Communication

Yves Citton

▶ **To cite this version:**

Yves Citton. Communication : Utopies médiarchiques. Bronislaw Baczko, François Rosset & Michel Porret. Dictionnaire critique de l'utopie au temps des Lumières, Georg, pp.215-242, 2016, 978-2-8257-1033-3. hal-01373109

HAL Id: hal-01373109
https://hal.science/hal-01373109

Submitted on 28 Sep 2016

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.

« **Communication** » in Bronislaw Baczko, Michel Porret & François Rosset (éd.),
Dictionnaire critique de l'utopie au temps des Lumières, Genève, Georg, 2016, p. 215-242.

Yves Citton

Communication
Utopies médiarchiques

Faut-il chercher l'utopie des Lumières là où l'on croit généralement devoir la trouver, quelque part entre Foigny, Morelly et Tahiti ? Ou est-ce être fidèle à son esprit de nulle part que de regarder *ailleurs* – loin des lieux communs de l'utopie, mais au plus près de l'étrangeté qui fait sa saveur et son savoir propres ? Si l'utopie est à concevoir comme un modèle de pensée et de discours animé d'une forte puissance visionnaire, qui tout à la fois appelle et résiste à une action transformatrice portant sur la réalité sociale et politique, alors il convient peut-être de traquer cette puissance visionnaire dans cela même qui conditionne nos capacités humaines de vision et d'action – dans le principe de pouvoir (*archè*) inhérent au fonctionnement même des *media*.

Qu'est-ce donc que le XX^{e} siècle nous a appris à identifier comme des *media* ? La convergence d'au moins quatre phénomènes, qui sont autant de foncteurs utopiques. Ce sont d'abord des moyens techniques dotant les humains de « prolongements » [Marshall McLuhan 1964] qui nous permettent de sentir et d'agir de plus en plus loin de l'endroit où sont localisés nos corps : un télégraphe, un téléphone, une télévision nous font lire, entendre, voir des objets lointains comme s'ils étaient présent – tandis qu'un appareil photo, un gramophone ou une caméra nous permettent d'enregistrer des perceptions éphémères, devenues ainsi durables.

Ensuite, par leur capacité à redimensionner l'espace et le temps, ces *media* techniques permettent de constituer des lieux virtuels (utopiques) et des temporalités réversibles (uchroniques) : lorsque, depuis New York, je parle à mes parents genevois, ou lorsque, né en 1962, je vois parler et bouger Albert Einstein, mort en 1955, où et quand me localiser exactement ? Ni complètement ici, ni vraiment là-bas, mais dans un ailleurs qui ressemble parfois à un nulle part : dans une situation caractéristique d'*u-topos*.

Et cela d'autant plus, troisième point, que ces médiations techniques permettent non seulement d'enregistrer ou de transmettre des signaux, mais aussi de les altérer : sur un grand écran avec son quadriphonique, je peux voir et entendre Batman ou Guy Fawkes, tels qu'ils n'ont jamais existé nulle part en dehors des salles de cinéma (*u-topos* fictionnel à la puissance deux).

Enfin, quatrième point, dès lors que ces *media* techniques sont agencés en réseaux et prennent le statut de « mass-médias », ils constituent non plus seulement des espaces virtuels ou fictionnels, mais des communautés : nos moyens de communication ne nous font-ils pas tenir ensemble plus étroitement que nos lois politiques, nos conventions économiques ou nos normes d'urbanisme ? Nous communions autant par nos perceptions sensorielles partagées que par nos régimes légaux de propriété. Pourquoi alors l'étude de la tradition utopique a-t-

elle accordé tant d'attention à ces derniers, et si peu aux dispositifs de communication informant nos perceptions du monde ?

Plutôt qu'à étudier comment les textes déjà bien identifiés au corpus utopique des Lumières ont mis en scène la communication au sein de leurs mondes imaginaires, on s'efforcera ici d'aller chercher « de l'utopique » là où l'on n'a pas pris l'habitude de voir « des utopies ». L'insistante proximité qui, pour le meilleur et pour le pire, a associé l'imaginaire utopique et l'imaginaire communiste prend des couleurs assez différentes, et assez neuves, lorsqu'on tire « le commun » du côté de la communication plutôt que du côté de la communauté. Or, c'est une autre ensemble de textes qui émerge dès lors qu'on éclaire l'*u-topos* et le commun par la communication plutôt que par la communauté des biens – des textes nourris de magie technique et de merveille orientale, plutôt que de théorie politique [Gallingani 1998 ; Jomand-Baudry et Perrin 2002 ; voir aussi Hatzenberger 2010]. En prenant le parti d'étudier les *media* « comme » utopies, plutôt que les *media* « en » utopie, on tire simplement les conséquences du fait que les *media* sont un principe de pouvoir par eux-mêmes (*médiarchie*) [Virieu 1990, p. 25 ; Asp 1990 ; Nimmo 1993] – et que l'imaginaire prospectif et visionnaire des Lumières est riche en nouveaux mondes médiatiques possibles : *utopies médiarchiques*.

L'utopie du spectacle

Commençons par la fin. Un voyageur arrive dans une chaîne de montagnes restée en marge de la modernisation naissante. Il s'endort dans une auberge espagnole, entre deux créatures de rêve qui prétendent être ses cousines. Il se réveille sur un gibet entre deux horribles pendus. D'hallucination sensorielle en projection narrative, il passe deux mois à tourner en rond dans un espace quasi-insulaire, apparemment coupé du monde, mais travaillant de façon souterraine, depuis des siècles, à la préparation d'une révolution mondiale. Le voyageur est-il arrivé « en utopie » ?

On pourrait le croire. Cet isolat de montagnes ressemble bien à une zone d'autonomie temporaire qui perpétue sa liberté de génération en génération. Il s'est doté de ses lois et hiérarchies propres, échappant aux impôts et au contrôle des pouvoirs politiques en place – on corrompt marginalement les officiers du roi pour qu'ils ferment les yeux sur les petits business qui s'y déroulent en toute para-légalité [Citton 2010]. La plus haute noblesse et les plus grands savants y coexistent en paix avec d'anciens brigands de grands chemins ; juifs, chrétiens et musulmans palabrent amicalement, tous partageant un mode de vie apparemment assez égalitaire et essentiellement nomade (y a-t-il des utopies nomades ?), où une cause commune semble avoir absorbé toute préoccupation mesquine de propriété privée. Un premier pas a été fait vers la communauté des femmes en permettant les unions polygames. Surtout, comme en El Dorado, tout ce petit monde semble assis sur une inépuisable mine d'or dont les richesses bouleversent radicalement les valeurs qu'ils accordent aux choses.

Et pourtant, on trouve rarement le *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki [1810] parmi la liste des utopies des Lumières. Le texte déjoue en effet l'imaginaire utopique dominant. Anticipant un déplacement historique que nous n'avons connu qu'à la fin du XX^{e} siècle, l'islam a remplacé le communisme comme horizon de lutte pour une révolution mondiale. La vision prospective d'un autre monde possible paraît rabattue sur un retour aux sources de la parole du Prophète, plutôt que sur la perspective d'une société sans classe

(même si celle-ci est déjà presque réalisée dans cette alternative concrète qu'est la Sierra Morena). Dans un étonnant retournement final, nos utopiens se satisfont très vite, et sans le moindre regret, de se remplir les comptes en banque avec ce qui reste d'or au fond de la mine (y a-t-il des banques en utopie ?), plutôt que de révolutionner le monde.

Si le microcosme de la Sierra Morena imaginé par Jean Potocki mérite de figurer dans une liste de récits utopiques (alternatifs), c'est peut-être pour une toute autre raison. Tout ce qu'y vit le voyageur, Alphonse van Worden, est affecté d'un inquiétant tremblement ontologique : ces cousines qui s'endorment avec lui, ces pendus qui l'entourent à son réveil, ce Géomètre qui peut tout calculer, cet Ermite qui le menace du démon, cette belle Juive qui lui raconte ses rêves, cette caravane en provenance des Amériques – tout cela est-il bien réel, ou le jeune homme a-t-il été happé dans le délire d'un malin génie ? Durant les 700 pages du récit, il ne se passe (presque) rien : le plus souvent, on est assis autour d'un feu et on se raconte des histoires. Scène on ne peut plus courante dans la tradition littéraire, où l'on ne saurait voir un marqueur d'utopie. Sauf que dans ce cas, Alphonse a parfois l'impression de *vivre* les histoires qu'on lui raconte : il voit de ses yeux, entend de ses oreilles (et touche parfois de ses membres dûment excités) des « réalités » indéniablement présentes à ses sens, et pourtant nécessairement fictionnelles – *u-topos*.

Nous appelons « cinéma » ou « télévision » ou « réalité virtuelle » cette expérience consistant à voir et entendre de ses yeux et de ses oreilles, comme si c'était là, ce qui n'est pourtant pas là (ni parfois nulle part). Les contemporains d'Alphonse l'appelaient « théâtre » [Rosset 1991] ou, à partir des années 1790 « fantasmagorie » – en référence aux projections de spectres par des lanternes magiques sur des nuages de fumée imaginées par Étienne-Gaspard Robertson [Mannoni 1995 ; Gallingani 1996 ; Andriopoulos 2013]. On peut parler de *spectacle* pour désigner ce monde de simulation qui parvient à illusionner (certains de) nos sens, en nous donnant l'expérience subjective de percevoir immédiatement ce qui est en réalité produit par la médiation d'appareils techniques (les *media*). Par le jeu de ces différents *media* (encore techniquement assez simples), la Sierra Morena où arrive Alphonse van Worden est une « société du spectacle » [Debord 1967]. Elle relève de l'utopie en ce que, quoique localisable sur la carte de l'Espagne, ses lois de fonctionnement échappent à celles qui s'appliquent au reste de notre réalité.

Figure 1 : Etienne-Gaspard Robertson, *Mémoires Récréatifs Scientifiques et Anecdotiques*, Paris, 1831

Comme tout spectacle immersif, l'univers des Gomelez – la famille-secte-communauté qui contrôle la Sierra Morena – est une projection réalisée et une vision incarnée. Sa dynamique participe d'une boucle récursive dont l'irréalité originelle (la simulation), parce qu'elle m'affecte réellement, transforme effectivement la réalité au sein de laquelle elle s'inscrit. Jean Baudrillard [1981] nous a en effet appris à distinguer entre le régime de la « représentation », où le re-présentant reste toujours secondaire à l'égard du (re)présenté, et le régime de la « simulation », où la réalité elle-même se fait informer en retour par les images qui se projettent sur et en elle. Un quidam devient réellement une star parce qu'il passe à la télévision ; un événement insignifiant devient réellement significatif parce qu'on en fait la Une des journaux. Alphonse van Worden devient un agent actif de la conspiration des Gomelez parce que le spectacle qu'ils ont monté autour de lui l'a assez réellement stimulé pour qu'il soit conduit à engrosser effectivement ses deux cousines (la pornographie est-elle une utopie ?).

Les Gomelez contrôlent leur monde parce qu'ils tirent les ficelles du spectacle qui en régit les apparences. Cet Ermite qui menaçait Alphonse de damnation, c'était le scheik musulman déguisé en chrétien rigoriste, tandis que la belle Juive qui se moquait de lui n'était que la fausse sœur d'un Cabaliste ; le possédé du démon hurlant à la lune ne faisait que jouer son rôle, de même que l'escouade d'Inquisiteurs qui entreprenaient (très réalistement) de le torturer. Les soixante journées racontées dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse* proposent au lecteur l'aventure d'une plongée dans un monde entièrement médiatisé, où tout est (suspect d'émaner d'un) dispositif de manipulation des apparences, c'est-à-dire des perceptions. Le livre fonctionne comme un visiocasque de jeu vidéo (tout récit à la première personne est-il utopique ?).

Bien entendu, Jean Potocki n'est pas le premier inventeur d'un tel dispositif. Son roman est l'héritier direct d'un âge baroque qui s'est amusé à se faire peur du brouillage des frontières entre simulation et réalité. Son vertige propre tient à l'incertitude du statut ontologique de ce que nous tenons pour authentique (« immédiat »), qui pourrait bien ne résulter que d'une scénarisation médiatisée : toute vie est (en partie) un songe, bercé d'illusions comiques. Dès lors que l'esprit baroque a contaminé les consciences de son doute lancinant, la réalité n'est plus vraiment chez elle nulle part : l'u-topie du spectacle et de ses médiatisations a vocation ubiquitaire – que ce soit pour nous bercer des illusions lénifiantes du divertissement (*eu*-topie) ou pour nous faire suspecter un malin génie tout-puissant conspirant à manipuler notre semblance de réalité (*dys*-topie).

Le non-lieu du pouvoir

Un voyageur se réveille sans pouvoir reconnaître le lieu enchanté où il se trouve, entouré de sultanes plus belles les unes que les autres. Il s'était endormi dans une auberge aux couleurs de caravansérail, et le voilà apparemment projeté dans les merveilles du Ginnistan, le pays des peris et des ginns : « les *peris* sont la belle espèce de créatures qui ne sont ni hommes, ni anges, ni diables, que les Arabes appellent *ginn*. Ce sont les génies bienfaisants ; ils habitent, suivant les Romans orientaux, un pays particulier appelé le *Ginnistan* » [Gueullette 1732, p. 1189]. Le voyageur est invité à raconter son histoire, généralement

déchirante, que les sultanes écoutent avec attention et compassion. Comme par magie, au terme de son récit, sa dulcinée disparue de longue date et présumée morte réapparaît sous les traits d'une des femmes de l'assistance qui relève son voile.

Même si la scène s'est déplacée de l'Espagne pour le royaume de Guzarate, en terres mogholes, on est bien ici aussi à mi-chemin entre notre univers réel et un lieu de nulle part. Le décor unique des *Sultanes de Guzarate* de Thomas-Simon Gueullette [1732] est un palais flambant neuf que l'imam Cothrob, accessoirement cabaliste et lutin, a construit pour le sultan Oguz, anticipant le modèle benthamien du *panopticon* puisque, « par une galerie pratiquée avec art, et qui régnait dans l'épaisseur des gros murs, l'on pouvait, sans être vu, non seulement découvrir tout ce qui se passait dans les différents appartements destinés aux sultanes, mais encore il était facile d'entendre toutes leurs conversations, par des vides pratiqués dans des sculptures de mosaïques qui paraissaient ne servir que d'ornements » [p. 1187]. En faisant passer le sultan pour mort et en imposant un deuil de quatre mois qui condamne ses épouses à rester enfermées dans le palais, Cothrob leur fournit un « divertissement » en enlevant des voyageurs de passage dans un caravansérail voisin, auxquels il fait verser un soporifique et qu'il transporte pendant leur sommeil. Lorsqu'ils se réveillent sur la scène, qu'on leur dit être en Ginnistan, les voyageurs font le récit de leurs tristes aventures, que les pouvoirs étonnants de Cothrob arrivent à mener à bon port. Comme dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse*, mais deux tiers de siècle plus tôt, on passe le plus clair de son temps à se raconter des histoires, au sein d'un univers totalement reconditionné par une logique de spectacle.

Figure 2 : Thomas-Simon Gueullette, *Les sultanes de Guzarate* (1732),
frontiscipice de la traduction anglaise *Moghul Tales*, 1743.

Le sultan Oguz comme le scheik des Gomelez jouissent d'un pouvoir apparemment illimité, parce qu'une énorme machine à spectacle leur permet de manipuler les apparences et les perceptions. Hier par ce plus vieux *medium* de l'histoire humaine qu'est la voix et sa faculté de narration, aujourd'hui par des réseaux de diffusion électriques infiniment complexes, différentes petites communautés sont ainsi conduites à voir, entendre, imaginer et penser les mêmes choses au même moment. Hier, c'était une histoire d'amour tragique (Megnoun et Leïleh) ; aujourd'hui, c'est un charnier qui attise une révolution (Timisoara), ou une tyrannie renversée au nom de la démocratie (Irak).

Mélanges inextricables de représentation et de simulation, les univers médiatiques agissent en nous du fait de notre immersion nécessaire dans un bain de perceptions sensorielles, dont certains paramètres peuvent être redimensionnés et reconditionnés par des appareillages techniques (soporifiques, reflets, costumes, narrations, enregistrements, montages). Bien avant Bentham, le XVIII[e] siècle hérite d'une riche tradition d'inventions optiques et acoustiques assujettissant les individus à des dispositifs d'illusions immersives capables de redimensionner l'espace et le temps. Prolongements de notre sensibilité, enregistrements de signaux disparus, altérations de perceptions : à travers des exemples comme le *panacousticon* ou les jeux de miroirs et de lanternes magiques décrits par le jésuite Athanasius Kircher, l'archéologie des *media* pratiquée par Siegfried Zielinski a bien illustré cette inventivité technique à l'occasion de laquelle les *media* se définissent, dans leur sens le plus large, comme « des espaces d'action pour des tentatives construites visant à connecter ce qui est séparé » [Zielinski 2006, p. 7 ; voir aussi Kittler 1999 ; Peters 1999 ; Mattazzi 2011].

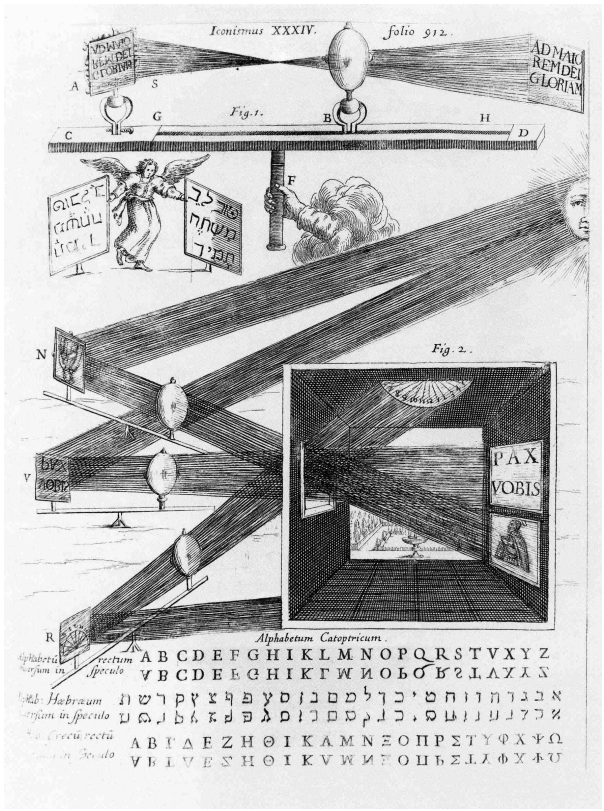


Figure 3 : Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae*, Rome, H. Scheus, 1646, p. 912, pl. 34

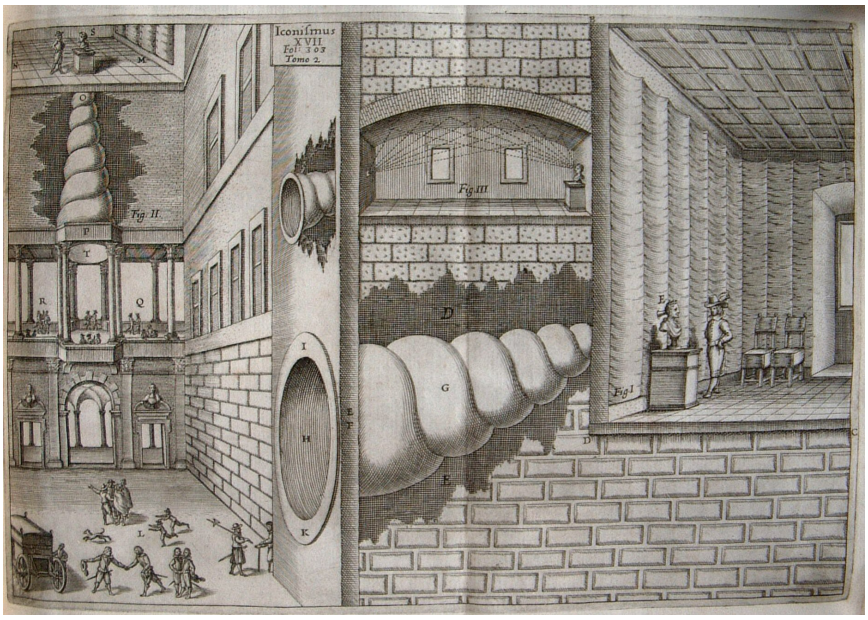


Figure 4 : Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis, sive Ars Magna Consoni et Dissoni*, Rome, 1650)

Le régime de pouvoir que Cothrob met dans les mains d'Oguz doit sa puissance non seulement aux vertus du *panopticon*, qui lui permet de surveiller ses sultanes dans tous leurs faits et gestes de par son regard surplombant, invisible et omniprésent, mais bien davantage encore grâce aux propriétés du *synopticon* [Mathiesen 1990], qui conduit chacun(e) à recevoir les mêmes perceptions au même moment. Alors que les machines de surveillance panoptique décrites par Michel Foucault cherchent à gouverner les sujets en tant qu'ils sont rendus visibles [Blamires 2007 ; Lascoumes 2007], les machines synoptiques de spectacle esquissées par Gueullette et Potocki ont en commun de contrôler des populations en tant que celles-ci sont constituées de spectateurs et spectatrices.

Car c'est bien en tant qu'auditeur-spectateur qu'Alphonse van Worden est testé par les Gomelez : ce qui compte, c'est d'observer, d'infléchir, de reconditionner la façon dont il réagira à telle histoire ou à telle mise en scène. C'est également en tant qu'auditrices-spectatrices que les sultanes de Guzarate sont mises à l'épreuve par Oguz : Goul-Saba, l'infidèle traîtresse, se dévoilera parmi elles lorsqu'elle tombera (réellement) amoureuse d'un acteur et lorsque, conduite par la mise en scène de Cothrob, elle cessera de jouer le rôle de la princesse bonne épouse pour se révéler n'être qu'une actrice elle-même. C'est le spectacle et la logique du spectacle qui absorbent les spectateurs dans une dynamique de va-et-vient entre simulation et révélation dont le pouvoir a besoin pour affermir son emprise sur les gouvernés. Les sultanes, déguisées en peris et en ginns, croyaient se jouer des pauvres voyageurs qui se réveillaient déroutés et émerveillés sur la scène de théâtre ; en réalité, c'est d'elles que se joue un pouvoir supérieur, en modulant leurs affections perceptives et leurs affects émotionnels de spectatrices.

On peut nommer *médiarchique* un tel pouvoir, pour désigner par là une forme de gouvernement qui s'exerce sur les vivants en tant qu'ils constituent des « publics », c'est-à-dire des communautés de perceptions structurées par des dispositifs techniques d'enregistrement, de circulation, de diffusion et de traitement des données perceptives.

Les récits proposés par Gueullette et par Potocki dépeignent la variante monarchique de tels régimes, puisque ces machines médiatiques que sont le palais de Guzarate et la Sierra Morena sont à chaque fois au service d'un seul homme (le sultan et le scheik). Il appartient toutefois à l'essence de la médiarchie que les dispositifs médiatiques dépassent les individus ou les groupes humains qui se les approprient temporairement. Ce qu'il y a de profondément utopique dans les imaginaires déployés par Gueullette et Potocki, derrière les reliquats de formes autocratiques et monarchiques, c'est la mise en scène de dispositifs de prolongements et de conditionnements perceptifs qui seront appelés à devenir les non-lieux d'un pouvoir nouveau, décentralisé, diffus, présent partout où se connectent des publics. Derrière le pouvoir des *media*, conçus comme des appareils de médiation perceptive, s'ébauche l'emprise des mass-médias, conçus comme des réseaux de diffusion à large échelle des images, des sons et des discours [sur la distinction graphique entre « *media* » et « médias », voir Bardini, à paraître].

L'envers médiarchique de l'utopie démocratique

Un visiteur vient parler au grand homme que toute l'Europe adule. Ce voyage au cœur du *synopticon* révèle un auteur torturé par des hantises de *panopticon* : le moindre de ses faits et gestes est épié, commenté, enregistré, multiplié, diffusé. Le grand écrivain est sur une scène de gloire où tout le monde l'admire ; il se sent au fond d'une prison que tout le monde surveille. La médiarchie a réalisé l'utopie d'un monde meilleur, où l'humble fils d'un horloger genevois peut faire reconnaître son talent par un lectorat international dont les suffrages l'élèvent à la hauteur des rois. La République des Lettres progressivement mise en place par la diffusion du *medium* imprimé (d'abord le livre, puis la presse périodique) esquisse la possibilité d'une société plus égalitaire, instaurant de nouveaux régimes de propriété (intellectuelle) et de pouvoir (symbolique). Cette eu-topie en acte est toutefois vécue sur le mode de la dys-topie : une machine a spectacle s'est emparé de nos sens pour reconditionner et instrumentaliser nos perceptions.

Les *Dialogues* de Rousseau [1776] figurent certainement parmi les plus saisissantes dystopies de notre modernité. Lorsque l'auteur du premier *Discours* (qui l'a rendu instantanément célèbre), du *Devin du village* (qui l'a conduit à la Cour) et de la *Nouvelle Héloïse* (qui fut le plus grand best-seller de l'époque) dénonce « le concours unanime de toute la génération présente à un complot d'imposture et d'iniquité » [Rousseau : 1776, p. 880], c'est en termes de prolongations et de distorsions perceptives (à savoir de *media*) qu'il incrimine une nouvelle forme de pouvoir, parfaitement inédite, asservissant le public – une médiarchie cruelle et sans pitié.

Au visiteur qui s'étonne d'une telle paranoïa, le grand homme répond : « Faisons pour un moment cette supposition triviale que tous les hommes ont la jaunisse et que vous seul ne l'avez pas […], il est, pour ainsi dire, des épidémies d'esprit qui gagnent les hommes de proche en proche comme une espèce de contagion, parce que l'esprit humain naturellement paresseux aime à s'épargner de la peine en pensant d'après les autres, surtout en ce qui flatte ses propres penchants » [p. 880]. Or penser et voir d'après autrui vont de pair : « si d'Alembert ou Diderot s'avisaient d'affirmer aujourd'hui que [Jean-Jacques, alias J.-J.] a deux têtes, en le voyant passer demain dans la rue tout le monde lui verrait deux têtes très

distinctement et chacun serait très surpris de n'avoir pas aperçu plus tôt cette monstruosité » [p. 961].

On est ici dans le versant dysphorique (médiarchique) de ce qui fait la force euphorique de l'utopie démocratique. Dans le second *Discours* ou dans l'*Émile*, Rousseau nous apprend à voir qu'un autre monde est possible. Non, l'homme civilisé que nous avons quotidiennement sous les yeux, dans son évidence sensible immédiate, n'est pas l'homme tel qu'il pourrait être au sein d'autres conditionnements sociaux. Non, les poiriers que nous voyons dans nos jardins ne sont que des nains artificiellement mutilés pour s'aligner sur nos espaliers. Il faut se faire visionnaire et prospectif pour imaginer et faire advenir un possible nulle part donné à voir (utopique), un « possible latéral » qui n'est pas donné aux sens mais que nous pouvons faire advenir par nos actions transformatrices [Ruyer : 1950]. Un livre comme le *Contrat social* fonctionne comme un *medium* (imprimé) nous permettant d'envisager une autre société possible, d'y croire et de travailler à son instauration.

C'est cette même force de détachement utopique entre la vision imaginante et le donné sensible immédiat qui fait retour sous forme dysphorique dans les *Dialogues*. Toute perception non-biaisée de la réalité devrait révéler que Jean-Jacques n'a qu'une seule tête sur les épaules – de même qu'elle révèle que les poiriers, tels qu'ils existent dans nos jardins, sont de petite taille, que les humains sont mesquins et que les sociétés sont fortement inégalitaires. Il faut le pouvoir visionnaire des Rousseau, des d'Alembert et des Diderot pour nous faire voir ce qui n'est pas (les puissances insoupçonnées de la nature, les potentiels cachés de l'humain, l'égalité possible devant la loi). Que d'Alembert et Diderot mobilisent les mêmes *media* pour transformer la façon commune de penser et faire voir deux têtes à J.-J., voilà qui est certes fâcheux, mais guère surprenant – c'est simplement l'envers de la médaille médiatique.

Les *Dialogues* cherchent longuement à comprendre la nature exacte des différentes prolongations médiatiques déformant les perceptions que ses contemporains se font de J.J. (feuilles volantes du *Sentiment des citoyens*, portrait par Ramsay qui lui donne la figure d'un Cyclope, lettres publiées dans des périodiques). Mais ils décrivent surtout avec une précision saisissante les effets de déformation induits par les dynamiques médiatiques : davantage qu'une observation des *media* disponibles à l'époque, ils nous proposent une admirable vision de mass-médias encore largement à venir. Sa (post)modernité tient à ce qu'on a dépassé le stade autocratique qui caractérise encore la médiarchie de Guzarate ou de la Sierra Morena : en l'absence de grand scheik et de sultan, la médiarchie est ici dirigée par « une secte » qui prend la forme d'une hydre aux mille têtes où apparaissent tour à tour « les Grands, les Auteurs, les médecins […], tous les hommes puissants, toutes les femmes galantes, tous les corps accrédités, tous ceux qui disposent de l'administration, tous ceux qui gouvernent les opinions publiques» [781] – bref, ce que nous appellerions aujourd'hui « un réseau ».

Comme la République des Lettres, la médiarchie garde quelque chose d'utopique en ce que, loin des rois, des ducs et des maréchaux de France, n'importe qui (des fils de coutelier comme Diderot, des bâtards comme d'Alembert) peut en arriver, avec un peu de talent, à y jouer un rôle de premier plan. En dépit de toutes les manipulations auxquelles ils donnent lieu, les médias ont quelque chose de « démocratique » en ce qu'ils reposent toujours, en fin de compte, sur des effets de masse. Même si ces réseaux ont leurs chefs, même si les influences y sont fortement inégales, c'est le nombre qui fait la force des publics. Tel est bien ce qui

terrifie Rousseau : dès lors que la plupart des membres d'une collectivité perçoivent le monde à travers des prolongements médiatiques, l'évidence sensible apportée par la perception immédiate perd sa valeur véridictoire face à la puissance mimétique des contagions visionnaires. C'est précisément sur la base d'un tel argument que le Français essaie de réfuter l'opinion favorable que Rousseau commence à se faire de J.-J. dans les *Dialogues* : « ils ont vu noir où vous voyez blanc ; mais ils sont tous d'accord sur cette couleur noire, la blanche ne frappe nuls autres yeux que les vôtres ; vous êtes seul contre tous ; la vraisemblance est-elle pour vous ? La raison permet-elle de donner plus de force à votre unique suffrage qu'aux suffrages unanimes de tout le public ? » [p. 878]

La dystopie médiarchique des *Dialogues* est bien l'envers symétrique de l'utopie démocratique du *Contrat social* : « – Comptez-vous pour rien le calcul des voix, quand vous êtes seul à voir autrement que tout le monde ? – Pour faire ce calcul avec justesse, il faudrait auparavant savoir combien de gens dans cette affaire ne voient comme vous que par les yeux d'autrui. Si du nombre de ces bruyantes voix on ôtait les échos qui ne font que répéter celle des autres, et que l'on comptât celles qui restent dans le silence, faute d'oser se faire entendre, il y aurait peut-être moins de disproportion que vous ne pensez » [698]. Malgré tous ses fantasmes d'immédiateté [Starobinski : 1964], et malgré l'apparence paranoïaque de ses derniers écrits, Rousseau fait très lucidement face aux problèmes énormes posés par ces réalités alors émergentes que sont les médias et leurs publics. Un siècle et demi avant Walter Lippmann [1922], il conçoit déjà les publics en termes d'alignement, et les subjectivités en termes d'identification [Perrin : 2014] ; deux siècles avant Chomsky et Herman [1988], il décrit une machine médiatique fonctionnant comme une fabrique du consentement. Entre le *panacousticon* d'Athanasius Kircher [1650] et notre « échologie » des médias actuels [Citton 2014a et 2014b], il esquisse de façon saisissante un « échosystème » où le pouvoir du peuple (démocratie) se voit canalisé, amplifié sélectivement, réorienté, diffusé et instrumentalisé selon des dispositifs où « le calcul des voix » dénombre des échos mécaniques bien davantage qu'il n'exprime des sentiments authentiques.

Dès l'âge de la presse périodique, Rousseau comprend que c'est la communication qui fait la communauté, en agençant une *collectivité* – à entendre comme un ensemble de lecteurs et de lectrices séparés par l'espace et le temps, mais rassemblés par leur activité de lecture. Cette communauté communicante est toujours partiellement utopique, en ce qu'elle n'est jamais pleinement en phase avec la réalité immédiate qui la constitue. L'espace de vision, de prospection, mais aussi de déformation et de distorsion, où se déploient ensemble l'imaginaire lectoral et l'imaginaire utopique est soumis à des effets de contagion, d'« épidémie d'esprit » et de « jaunisse universelle ». Entre communication et communion, la dynamique des mass-médias entrevue par le dernier Rousseau dans ses angoisses maladives d'excommunication s'exprime à travers un vocabulaire médical qui résonnera étrangement – à peine dix ans plus tard – avec la vague de mesmérisme qui déferlera sur la France pré-révolutionnaire [Darnton : 1968]. Les adeptes réunis autour du baquet communieront eux aussi à travers la communication d'un mystérieux fluide magnétique, qui alignera leurs affects et leurs perceptions sur une communauté médiumnique étrangement similaire aux grandes messes médiatiques qui nous réunissent autour de nos petits écrans.

Partager les mêmes visions et les mêmes émotions, hier dans le salon parisien d'un médecin autrichien, aujourd'hui lors d'une finale de Mondial, voilà une expérience de

contagion magnétique qu'on peut aussi bien verser dans le registre d'une maladie d'esprits alignés et aliénés, que dans le champ d'une utopie en train de se faire, sous forme d'une communauté égalitaire et imaginaire. Si le monde des médias relève toutefois d'une utopie à nos yeux de modernes tardifs, c'est précisément du fait de l'échelle planétaire de la circulation actuelle de ces flux d'imitation. Or sur ce point aussi, certains textes (oubliés) des Lumières déploient une étonnante force de prospection visionnaire des dispositifs médiatiques à venir.

L'île aux médias

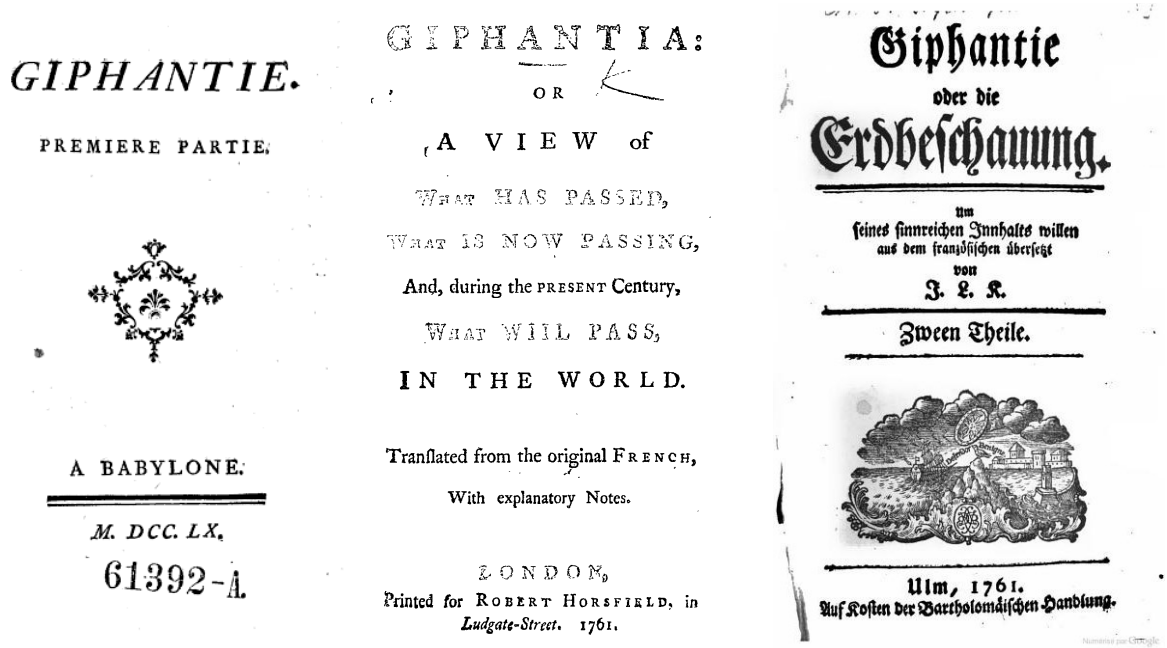
Un voyageur est emporté dans les airs par un tourbillon de sable au milieu d'un désert africain. À son réveil, il entend une voix qui semble émaner d'une mince pellicule d'air à peine perceptible, ressemblant aux simulacres lucrétiens. C'est le préfet d'une île appelée Giphantie qui lui souhaite la bienvenue, avant de l'introduire aux merveilles de ce lieu de nulle part. Le voyageur apprend que l'île est peuplée d'« esprits élémentaires », essentiellement aériens, qui viennent ici se reposer et se purger d'une année de pénible labeur. Comme les ginns et les peris mis en scène à Guzarate, ce sont des esprits bienveillants qui ont pour mission d'aider les humains à faire face aux déboires et aux risques de leur existence quotidienne. Contrairement au Ginnistan, toutefois, la Giphantie ne puise pas dans la matière du conte oriental, mais dans l'imaginaire cabalistico-médical hérité de Paracelse [1566], qui décrivait quatre types d'êtres intermédiaires entre les humains et les anges, liés chacun à l'un des quatre éléments (l'air pour les sylphes, l'eau pour les ondins, la terre pour les gnomes et le feu pour les salamandres). Comme les humains, ces êtres sont mortels et matériels ; comme les anges, ils peuvent traverser l'espace à leur gré, passant à travers les murs et franchissant instantanément les plus grandes distances. Observer de près l'histoire des récits de sylphes et de sylphides qui se sont multipliés entre 1670 et 1800 permet de reconstituer l'archéologie précise d'un imaginaire de la communication qui a abouti à la télépathie, à la télévision et aujourd'hui à la téléprésence [Delon 1999 ; Mattazzi 2007 ; Citton 2009 ; Andriopoulos 2013]

Les deux volumes publiés en 1760 par le médecin normand Charles Tiphaigne de La Roche ont parfois été rapprochés de la tradition utopique des Lumières du fait de leur structure narrative (arrivée dans une île coupée du monde, découverte d'une autre forme de vie sociale expliquée par un guide initiateur, satire critique de la France réelle sous l'éclairage de cet Ailleurs imaginaire, retour dans le monde réel comme au sortir d'un rêve). Le non-lieu que nous dépeint ce voyage est pourtant d'un type très particulier, qui le distingue fortement (du reste) de la tradition utopique, puisque ces esprits aériens ne donnent pas à voir d'autres modes d'organisation communautaire, mais d'autres moyens de communication.

La visite de l'île fait en effet découvrir une étonnante série d'inventions techniques qui scanderont les deux siècles à venir. Ici, les esprits élémentaires ont mis au point un enduit chimique qu'ils étalent sur des plaques sensibles qui ont alors la capacité de capter la lumière et de la fixer dans ce que nous reconnaissons immédiatement comme des photographies [Tiphaigne 1760, ch. I, 18]. Un peu plus loin, ils ont installé une longue galerie où de grandes photographies parfaitement réalistes permettent au visiteur de se replonger dans les grandes scènes de bataille ou dans les grands moments décisifs qui ont marqué l'histoire de l'humanité, comme s'il y était, anticipant les panoramas en vogue dès la fin du XVIII^{e} siècle et nos IMAX actuels [I, 19-20]. Ailleurs, ils ont disposé un globe relié à l'ensemble de la surface de la terre par un dense réseau de tuyaux, formant un *panacousticon* global qui permet

au voyageur, lorsqu'il clique sur un point du globe, d'entendre ce qui est en train de se dire en cet endroit de la planète [ch. I, 8]. Il découvre un peu plus tard qu'un vaste système de miroirs et de satellites permet non seulement d'entendre, mais aussi de voir tout ce qui se fait en n'importe quel point du monde [ch. I, 12].

Si Charles Tiphaigne et sa *Giphantie* n'ont pas complètement sombré dans l'oubli – après avoir connu une assez bonne réception critique de son vivant, avec plusieurs traductions en anglais et en allemand, mais suivie d'un silence quasiment total jusqu'à récemment [Marcy 1972 ; Marx 1981 ; Horlacher 1994 ; Boulerie 2005 ; Citton 2011 ; Citton et al. 2014] – ils le doivent largement à leur réputation d'avoir « inventé la photographie » plus d'un demi-siècle avant Nicéphore Niepce [Mancel 1845 ; Laffitte 1925 ; Le Cacheux 1952] ou la télévision avec 170 ans d'avance [Versins 1972 ; Müller 2000]. Toute une discipline émergente, l'archéologie des *media*, s'attache à repenser les transformations au long cours des moyens d'enregistrement, de communication et de traitement des discours, des images et des sons, leurs inventions loufoques, leurs imaginaires déroutants, leurs développements avortés, leurs possibles écrasés – et Tiphaigne mérite dans doute d'y jouer un rôle de tout premier plan dans le domaine français, occupant pour le XVIII[e] siècle la place que jouera Antoine Robida au XIX[e] siècle [Kittler 2002 ; Zielinski 2004 ; Huhtamo et Parikka 2011 ; Parikka 2012 ; Terao et Reynaud 2014].



GIPHANTIE.

PREMIERE PARTIE.

A BABYLONE.

M. DCC. LX.

61392-A.

GIPHANTIA:

OR

A VIEW of

WHAT HAS PASSED,

WHAT IS NOW PASSING,

And, during the PRESENT Century,

WHAT WILL PASS,

IN THE WORLD.

Tranſlated from the original FRENCH,

With explanatory Notes.

LONDON,

Printed for ROBERT HORSFIELD, in *Ludgate-Street*. 1761.

Giphantie

oder die

Erdbeſchauung.

um

ſeines ſinnreichen Innhalts willen

aus dem franzöſiſchen überſetzt

von

J. L. K.

Zween Theile.

Ulm, 1761.

Auf Koſten der Bartholomäiſchen Handlung.

Figure 5 : Charles Tiphaigne de La Roche, *Giphantie*, pages de titre de l'édition originale, 1760, de la traduction anglaise de 1761 et de la traduction allemande de 1761.

Mais son œuvre fait bien davantage que multiplier les inventions techniques futuristes. Le voyage en Giphantie donne accès à toute l'arrière-scène de circulation d'affects et de communication d'idées qui permet d'expliquer les épidémies d'esprit et les vagues de jaunisse universelle balayant périodiquement nos sociétés. Une passion nous irrite, un désir nous taraude, une émotion nous submerge : ce sont les moucherons invisibles, issus d'un arbre de Giphantie, qui nous piquent sans que nous le sachions, et nos démangeaisons affectives sont

la raison de tous nos mouvements corporels [Tiphaigne 1760, ch. II, 7]. Une idée nous inspire, une découverte nous appelle, une intuition nous guide : ce sont des feuilles d'un autre arbre de Giphantie, qui se sont pliées jusqu'à devenir nanoscopiques, qui rentrent à travers les pores de notre peau, circulent dans notre sang avant de se fixer dans notre cerveau, où elles se redéploient progressivement, déterminant ainsi le temps que nous prendra l'invention [II, 10].

À travers leur immense variété, la plupart des découvertes de Giphantie – et des imaginations de Charles Tiphaigne dans d'autres de ses œuvres : *L'Amour dévoilé* (1749), *Amilec* (1753) – ont une propriété commune : elles décrivent des entités infinitésimales, invisibles, qui circulent dans l'air, qui nous affectent en nous traversant et qui conditionnent ainsi notre comportement [Mattazzi 2014]. Avec cette conséquence déroutante : ce que font ou disent ou pensent les humains ne s'origine pas en eux, mais les traverse – et trouve de ce fait sa raison explicative dans les dispositifs de communication régissant la circulation de ces entités (esprits, phéromones, nanotubes, flux, vagues, ondes, moucherons, feuilles pliées). Et avec cette seconde conséquence que les rares lecteurs de Tiphaigne ont trouvé assez désespérante : tout ce qui sort de la bouche et de l'esprit des humains relève du *cliché*. Ce que les merveilles technologiques du globe de surveillance planétaire permettent de voir et d'entendre, ce sont les plus plates banalités qui s'échangent dans notre quotidien le moins inspiré. Si Giphantie est bien l'île des *media*, au sens des dispositifs techniques de communication, elle est surtout l'île des médias, au sens de la répétition désespérante de clichés monotones au sein de masses parfaitement indistinctes – dépeignant très précisément notre médiasphère globale comme un énorme échosystème.

En lisant Tiphaigne, on ne sait jamais très bien si cette dissolution de l'agentivité individuelle dans la circulation de flux communicationnels relève de l'eu-topie ou de la dys-topie : il adopte un ton général satirique (fortement inspiré de Lucien) qui l'a fait lire par ses rares lecteurs comme un contempteur de la modernité naissante (un anti-philosophe parce qu'il critique le matérialisme et la morale de l'intérêt, un penseur réactionnaire parce qu'il regrette le bon vieux temps). Mais, outre une certaine tendresse pour la banalité de clichés partagés – auxquels il sait pertinemment qu'il n'échappe pas plus qu'un autre – on sent aussi chez lui une sorte de jubilation à imaginer et à observer ces dispositifs imaginaires très fortement nourris de ce que les sciences de la vie ont inspiré à ce médecin hors-norme et à ce penseur audacieux. Ses visions médiarchiques se caractérisent en réalité surtout par leur ambivalence, dont témoigne bien son diptyque des esprits élémentaires : une année après *Giphantie*, où les esprits aériens sont dépeints comme essentiellement bienfaisants, il publie un *Empire des Zaziris sur les humains ou la Zazirocratie*, où ces mêmes esprits élémentaires (ou leurs cousins faussement chinois, appelés « Zaziris ») surveillent et manipulent nos affects, nos pensées et nos comportements – mais cette fois à la seule fin de se servir et de se moquer de nous, « pour leur plaisir et leur utilité, comme nous nous servons des animaux » [Tiphaigne 1761, p. 2 ; voir Citton 2011].

Ce qui est sûr, c'est que Charles Tiphaigne est un penseur à mettre au centre de toute réflexion sur l'utopie des Lumières. Quelques chercheurs ont déjà reconnu l'originalité de son écriture à propos de sa dernière œuvre, l'*Histoire des Galligènes* [1765], qui répond à tous les critères traditionnellement attendus du genre utopique [Lichtenberg 1898 ; Gordon 1972 ; Trousson 1977 et 1979 ; Funke 1983 et 1994 ; Langenberger 1988 ; Kuon 1988 ; Horlacher 1994 ; Citton 2010a]. Cette communauté de Français exilés aux antipodes a bel et bien

construit une société communiste, égalitaire, restructurant les mœurs, décomposant la famille, et instaurant un rapport bien plus soutenable avec un environnement naturel réenchanté. Mais l'originalité de Tiphaigne tient à ce qu'il situe son récit dans une temporalité post-utopique (y a-t-il de la place pour une après-utopie au sein de l'imaginaire utopique ?). Tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes communistes, sauf qu'un certain Montmor est convaincu qu'on peut améliorer encore les choses – pour le dynamisme de la société dans son ensemble (en libéralisant l'économie pour donner plus de champ aux initiatives individuelles) ou pour sa trajectoire de vie personnelle (s'emparer du pouvoir par un coup d'État afin de mieux séduire une jeune femme convoitée). Ici encore, la complexité des niveaux narratifs superposés et intriqués fait que la question de savoir si l'*Histoire de Galligènes* est une utopie communisante ou une condamnation de l'utopisme communiste reste indécidable. Ce que montre en détail le texte, c'est par quels moyens (*media*) rhétoriques et politiques un leader peut diffuser son poison dans un public.

L'île des Galligènes comme celle de Giphantie sont des lieux privilégiés d'observation de phénomènes médiatiques. Le « communisme » de Tiphaigne est peut-être bien plus radical encore que celui qu'on a pu attribuer à Morelly ou à Dom Deschamp. Il n'est pas à situer dans un avenir lointain (utopique) ; il trame déjà le présent sous la forme du commun de la communication. C'est ce présent qui est en quelque sorte « utopianisé » par les voyages en Giphantie et chez les Galligènes. Comme le voulait Raymond Ruyer, le « mode utopique » de pensée et d'écriture consiste bien, chez Tiphaigne comme chez les utopistes classiques, en « un exercice ou jeu sur les possibles latéraux à la réalité » [Ruyer : 1950, p. 9]. Ceux-ci ne portent toutefois pas sur « un autre monde possible », mais sur une autre vision possible de notre monde – une vision qui révèle le communisme inhérent aux dispositifs et aux dynamiques de communication qui le travaillent et le façonnent au quotidien. En nous faisant voir l'arrière-scène médiatique de nos comportements et de nos propos quotidiens, en révélant à quel point ils ne font que refléter ce qui circule à travers et en nous, Tiphaigne fait subir à l'utopie des Lumières une involution déroutante mais passionnante : autant que rêver à des lendemains qui chantent, il importe de comprendre comment parle notre aujourd'hui – ce qui n'est possible qu'en nous dotant d'une vision (réaliste parce qu'utopique) des communautés de perceptions, de spectacles et d'échosystèmes discursifs qui agencent notre commun transindividuel.

L'utopie concrète des publics

Finissons par le commencement, pour prendre une vue d'ensemble sur le parcours de nos divers voyageurs. L'utopie insolite qui a hanté l'horizon des différents textes évoqués ici a un nom familier : *le public*. Si, comme proposait de le faire Gabriel Tarde dès la fin du XIX^{e} siècle, on opère une distinction entre les « foules », qui rassemblent en un même lieu des individus sensibles à leurs réactions mutuelles (dans un stade, une agora, une salle de spectacle ou une manifestation de rue), et les « publics », qui tendent à sentir, penser et bouger ensemble parce qu'ils reçoivent en même temps les mêmes signaux, mais sans percevoir leurs réactions mutuelles (qu'ils lisent le même journal, écoute la même émission de radio ou regardent le même programme télévisé), alors la spécificité anthropologique majeure du XVIII^{e} siècle apparaît comme l'émergence des publics. Il y a toujours eu des foules, mais il n'y a de public que depuis que des *media* techniques permettent de diffuser des signaux

relativement rapidement et à grande échelle, et depuis qu'une partie suffisamment importante de la population est capable de les recevoir [Tarde 1890 et 1901; Lazzarato 2001 et 2004].

Plus fondamentalement que la « sphère publique » décrite par Jürgen Habermas [1962], c'est la constitution des publics comme nouveautés anthropologiques qui caractérise l'époque des Lumières, avec son doublement de la population alphabétisée entre le début et la fin du siècle, avec l'accélération spectaculaire des communications à partir de 1750 et surtout avec l'augmentation exponentielle de la publication et de la diffusion des journaux périodiques (40 nouveaux titres dans les années 1720, 167 dans la décennies 1780 [Sgard : 1980]). Même si l'histoire traditionnelle des médias date du XIX^{e} siècle le développement du télégraphe, de la photographie, de la radio et de la télévision, l'archéologie des *media* exhume régulièrement des projets, des fantasmes ou des prototypes montrant que c'est dès les Lumières (au moins) qu'on s'affaire à inventer de quoi étendre dans l'espace et de quoi accélérer dans le temps les prolongations perceptives et les dynamiques sociales constitutives des publics. Il ne faut pas s'étonner que de nombreux périodiques de l'époque jouent avec la polysémie du mot « esprit », renvoyant simultanément à la distillation des nouvelles opérée par leur travail de sélection, à la mode des *Reader's Digest* (on vendait des *Esprit de Marivaux* comme on vend aujourd'hui des *Foucault Reader*), mais aussi à la circulation infiniment rapide des « esprits animaux » dans le système nerveux, ou à celle des « esprits élémentaires » dans l'imaginaire cabalistique. Un titre comme *L'esprit des journaux* (1772-1818), compilation mensuelle des meilleurs articles repiqués de multiples autres sources, témoigne bien des opérations de sélection, de collection, de recontextualisation, de redimensionnement et de diffusion qui sont le propre des médias – constituant « l'esprit » commun d'une « collectivité » à partir d'un dispositif fonctionnant à la fois comme un prolongement perceptif, comme un filtre attentionnel, comme un jeu de miroirs et comme une chambre d'échos, à l'image des machines d'Athanasius Kircher, des globes, moucherons et autres nano-feuilles pliées de Giphantie [Droixhe 2009 ; Cave 2010].

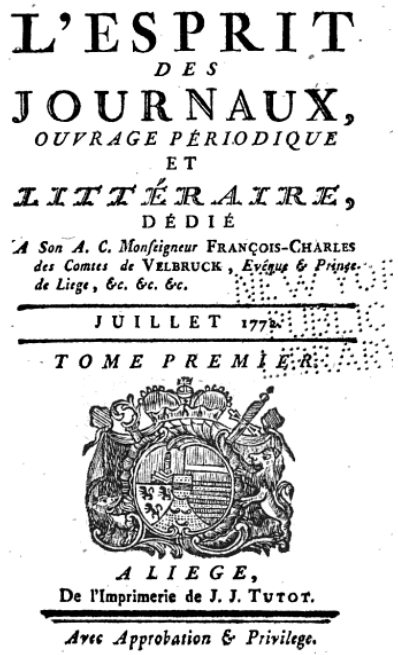

L'ESPRIT
DES
JOURNAUX,
OUVRAGE PÉRIODIQUE
ET
LITTÉRAIRE,
DÉDIÉ
A Son A. C. Monſeigneur FRANÇOIS-CHARLES des Comtes de VELBRUCK, Evêque & Prince de Liege, &c. &c. &c.
JUILLET 1772.
TOME PREMIER.
A LIEGE,
De l'Imprimerie de J. J. TUTOT.
Avec Approbation & Privilege.

Figure 6 : Page de titre de *L'esprit des Journaux*, tome 1, 1772

Nos différents textes ont posé les différents éléments constitutifs des publics. Le *Manuscrit trouvé à Saragosse* permet d'observer les réactions d'un public réduit à deux personnes, Alphonse van Worden et le géomètre Velasquez, qui se trouvent immergés dans le monde virtuel des Gomelez, mais presque totalement isolés du reste du monde. Loin de toute place publique et de tout effet de foule, les Sultanes de Guzarate étaient également isolées dans leur palais panoptique et synoptique. Tous ces personnages sont (dé)localisés dans un *u-topos*, un lieu de nulle part, celui-là même où nous plongeons tous lorsque nous lisons un livre ou un journal, écoutons une émission de radio, regardons un film, une vidéo ou un programme télévisé : isolés de nos voisins, extraits de notre espace-temps immédiat, nous appartenons aux non-lieux plus ou moins fictionnels sur lesquels nous branchent ces prolongements perceptifs que sont les *media*. Non pas « l'espace public » habermassien, mais *l'espace virtuel des publics* bien analysé par les travaux de l'école allemande d'archéologie des media [Kittler 1986 ; Zielinski 2002 ; Grau 2003 ; Parikka 2012].

Même si Rousseau prend les postures pathétiques de l'isolation absolue – quoiqu'au sein de la célébrité la plus en vue – son délire de la persécution fait fonction d'appareil optique révélateur de la transformation anthropologique en cours : les publics sont en train de devenir la force dominante de nos sociétés en voie de modernisation, au sein d'un dispositif médiarchique complexe et affolant. Il faut toute la distance d'un médecin normand réduit au statut d'auteur mineur pour pouvoir envisager de façon panoramique le nouveau système de contrôle et de circulation des apparences en train de coloniser l'histoire humaine à l'échelle globale – et le traducteur allemand de la *Giphantie* a bien raison de voir dans ce titre énigmatique non seulement un anagramme du nom de son auteur, mais surtout un nouveau mode d'apparition de la Terre à la Terre (*Gaia-phanein, Erdbeschauung*). Tel est bien le défi de la conscience médiarchique que fraient les divers textes discutés ici : comment comprendre cette nouvelle humanité proprement u-topique (ou « déterritorialisée ») où ce sont les *simulations* du monde perçues par les publics qui en gouvernent les évolutions et le destin *réels* ?

Les visions médiarchiques trop rapidement passées en revue ici méritent-elles vraiment d'être intégrées au corpus des utopies des Lumières ? Trois de leurs caractéristiques communes résistent à une telle assimilation. D'une part, nous tendons à imaginer les utopies comme des communautés de petite taille, étroitement unies autour d'une agora centrale ou d'espaces festifs où se rassemblent des « foules » (illustrés de façon privilégiée dans les fêtes révolutionnaires [Baczko 1978]). Or, en constituant des « publics » les régimes médiarchiques ne forment des collectivités (on lit, écoute, regarde les mêmes choses en même temps) qu'en isolant des individus (chacun pour soi devant son journal, sa radio ou son écran). Peut-il y avoir utopie sans le sentiment d'être ensemble donné par le bain de foule ?

La deuxième réticence tient à ce que la grande majorité des utopies identifiées comme telles sont nourries par une intarissable soif d'immédiateté. N'est-ce pas justement pour remettre incessamment en question la distance introduite entre nous et nos expériences par des médiations institutionnelles toujours trop épaisses et trop rigides que nous aurons toujours besoin d'utopie ? Parler d'utopie médiarchique (ou médiatique) serait ainsi une contradiction dans les termes : si l'utopie est refus et rejet de la médiation, alors comment faire de la médiation elle-même le lieu d'une utopie ?

Le troisième point de résistance tient à la nature intrinsèquement ambivalente des médiarchies envisagées ici. Même si le « genre » utopique oscille sans cesse entre eu-topie et dys-topie, le « mode » utopique s'efforce de nous faire rêver d'un monde meilleur. Or, même en laissant de côté l'écriture atrabilaire du dernier Rousseau, ni la Sierra Morena, ni le palais de Guzarate, ni l'île de Giphantie ne présentent au lecteur des univers très désirables. Peut-il y avoir des utopies axiologiquement indécidables ?

Ces trois problèmes ne taraudent pas seulement les pages qui précèdent. Ils constituent ensemble le principal défi auquel doit apprendre à faire face notre époque si intensément médiatisée. Comment constituer une communauté humaine à la fois déterritorialisée, parce que se rencontrant dans les collectivités froides et impersonnelles des publics de réseaux, et nénamoins capable de prendre un soin concret de la seule Terre que nous ayons en partage ? Comment trouver dans nos médiations elles-mêmes de quoi revaloriser les irremplaçables bienfaits de l'immédiateté ? Comment faire face de façon non-manichéenne aux ambivalences omniprésentes dans nos rapports devenus si complexes à autrui ainsi qu'à nous-mêmes ? Si les utopies médiarchiques n'existaient pas encore, il serait urgent de les inventer.

Bibliographie sélective

Thomas-Simon Gueullette (1732), *Les Sultanes de Guzarate ou les songes des hommes éveillés*, in *Contes*, éd. J.-F. Perrin, Paris, Champion, 2010, tome 2.

Jean Potocki (1810), *Manuscrit trouvé à Saragosse*, éd. F. Rosset et D. Triaire, Paris, GF, 2009

Jean-Jacques Rousseau (1776), *Dialogues. Rousseau juge de Jean-Jacques*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1959, tome 1.

Charles Tiphaigne de La Roche (1760), *Giphantie*, republié in F. Lacassin (éd.), *Voyages au pays de nulle part*, Paris, Laffont, Bouquins, 1990.

Charles Tiphaigne de La Roche (1761), *L'Empire des Zaziris sur les humains ou la Zazirocratie*, A Pekin, chez Demgtlfpqxz.

Charles Tiphaigne de La Roche (1765), *Histoire des Galligènes ou Mémoires de Duncan*, reprint avec une préface de Raymond Trousson, Genève, Slatkine, 1979.

Charles Tiphaigne de La Roche, *Œuvres complètes*, éd. J. Marx, à paraître aux Classiques Garnier en 2015.

Bibliographie générale

Andriopoulos Stefan (2013), *Ghostly Apparitions. German Idealism, the Gothic Novel and Optical Media,* New York, Zone Books.

Asp Kent (1990), « Medialization, Media Logic and Mediarchy », *Nordicom. Review of Nordic Mass Communication Research*, n° 2 (1990), p. 47-50.

Baczko Bronislaw (1978), *Lumières de l'utopie*, Paris, Payot.

Bardini Thierry (à paraître), « Entre archéologie et écologie. Une perspective sur la théorie médiatique ».

Baudrillard Jean (1981), *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981

Blamires Cyprian (2007), « Le Panoptique n'est pas une prison. Panoptisme, économie, utilitarisme » in Marco Cicchini et Michel Porret, *Les sphères du pénal avec Michel Foucault*, Lausanne, Éditions Antipodes, p. 45-56.

Boulerie Florence (2005), « L'objet scientifique ou la possibilité du progrès moral : l'exemple de *Giphantie*, fiction narrative de Charles-François Tiphaigne de la Roche », *Lumières*, 5, 2005, nº spécial *Esthétique et poétique de l'objet au XVIII^e siècle*, p. 79-91.
Cave Christophe (éd.) (2010), *Le Règne de la critique. L'imaginaire culturel des Mémoires secrets*, Paris, Champion.
Chomsky Noam et Edward Herman (1988), *La fabrication du consentement. De la propagande médiatique en démocratie*, Paris, Agone, 2008.
Citton Yves (2009), « Spirits across the Channel. The Staging of Collective Mental Forces in Gabalistic Novels from Margaret Cavendish to Charles Tiphaigne de la Roche », *Comparatio. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft*, n° 1:2 (2009), Heidelberg Universitätsverlag, p. 291-319.
— (2010a), « Nouvel esprit utopique et non-lieux des esprits chez Tiphaigne de la Roche », *Europe* n° 983-984.
— (2010b), « Une machine utopique à tordre le droit : justice, spectacle, métissage et ironie dans *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* », dans François Rosset et Dominique Triaire, *Jean Potocki ou le Dédale des Lumières*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, p. 205-240
— (2011), *Zazirocratie. Très curieuse introduction à la biopolitique et à la critique de la croissance,* Paris, Editions Amsterdam, 2011,
— (2014a), *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil.
— (2014b), « Démocratie ou médiarchie ? », *INA-Global*, n° 2, juin 2014.
— (2014c), « Les Lumières de l'archéologie des media », *Dix-huitième siècle*, n° 44.
Citton Yves, Marianne Dubacq et Philippe Vincent (dir.) (2014), *Imagination scientifique et littérature merveilleuse. Charles Tiphaigne de La Roche*, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Mirabilia ».
Darnton Robert (1968), *La fin des Lumières, le* mesmérisme *et la Révolution*, Paris, Perrin, 1984
Debord Guy (1967), *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1990.
Delon Michel (éd.) (1999), *Sylphes et sylphides*, Paris, Éditions Desjonquères.
Droixhe Daniel (2009), *L'Esprit des journaux. Un périodique européen au XVIIIe siècle*, Bruxelles, ARLLFB.
Funke Hans-Günter (1983), « Utopierezeption und Utopiekritik in literarischen Zeitschriften der französischen Spätaufklärung (1750-1789) », *Romantische Zeitschrift fur Literaturgeschichte – Cahiers d'histoire des littératures romanes*, n° 7, 1983, p. 89-112.
— (1994), « Die *Histoire des Galligènes* von Tiphaigne de la Roche: Utopie, Parodie, Utopie-Kritik », *Romanische Forschungen*, n° 105 : 3-4, automne 1994, p. 332-355.
Gallingani Daniela (1996), *Mythe, machine, magie*, Paris, PUF, 2002.
Gordon Lev. S. (1972), « Tiphaigne de la Roche. Ein in Vergessenheit geratener Utopist des 18. Jahrhunderts », *Studien zur plebejisch-demokratischen Tradition in der französischen Aufklärung*, Berlin, Rütten & Loenig, p. 102-122 (publié indépendamment en traduction française sous le titre *Un utopiste oublié du XVIII^e siècle. Tiphaigne de la Roche*, Moscou, 1962).
Grau Oliver (2003), *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, Cambridge, MIT Press.
Habermas Jürgen (1962), *L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Payot, Paris, 1997.
Hatzenberger Antoine (dir.) (2010), *Utopies des Lumières*. Lyon, ENS Editions.
Horlacher Stefan (1994), « Une œuvre méconnue : le récit de voyage et l'utopie selon Tiphaigne de la Roche », *Littératures,* n° 31, automne 1994, p. 59-77.
Huhtamo Ekki et Jussi Parikka (2011), *Media Archaeology. Approaches, Applications, Implications,* Berkeley, University of California Press.

Jomand-Baudry Régine et Jean-François Perrin (dir.) (2002), *Le Conte merveilleux au XVIII^e siècle : une poétique expérimentale*, Paris, Kimé.
Kittler Friedrich (1986), *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin, Brinkmann & Bose ; trad. angl. *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford University Press, 1999
— (2002), *Optische Medien*, Berlin, Merve ; trad. angl. *Optical Media*, Cambridge, Polity Press, 2010
Kuon Peter (1988), « Utopie et anthropologie au siècle des Lumières ou : la crise d'un genre » *in* Heinrich Hudde et Peter Kuon (dir.), *De l'utopie à l'uchronie : formes, significations, fonctions*, Tübingen, G. Narr, 1988, p. 49-62
Laffitte Léon (1925), « Une anticipation de la photographie en 1760. Tiphaigne de la Roche », *Mercure de France*, 1^er sept. 1925, p. 700-707.
Langenberger Volker (1988), « Tiphaigne de la Roche et son *Histoire des Galligènes* », in Heinrich Hudde et Peter Kuon (dir.), *De l'utopie à l'uchronie : formes, significations, fonctions*, Tübingen, G. Narr, p. 63-73.
Lascoumes Pierre (2007), « *Surveiller et punir*, laboratoire de la problématique de la gouvernementalité : des technologies de surveillance à l'instrumentation du pouvoir » in in Marco Cicchini et Michel Porret, *Les sphères du pénal avec Michel Foucault*, Lausanne, Éditions Antipodes, p. 19-28.
Lazzarato Maurizio (2001), *Puissances de l'invention. La psychologie économique de Gabriel Tarde contre l'économie politique*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond.
— (2004), *Les Révolutions du capitalisme*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond.
Le Cacheux Marie-Joseph (1952), *Un médecin philosophe au XVIII^e siècle : le normand Tiphaigne de la Roche*, Rouen, Lainé.
Lichtenberger André (1898), *Le Socialisme utopique : études sur quelques précurseurs inconnus du socialisme,* Paris, F. Alcan.
Lippmann Walter (1922), *Le public fantôme*, Paris, Démopolis, 2008
Mancel Georges (1845), *Tiphaigne de la Roche, étude bibliographique*, Caen, Hardel.
Mannoni Laurent (1995), *Trois siècles de cinéma: de la lanterne magique au cinématographe: collections de la Cinémathèque française,* éd. de la Réunion des musées nationaux.
Marcy Guy (1972), *Tiphaigne de la Roche, magicien de la raison*, Montpellier, Le Méridien.
Marx Jacques (1981), *Tiphaigne de la Roche. Modèles de l'imaginaire au XVIII^e siècle*, Bruxelles, Éditions de l'université de Bruxelles.
Mathiesen Thomas (1997), « The Viewer Society: Michel Foucault's Panopticon Revisited », *Theoretical Criminology*, vol. 1: 2.
Mattazzi Isabella (2007), *La magia come maschera di Eros. Silfidi, demoni e seduttori nella Francia del Settecento*, Bergamo, Sestante Edizioni.
— (2011), *L'ingannevole prossimità del mondo. Forme della percezione nel romanzo moderno*, Milano, Arcipelago Edizioni.
— (2014), « Imaginaires mécaniques et mécanismes de l'imaginaire dans Giphantie », in Citton et al., *Imagination scientifique et littérature merveilleuse. Charles Tiphaigne de La Roche*, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Mirabilia », 2014, p. 301-318.
McLuhan Marshall (1964), *Pour comprendre les média*, Paris, Seuil, Points, 1968.
Müller Jürgen E. (2000), « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas*, vol. 10, n° 2-3, 2000, p. 105-134
Nimmo Dan (1993) « Politics and the Mass Media : from Political Rule to Postpolitical Mediarchy », *Current World Leaders*, 36:2 (1993), p. 303-320.

Paracelse (1566), *Le Livre des nymphes, des sylphes, des pygmées, des salamandres et de tous les autres esprits (Liber de Nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus)*, Nîmes, Lacour, 1998.
Parikka Jussi (2012), *What Is Media Archaeology?*, Cambridge, Polity.
Perrin Jean-François (2014), *Rousseau. Le chemin de ronde*, Paris, Hermann
Peters John Durham (1999), *Speaking into the Air : A History of the Idea of Communication,* University of Chicago Press.
Rosset François (1991), *Le Théâtre du romanesque:* Manuscrit trouvé à Saragosse *entre construction et maçonnerie*, Lausanne, L'Âge d'Homme.
Ruyer Raymond (1950), *L'Utopie et les utopies*, Saint-Pierre-de-Salerne, G. Monfort, 1988
Sgard Jean (1984), « La multiplication des périodiques » in Roger Chartier and Henri-Jean Martin, *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis, p. 198-205.
Starobinski Jean (1964), *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard.
Tarde Gabriel (1890), *Les Lois de l'imitation*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2001
— (1901), *L'Opinion et la foule*, Paris, PUF, 1989.
Terao Yoshiko et Denis Reynaud (2014), « La captation du son et de l'image dans *Giphantie* » *in Imagination scientifique et littérature merveilleuse. Charles Tiphaigne de la Roche*, Bordeaux, PU Bordeaux, p. 289-299.
Trousson Raymond (1977), « L'utopie en procès au siècle des Lumières » *in D'Utopie et d'Utopistes*, Paris, L'Harmattan, 1998.
— (1979), Introduction à l'*Histoire des Galligènes*, Genève, Slatkine, p. vii-xviii.
Versins Pierre (1972), *Encyclopédie de l'utopie, de la science fiction et des voyages extraordinaires*, l'Âge d'homme, Lausanne.
Virieu François-Henri de (1990), *La Médiacratie*, Paris, Flammarion.
Zielinski Siegfried (2002), *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*, Rheinbeck, Rohwolt ; trad. angl. citée ici *Deep Time of the Media. Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means,* MIT Press, 2006.