le « fond » de la culture. Plus précisément, au moment où s'ouvre le récit, elle est engagée par un magnat de la communication pour retrouver l'auteur de bandes vidéos postées anonymement sur internet, dont les extraits disséminés (désignés comme « the footage ») font l'objet d'un culte de fans qui les commentent et tentent de les organiser en un tout cohérent. Une grande partie de la glose portant sur le *footage* concerne la mode, car les indices vestimentaires pourraient en permettre la datation. La célèbre définition donnée par William Gibson du cyberespace comme « hallucination collective » dans son ouvrage de fiction spéculative *Neuromancer* est ici appliquée à la mode en tant qu'elle est elle aussi un système qui fait circuler de l'information, transformant ce qu'elle remplace d'abord en redondance, puis en bruit. Au départ nouvelle par définition, l'information du nouveau style s'épuise dans l'imitation et la répétition et perd son avance.

La mode est particulièrement intéressante du point de vue de la théorie de l'information : selon la théorie de Claude Shannon, la transmission de l'information se heurte au brouillage du bruit, et a donc

besoin de redondance, de répétition (ce qui n'apporte pas d'information mais la confirme) pour être transmise. Dans le système de la mode, le nouveau reste l'information, mais il semble que bruit et redondance échangent leurs caractéristiques : ce qui est répété devient dépassé ; la répétition ne vient pas du tout aider le nouveau, mais le détruit et le transforme en son contraire. Inversement, le bruit, le brouillage des codes, la superposition de plusieurs systèmes sémiotiques ne vient pas du tout perturber la communication du nouveau, mais fonctionne comme le « fond » nécessaire sur lequel le nouveau style viendra se détacher, imperceptible au début, puis gagnant peu à peu du terrain, jusqu'à ce que, dominant le bruit, il devienne hégémonique, répétitif et ringard, disparaissant en tant qu'information. On ne retiendra pas ici l'approche de la mode en tant qu'elle est médiatisée par le langage adoptée par *Le Système de la mode* (1967). Si Barthes éprouve le besoin d'étudier la mode à travers le discours tenu sur elle, partant du principe que la mode n'existe qu'à travers le discours que l'on tient sur elle, le roman de Gibson traite la mode comme un système de signes indépendants du langage articulé, et c'est donc l'approche qui sera également retenue dans le présent essai.

Dans son développement dévolu aux signifiants clignotants » (« flickering signifiers »), Katherine Hayles décrit le paradigme posthumain comme remplaçant la dichotomie entre présence et absence par une dichotomie informationnelle, soit une oscillation entre ordre ou désordre, ou forme et hasard (« pattern/randomness »[3]). L'idée que la conscience humaine est avant tout un processeur d'information qui peut être matérialisée sur n'importe quel support est un topos du cyberpunk, genre obsédé par les possibilités offertes par la désincarnation : le corps, simple viande, pourrait être avantageusement remplacé par un disque en silicone qui contiendrait les mêmes informations. Comme l'argent déposé sur un compte bancaire est dématérialisé et circule comme une suite de chiffres, notre expérience pourrait être traduite en bits, en unités d'information. L'information transcende ainsi la présence, le corps et le temps :

> If my assessment is correct that the dialectic of pattern/randomness is displacing presence/absence, the implications extend beyond narrative into many cultural arenas. In my view, one of the most serious of these implications for the present cultural moment is a systematic devaluation of materiality and embodiment. I find this trend ironic, for changes in material conditions and embodied experience are precisely what give the shift its deep roots in everyday experience.[4]

Le présent essai partira de cette vision du posthumain liée à la désincarnation et au stockage des informations : l'humain devient une somme d'information, dont on peut changer le mode de conservation et d'échange. *Pattern Recognition* croise deux considérations, celle d'information en tant qu'incertitude ou nouveauté et celle d'image, qui correspond à la nouvelle dimension, qui désormais n'est plus uniquement utilitaire, du technologique, l'image étant une autre voie pour rendre compte d'un destin rêvé de désincarnation par la transcendance de la présence.

Il y a donc une réelle ironie dans le titre, presque oxymoronique, « Pattern Recognition » (« Identification des schémas », dans la traduction française). Les formes émergent, mais cette émergence se fait dans la répétition, garante de leur reconnaissance par celui ou celle qui les perçoit, ce qui suppose une familiarité, quelque chose de l'ordre du déjà-là, du déjà-vu. La mode apparait donc comme la métaphore privilégiée de l'impossible nouveauté ; déguisé en création, le style doit fabriquer du même pour être perçu. Le posthumain, en tant que futurité (concept emprunté à la philosophie pragmatique : l'humain agit dans le présent et vit dans le futur, c'est le futur qui est cause du présent dans l'action humaine, contrairement à ce qui se passe selon les lois de la physique), est en réalité cantonné à la reconnaissance : il/elle re-connaît inlassablement les formes qu'on l'invite à consommer comme prétendument nouvelles avant qu'elles ne retombent dans la redondance et le bruit. Le roman traite donc, logiquement, de récupération.

Cayce fait partie du groupe d'internautes qui suit et commente passionnément le *footage*. Le travail du groupe, du forum, du fan club

d'herméneutes, consiste à décortiquer chaque plan des 135 vignettes, chaque décor et chaque vêtement étant examinés à la loupe pour y découvrir un indice qui permettrait de replacer le fragment dans une suite, afin de déterminer si, reliées entre elles, elles constituent un tout, un récit-fantôme (*PR,* 24), dont les extraits seraient les séquences. L'information est au cœur du roman en tant que forme sous deux aspects : du point de vue du récit, la quête d'information est le moteur du roman, qui, comme un roman policier, privilégie la quête herméneutique, et du point de vue des configurations des motifs, la lecture fait émerger des formes signifiantes en fonction des attentes de la lecture (intra et extra-diégétique) ; provisoires, révisables, combinables, les configurations procèdent d'une sorte d'apophénie, le paradoxe étant que la configuration, qui génère de l'information, dépend d'une répétition détectée, comme on l'a vu plus haut.

Au niveau intradiégétique, ce travail de reconfiguration se situe dans la collecte et l'exploitation des traces informatiques. L'hypothèse du présent essai est que le roman de Gibson présente un nouveau mode de rapport à l'humain, nouveau même par rapport au posthumain. Le posthumain de *Neuromancer*, dans sa version cyberpunk, naviguait entre cyborg d'un côté et intelligence artificielle de l'autre ; ici, plus proche de notre chronotope, le posthumain se décline comme la somme des traces qu'il laisse dans une réalité à la fois virtuelle et immanente, éternelle et disponible : la toile. En tant que sujet, le posthumain recueille et exploite l'information selon son caprice ; en tant qu'objet de la lecture apophénique, il est à son tour susceptible de devenir une série de « signifiants clignotants », de données éparses potentiellement pertinentes qui dessinent son identité de fortune.

Premier plan et arrière-plan

Afin d'appréhender le traitement de l'information comme donnant lieu à une forme, il est utile à ce stade de faire appel aux catégories élaborées par l'École de Constance, car elles mettent en exergue le rôle du lecteur/de la lectrice : « Le texte est un *potentiel d'action* qui est actualisé au cours du processus de lecture »[5].

L'intérêt que présente Iser pour notre propos est double : en mettant en avant l'aspect virtuel du texte avant son actualisation par la lecture, la démarche privilégie la dimension esthétique, celle de la réception, même si les deux pôles du texte (artistique, la création du texte, et esthétique, la réception de ce texte, *PR,* 38) sont mis en tension. Ainsi, le sens est produit et non simplement découvert par le lecteur. Si l'information est isolée du bruit par la lecture, ni l'un ni l'autre n'ont de statut définitif : une fois découverte et assimilée, l'information cesse d'être nouvelle, elle devient redondance et entre dans le « pot commun » de ce qui est familier. Dans le domaine des arts visuels, qui est bien celui de *Pattern Recognition*, et suivant la terminologie de Clement Greenberg, on dirait que l'avant-garde devient kitsch. Dans le roman, les amateurs du *footage* craignent que leur objet devienne un objet de consommation de masse.

Le deuxième volet de la théorie de la réception, découlant du premier, à retenir ici, est l'accent mis sur l'aspect particulier du mode communicationnel du texte, de son échange d'information ; cette information est « latente » pourrait-on dire, elle se fond dans le décor et attend ses lecteurs pour être vue. Il y a plusieurs façons de joindre certains points singuliers pour faire surgir le dessin caché dans le foisonnement de tous les autres points.

L'activité de lecture n'est donc pas linéaire, puisqu'elle se fonde sur un jeu de prédictions, de rétroactions, de réajustements continuels, en une dynamique qui ressemble à un système, même si le *feedback* est moins intense que dans la communication orale ; l'erreur, mauvaise interprétation ou anticipation, n'étant pas atténuée par le *feedback* communicationnel de la conversation ordinaire (où l'on peut immédiatement apporter des corrections ou des précisions à son interlocuteur), le potentiel d'incertitude, ou d'information, d'un texte littéraire est donc immense. Le lecteur/récepteur fabrique une synthèse qui reste toujours hypothétique : Iser parle de « point de vue mobile » (*PR,* 209). En la rapprochant des signifiants clignotants de Hayles, on peut provisoirement conclure que la lecture, virtualité actualisée par

réajustements progressifs, est un mode d'existence pré-posthumain. Il y a du posthumain dans tout lecteur.

Le roman de Gibson met en abyme ce fonctionnement en dénudant l'apophénie. La mère de Cayce communique avec les morts, et son père diagnostique ce comportement comme un symptôme d'apophénie, trouble dont il donne la définition suivante : «The spontaneous perception of connections and meaningfulness in unrelated things » (*PR,* 117). C'est la maladie du détective : trouver des connections entre les faits ; établir des liens logiques, voir une forme où il n'y a que la juxtaposition erratique de points pour les autres : organiser le hasard et donc le détruire. La paranoïa n'est que la raison humaine poussée à son extrême : les fétichistes du *footage* voient de l'information dans ce qui n'est, en fait, que du bruit : ils tâchent de faire disparaitre la coïncidence – transformant en un tout la juxtaposition arbitraire de séquences provenant de caméras de surveillance du métro moscovite, par un récit à la fois *a priori* sur le plan artistique (il y aurait un auteur) et *a posteriori* sur le plan esthétique (l'œuvre construite par le forum).

L'univers de Gibson est à l'intersection de deux terrains d'exploration, le militaire et l'artistique – la surveillance et l'innovation, la programmation et la reprogrammation du réel. L'esthétisation de scènes tirées d'une caméra de surveillance fait d'ailleurs l'objet d'une pratique artistique qui existe[6]. En 1995, la plasticienne Lynn Hershman Leeson avait proposé une installation intitulée « Difference Engine n° 3 » (d'ailleurs le titre d'un roman de Gibson écrit en collaboration avec Bruce Sterling et publié en 1990, lui-même inspiré par le premier ordinateur inventé par Charles Babbage), une sculpture interactive sur le thème de la surveillance.

Comme le montre *Pattern Recognition* en mettant en scène les confits entre plusieurs écoles sur le forum dédié au *footage*, l'actualisation de la virtualité ne doit pas être confondue avec une démarche interprétative univoque dont le décodage de l'allégorie serait un cas extrême : il y a du jeu dans la réception, une dynamique et une action possible. La « réception » n'est pas passive, mais elle est elle-même une action, une « structure de réalisation », selon l'expression de Wolgang Iser[7]. Dans

l'entreprise de reconfiguration, le lecteur est appelé à faire jouer les signifiés pour créer un « objet imaginaire »[8] qui d'ailleurs se modifie au fur et à mesure que de nouveaux signes apparaissent, venant modifier l'horizon d'attente et invitant de nouvelles configurations. En associant entre elles les parties du texte selon notre horizon d'attente, nous établissons la *Gestalt*[9] ou plutôt les *Gestalten,* figures qui se font et se défont. La lecture consiste à élargir sa conscience en accommodant toujours plus d'inconnu, en tirant sur l'élasticité du probable.

L'élargissement du répertoire : de l'humain au posthumain

En adaptant les considérations d'Iser au visionnage des fragments, on met en évidence l'idée que l'interaction entre sujet et objet se développe à partir des trous et des négations, ce qui est absent et que le sujet doit reconstruire – il y a une différence de quantité d'information entre l'objet présent et l'image qu'en fabrique le sujet percevant. Le vide et l'absence fondent la matrice élémentaire de l'interaction. Les lecteurs naviguent de point d'incertitude en point d'incertitude en fournissant, non pas du complément, mais de la combinaison – l'information est dans l'agencement. Cayce est ainsi capable de voir du premier coup d'œil si un logo fonctionne ou pas : « She is only there to serve as a very specialized piece of human litmus paper » (*PR,* 13).

Avec une habileté machiavélique, l'entreprise de communication qui emploie Cayce a recours à une technique de transmission d'information qui prend le contrepied de la communication de masse : il s'agit de faire participer la cible à sa propre sensibilisation en lui faisant croire qu'elle est la source de l'information, de disséminer l'information, déguisée en bruit : « I want to make the public aware of something they don't quite know that they know – or have them feel that way. […] They'll think they've thought of it first. It's about transferring information, but at the same time about a certain lack of specificity » (*PR,* 65).

Si l'humain se réduit à sa fonction de détection et de traitement de l'information, la consommation doit s'appuyer sur l'hallucination ; les produits ne sont plus matériels, mais des images, dont il faut repérer la

forme dans le bruit de la culture qui est aussi la société de consommation. C'est le désir de tous pour les mêmes objets-images qui crée un sens de la communauté ; il y a un consensus, celui de la mode, qui a remplacé un sens commun qui serait le produit de la raison et de l'éthique.

La firme qui emploie Casey pour trouver l'auteur du *footage* a par ailleurs recruté une armée de jolies jeunes femmes branchées pour lancer un intérêt sur le *footage* ; elles font semblant d'avoir une vraie conversation avec les « cibles » dans un contexte de séduction, et utilisent cette conversation pour faire une publicité invisible pour le *footage*. Or, cette activité n'est pas sans danger, et une de ces jeunes femmes, amie de Cayce, fait l'expérience de la perte de son identité : « I'm devaluing something. In others. In myself. And I'm starting to distrust the most casual exchange » (*PR*, 87). L'humain devient le véhicule, voire le médium, d'une information non pas tant décontextualisée et désincarnée, mais au contexte et à l'incarnation programmés et contrôlés ; simple « support » du message qu'elle fait passer subrepticement, mêlé à un échange d'une autre nature, Magda éprouve l'angoisse de l'annihilation, et la situation qu'elle dépeint attire l'attention sur le lien entre posthumain et simulation, plus précisément sur la pragmatique de la simulation : le récepteur élargit ce qu'Iser appelle le « répertoire », les conventions de la réalité extratextuelle. En ce sens, la simulation envahit le réel par l'intermédiaire de la conscience du sujet qui modifie sa perception des conventions de son environnement « réel ».

Pattern Recognition met en scène la désorientation du sujet placé dans ce qu'il appelle un « monde miroir » : Londres, pour une Américaine, un autre monde qui change légèrement du premier, qui acquiert une dimension quasi-fictionnelle par ces infimes variations, et qui finit par rappeler d'autant plus le monde « premier » (les États-Unis), pourtant celui de la simulation : « A double-decker grinds past, registering less as mirror-world than as some Disney prop for Londonland » (*PR,* 54).

La ressemblance permet la reconnaissance, elle rend les choses lisibles et compréhensibles, mais le monde miroir apporte aussi de l'information, car il y a des éléments nouveaux, de la différence qui elle n'est perceptible que comme se détachant de la ressemblance.

L'élargissement du répertoire procède donc, de proche en proche, en une transaction entre la conscience en tant qu'elle est préparée au familier et ce à quoi elle est confrontée, le nouveau qui vient s'y détacher, mais en faisant une forme, forme rendue possible, donc, par le fait qu'il y a un fond, la culture. La culture ne peut accommoder brutalement du nouveau, l'information est filtrée par des grilles, que Wolfgang Iser appelle des « schémas », et qui sont situées dans l'humain en ce qu'il a de commun avec les autres humains de même culture : « Homo sapiens are about pattern recognition. Both a gift and a trap » (*PR,* 23). Le piège est d'être incapable de voir le nouveau. Car la mondialisation menace l'existence de ces mondes miroir qu'elle a créés : bientôt il n'y aura plus d'autre côté du miroir (« Pretty soon there's no mirror to be on the other side of », *PR,* 108). Dans l'intervalle, cependant, c'est l'oscillation entre ces deux mondes presque semblables qui génère chez l'héroïne un sentiment continu d'étrangeté (« invasive weirdness », *PR,* 226). Ainsi, les déplacements de Cayce, ses constants vols d'un bout à l'autre de la planète, du Japon à Londres et à Moscou, dessinent une trajectoire « post-géographique » (*PR,* 6) dans un éternel maintenant. Au vertige dû à l'absence de repères dans l'espace se superpose celui de l'angoisse quant à l'absence de repères dans le temps, et la combinaison de ces deux continuités infinies est métaphorisée par le décalage horaire dont Cayce souffre tout au long du roman, et qu'elle exprime, à plusieurs reprises par une semi-plaisanterie sur son âme restée en arrière et peinant à rattraper son enveloppe : ce n'est pas innocent si c'est justement le corps qui manifeste le trouble posthumain chez l'être, comme pour se rappeler à son bon souvenir.

Le Futur

Marshall McLuhan, dans *Understanding Media* (1964), avait annoncé l'apothéose de l'humain par sa conquête de l'espace temps :

> Après trois mille ans d'explosion, au moyen de technologies fragmentaires et mécaniques, le monde occidental est en train d'im-

> ploser. À l'âge de la mécanique nous avions étendu nos corps dans l'espace. Aujourd'hui, après un siècle de technologie électronique, nous avons étendu notre système nerveux central lui-même pour embrasser le monde entier, abolissant à la fois l'espace et le temps de notre planète.[10]

Le futur étant déjà là, le roman de Gibson est conduit emphatiquement au présent ; l'état présent de la culture, la culture du présent, un présent provisoire, hypothétique. *Pattern Recognition* est un récit écrit au présent simple : l'éternel « maintenant » de la désorientation induite par la vitesse que dénonce Jameson dans son ouvrage *The Geopolitical Aesthetic* (1992), la spatialisation du temps qui évacue le réel et l'histoire. Ce nouvel espace qui a pris la place du temps, c'est le cyberespace : « When she returns to the forum page, her post is there. It is a way, now, approximately, of being at home. The forum has become one of the most consistent places in her life, like a familiar café that exists somehow outside of geography and beyond time zones »[11].

Nous n'avons plus d'horizon d'attente du futur, car le présent est inaccessible, comme le fait remarquer avec cynisme le patron de Cayce :

> Fully imagined cultural futures were the luxury of another day, one in which "now" was of some greater duration. For us, things can change so abruptly, so violently, so profoundly, that futures like our grandparents' have insufficient "now" to stand on. We have no future because our present is too volatile […] We have only risk management. The spinning of the given moment's scenarios. (*PR,* 58-59)

Il y a une obsession de la présence vécue comme illusoire, ce qui, paradoxalement, conduit à voir dans l'absence une preuve d'authenticité ; par exemple, le présent du *footage,* qui est une « présence » délibérément constituée par le regard apophénique et le désir historiographique des « fétichistes » est à l'opposé du présent éphémère de la mode traqué par la chasseuse de tendances : l'absence d'indices vestimentaires est

considéré comme un trait de génie (*PR,* 23), car cette absence connote l'intemporalité – l'envers de la mode :

> The girl wears a longer coat, equally dark but seemingly of fabric, its shoulder-padding the subject of hundreds of posts. The architecture of padding in a woman's coat should yield possible periods, particular decades, but there has been no agreement, only controversy.
> She is hatless, which has been taken either as the clearest of signs that this is not a period piece, or simply as an indication that she is a free spirit, untrammeled even by the most basic conventions of her day. Her hair has been the subject of similar scrutiny, but nothing has ever been definitively agreed upon. (*PR*, 23-24)

Objet artistique qui est tout le contraire d'un produit de consommation, le *footage* est ironiquement en passe de le devenir, car Cayce a été embauchée pour en retrouver l'auteur, et exploiter sa capacité à créer une communauté autour de son « produit ». Lorsqu'il est révélé que les clips proviennent simplement des vidéos d'un circuit fermé de télésurveillance moscovite, que l'artiste catatonique (elle a un fragment de bombe logé dans le cerveau) coupe en fragments, retravaille, et envoie sur la toile, le « fétiche » de la triade « Fetish Footage Forum » prend tout son sens d'objet arbitrairement doté d'une valeur, ici esthétique. Car les images sont en elles-mêmes insignifiantes, c'est une retouche infime qui change entièrement l'image qui en fait la valeur : en zoomant sur la bouche de l'homme et en modifiant quelques pixels, l'artiste modifie entièrement le sens de l'expression du visage, et donc l'ambiance de toute l'image (*PR,* 314) ; ces modifications sont parodiées par l'utilisation de Photoshop sur l'image d'une jeune fille (Judy), réduisant sa taille d'un tiers pour obtenir une créature virtuelle (Keiko) dont les appas, grâce à quelques copiés-collés et à quelques clics sur des logiciels d'animation, pourraient piéger un informateur japonais susceptible de fournir des renseignements sur l'origine du *footage* (*PR,* 132). La lecture du *footage* devient alors la métaphore, au départ inversée, puis rétablie,

de la culture en général. Le *footage* est une forme nouvelle qui se détache sur le fond de la culture pour être à nouveau avalée.

Dans son article sur *Pattern Recognition,* « Fear and Loathing in Globalization »[12], Fredric Jameson aligne le style de Gibson sur son propos : la référence constante aux marques, l'obsédant « name dropping » est l'expression d'un « nominalisme postmoderne », une posture qui selon lui conduit à l'effacement de la réalité devant l'hallucination collective. Comparant *Pattern Recognition* et *The Crying of Lot 49* (Thomas Pynchon, 1966), Jameson remarque que les indices (le *footage* d'un côté, les graffitis de l'autre) ne pointent plus vers une réalité sociale inimaginable, mais vers une esthétique inimaginable. Le réel est évacué. Si le réel est une construction arbitraire, mais reconnue par convention, dans l'univers des signes, la marque (simple nom) est remarquable par son ubiquité et sa capacité à faire disparaître la différence géographique.

L'allergie de Cacey aux marques, les vertiges et la nausée que déclenchent par exemple le logo de Tommy Hilfiger ou le bibendum de Michelin sont le symptôme de la perte de repères permettant de se situer dans l'espace, de s'orienter et d'agir sur le monde que connaît le sujet dans un monde où l'espace est aboli. Ainsi, la désorientation intense, la confusion spatiale et sociale induite par le capitalisme tardif que dénonce Jameson[13] est liée à la dissémination de l'identité du sujet posthumain, réduit qu'il est à des traces informatiques.

Trace et traçabilité

La trace a partie liée avec l'information : elle est présence d'une absence, signe que quelque chose a eu lieu, que quelqu'un est passé par là, mais aussi que l'événement a cessé de se produire, que l'agent n'est plus là.

Or, l'explosion du numérique, selon l'expression consacrée, a causé ce que Louise Merzeau appelle « une transformation environnementale ». Si Claude Shannon nous avait déjà appris à mesurer l'information indépendamment du contenu (la mesure étant le degré d'incertitude que le message dissipe), cette fois, le message cesse d'être au centre pour se

réduire à une des traces laissées par l'émetteur, dont l'accumulation va venir dessiner le profil, l'information se déplaçant sur la source :

> En milieu numérique, la trace est en deçà de tout cadrage méta-communicationnel. Nos actes produisent de l'information avant même qu'un message-cadre ne vienne les "intentionnaliser". C'est tout le paradoxe des réseaux : la fonction phatique des signaux y est souvent plus déterminante que leur teneur sémantique, mais les traces ne sont plus attachées à une énonciation. Du moins, c'est une énonciation incertaine, sans marqueurs corporels et différée. Les données sont des déictiques qui ne signalent plus la continuité d'une présence, mais simplement une identité.[14]

Ainsi, la trace numérique devient comme un nouveau mode d'identité, constituée d'éléments d'information que le sujet ne contrôle pas et qui établit un profil (notamment un profil de consommateur), susceptible d'être exploité. Cette identité est discontinue, comme en fiction où seuls les traits saillants et les actions utiles sont indiqués. Cayce peut ainsi lire les visages comme des *emoticons*, avec le 8 pour figurer une paire de lunettes, un tiret pour le nez, et un slash pour la bouche. Le sujet devient alors lui-même l'objet d'une « pattern recognition » à cause de la disponibilité des traces qu'il laisse et qui peuvent être rassemblées et organisées, afin de dégager des constantes ; les traces apparaissent sous forme de fragments, d'itinéraire de navigation, d'anecdotes sur soi postés ici et là, que l'on peut regrouper et reconfigurer à l'infini pour les recouper selon les besoins : sans dépendre de leur support (par exemple, à cause de la multiplication des liens), les informations ont une disponibilité éternelle qui fait qu'on peut les convoquer à tout instant. Ce sont les véritables « signifiants clignotants » qui remplacent la présence par la forme. Invisibles et immatérielles, prises isolément, les traces prennent forme lorsqu'elles se constituent en constellation et en information par leur extraction ; l'apophénie intermittente est le mode d'appréhension du posthumain qui permet de faire fi de la présence et de l'incarnation. Seule compte le sens, l'information qui correspond aux intérêts du moment. Pérenne et cependant non affectée par le

temps, l'information attend d'être récupérée, dans tous les sens du terme : trouvée, utilisée, retournée.

Isabelle Boof-Vermesse
Université Lille 3

Bibliographie

Baudelaire Charles, *Le Peintre de la vie moderne* [1863], *litteratura.com*. URL: [http://baudelaire.litteratura.com/?rub=oeuvre&srub=cri&id=481]. Consulté le 28 mai 2013.

Bourriaud Nicolas, *Postproduction*, Paris, Les Presses du réel, 2003.

Gibson William, *Pattern Recognition,* New York, Berkley Books, 2005 [2003].

Hayles N. Katherine, *How we Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago, University of Chicago Press, 1999.

Iser Wolfgang, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Éditions Mardaga, 1985 [1976].

Jameson Fredric, *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, Bloomington, Indiana University Press, 1992.

Jameson Fredric, « Fear and Loathing in Globalization », *New Left Review,* n°23, septembre-octobre 2003. URL: [http://www.newleftreview.org/?view=2472]. Consulté le 17 avril 2012.

McLuhan Marshall, *Understanding Media*, Londres, Routledge, 1964.

Merzeau Louise, « Du signe à la trace : l'information sur mesure », *Hermès,* n°53, avril 2009. URL: [http://www.merzeau.net/txt/memoire/tracabilite/tracabilite.html]. Consulté le 17 avril 2012.

notes

[1] Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne,* 1863, 2. Disponible en ligne sur *litteratura.com*. URL: [http://baudelaire.litteratura.com/?rub=oeuvre&srub=cri&id=481]. Consulté le 28 mai 2013.

[2] William Gibson, *Pattern Recognition,* New York, Berkley Books, 2005 [2003]. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *PR*.

[3] N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics,* Chicago, University of Chicago Press, 1999, 25

[4] *Ibid.,* 48.

[5] Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Éditions Mardaga, 1985 [1976], 7.

[6] Gillian Wearing et Pierre Hughe, cité par Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Paris, Les Presses du réel, 2003, 70.

[7] Wolfgang Iser, *op. cit.,* 60.

[8] *Ibid.,* 119.

[9] *Ibid.,* 227.

[10] Marshall McLuhan, *Understanding Media*, Londres, Routledge, 1964, 3-4.

[11] Fredric Jameson, *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System,* Bloomington, Indiana University Press, 1992, 5.

[12] Fredric Jameson, « Fear and Loathing in Globalization », *New Left Review,* n°23, septembre-octobre 2003. URL: [http://www.newleftreview.org/?view=2472]. Consulté le 17 avril 2012.

[13] Fredric Jameson, *The Geopolitical Aesthetic, op. cit.,* 54.

[14] Louise Merzeau, « Du signe à la trace : l'information sur mesure », *Hermès,* n°53, avril 2009, 24. URL: [http://www.merzeau.net/txt/memoire/tracabilite/tracabilite.html]. Consulté le 17 avril 2012.