

LES LUMIÈRES DE L'ARCHÉOLOGIE DES MEDIA

Yves Citton

La Découverte | « [Dix-huitième siècle](#) »

2014/1 n° 46 | pages 31 à 52

ISSN 0070-6760

ISBN 9782707182043

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.cairn.info/revue-dix-huitieme-siecle-2014-1-page-31.htm>

!Pour citer cet article :

Yves Citton, « Les Lumières de l'archéologie des media », *Dix-huitième siècle* 2014/1 (n° 46), p. 31-52.

DOI 10.3917/dhs.046.0031

Distribution électronique Cairn.info pour La Découverte.

© La Découverte. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

LES LUMIÈRES DE L'ARCHÉOLOGIE DES MEDIA

Depuis une dizaine d'années, le philosophe et historien de l'art Georges Didi-Huberman a mis au cœur de ses analyses la notion de *survivance* (*Nachleben*), qu'il situe « entre fantôme et symptôme ». La survivance « ouvre une brèche dans les modèles usuels de l'évolution¹ » qui raisonnent en termes de commencements et de fins, de naissances et de morts, d'avants et d'après, nous empêchant de saisir la dynamique propre qui constitue la vie – profondément « anachronique » – des images, des textes et des œuvres d'art. Commentant Aby Warburg et Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman promeut à la fois « l'humilité d'une *archéologie matérielle* » invitant l'historien à « se faire le “chiffonnier” de l'histoire des choses » et « l'audace d'une *archéologie psychique*, car c'est au rythme des rêves, des symptômes ou des fantasmes, c'est au rythme des refoulements et des retours du refoulé, des latences et des crises, que le *travail* de la mémoire s'accorde avant tout² ». Ces deux formes d'archéologie respectent un même principe directeur : « la *ténacité* des survivances, leur “puissance” même [...] vient au jour dans la *ténuité* des choses minuscules, superflues, dérisoires ou anormales³ ».

Cet article s'inspire d'un tel projet archéologique qu'illustre une discipline émergente, principalement localisée en Allemagne, en Hollande, en Italie, au Canada et dans les pays anglo-saxons, qui, sous l'appellation d'« archéologie des media », propose une façon très particulière et très prometteuse de revisiter le long 18^e siècle. Il s'agit à la fois d'en découvrir des aspects jusqu'ici négligés, qui

1. Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002, p. 59 et 88.

2. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000, p. 104.

3. Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante, op. cit.*, p. 57.

constituent les « chiffons » de l'époque des Lumières, et d'éclairer la survivance de rêves, de symptômes et de fantasmes, aussi ténus que tenaces, qui se retrouvent au cœur de nos problèmes contemporains les plus urgents. Après avoir présenté sommairement en quoi consiste le nouage temporel et méthodologique proposé par l'archéologie des media, j'y distinguerai deux versants (une archéologie psychique et une archéologie matérielle), que j'illustrerai de quelques exemples concrets afin de montrer comment ils peuvent s'interpénétrer et s'entre-féconder au sein de chaque étude particulière.

Il va de soi que si cet article espère contribuer au développement de l'archéologie des media dans le domaine francophone, il ne prétend nullement réduire les études dix-huitiémistes au programme esquissé ici : il ne s'agira que d'ébaucher quelques problématiques et quelques enquêtes qui ont pour but d'enrichir notre palette méthodologique, sans aucunement vouloir se substituer à ce qui peut se faire par ailleurs. Les humanités vivent de leur diversité, elles ne sauraient avoir pire ennemi qu'un programme à vocation hégémonique.

Qu'est-ce que l'archéologie des media ?

Émergée à partir des années 1980, surtout en Allemagne à la relecture de penseurs comme Aby Warburg, Walter Benjamin ou Vilém Flusser, en Hollande et en Scandinavie grâce à la vivacité de la réflexion critique sur les cultures numériques, ainsi que sur le continent américain (Canada et USA) à la suite des riches intuitions de Marshall McLuhan, l'archéologie des media en est déjà arrivée à une phase de maturation qui lui permet de faire le point sur ses méthodologies et ses évolutions. Un ouvrage récent de Jussi Parikka offre la meilleure synthèse et la meilleure introduction à ce domaine d'études qu'il définit ainsi :

L'archéologie des media se présente comme une manière de réfléchir aux nouvelles cultures médiatiques en profitant des intuitions tirées des nouveaux media du passé, souvent en mettant l'accent sur les appareillages, les pratiques et les inventions oubliées, bizarres, improbables ou surprenantes. [...] L'archéologie des media considère les cultures médiatiques comme sédimentées en différentes couches, selon des plis du temps et de la matérialité au sein desquels le passé peut soudain être redécouvert d'une façon nouvelle,

alors même que les nouvelles technologies deviennent obsolètes à un rythme de plus en plus rapide⁴.

On peut caractériser, en première approche, l'archéologie des media comme l'étude des premières manifestations – antérieures à 1900 – des objets techniques qui, au 20^e siècle, ont servi de support au développement des mass-médias. Il s'agit donc, pour les études dix-huitiémistes, de repérer et d'analyser ce dont se servaient les hommes et femmes du 18^e siècle, dans la réalité ou dans les représentations fictionnelles, pour enregistrer et communiquer leurs pensées, leurs sensations et leurs affects. La définition proposée par Jussi Parikka aide toutefois à souligner cinq articulations qui caractérisent plus précisément ce champ d'études émergent.

Il serait d'abord légitime de se demander ce qu'on entend réellement par le terme de *media*. Nous l'écrivons sans accent et sans le -s du pluriel pour le distinguer des (mass-) médias caractéristiques du 20^e siècle, et pour désigner tous les types d'objets techniques qui servent de médiation à la communication humaine en permettant d'enregistrer, de multiplier, de transmettre, de diffuser des idées, des phrases, des sons, des images ou d'autres perceptions sensorielles. Siegfried Zielinski opère un geste typique de l'archéologie des media lorsqu'il affirme vouloir « garder le concept de media aussi ouvert que possible » : il les définit pour sa part comme « des espaces d'action pour des tentatives construites visant à connecter ce qui est séparé⁵ ». Avec ses collègues, il tend à souligner à quel point les dispositifs techniques qui médiatisent notre capacité à voir et à entendre doivent être conçus comme constituant des *milieux*, autant que comme des objets individuels.

Le deuxième point – essentiel et particulièrement problématique dans le contexte de la pensée des Lumières – a trait au nouage temporel très particulier qu'opère l'archéologie des media entre le passé, le présent et l'avenir. Il s'agit, à première vue, d'aller chercher au 18^e siècle des dispositifs, réels ou imaginaires, qui « anticipent » les mass-médias du 20^e siècle ou nos « nouveaux media »

4. Jussi Parikka, *What Is Media Archaeology?*, Cambridge, Polity, 2012, p. 2-3.

5. Siegfried Zielinski, *Deep Time of the Media. Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*, MIT Press, 2006, p. 7 et 30 (titre original : *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*, Rheinbeck, Rohwolt, 2002).

actuels (numériques), avec l'espoir que cette prise de recul temporel nous aidera à mieux mesurer la part relative de ce qui se répète et de ce qui est véritablement inédit, de façon à nous aider à mieux faire face aux défis de l'avenir. C'est toutefois une vision bien plus complexe du développement historique qui est en jeu. Siegfried Zielinski affirme que « l'histoire des media n'est pas le produit d'une avancée prévisible et nécessaire des appareillages plus primitifs vers des appareillages plus complexes » : si cette discipline se veut une « archéologie » (plutôt qu'une « histoire ») des media, c'est précisément pour se démarquer de la prégnance téléologique qui voit en l'histoire « la promesse d'une continuité et la célébration de l'avancée continuelle du progrès au nom de l'humanité ». Au lieu de chercher des « précurseurs » imparfaits à nos « perfectionnements » actuels, il faut apprendre à renverser la perspective : « ne cherchez pas l'ancien dans le nouveau, mais trouvez quelque chose de nouveau dans l'ancien⁶ ».

Ce que l'on ira chercher en priorité au 18^e siècle, ce ne seront donc pas tant des « précurseurs » qui avaient « anticipé » des développements à venir, mais plutôt des bricolages surprenants et des rêves impossibles, des vieux « chiffons » dont le mérite tient à ce que Georges Didi-Huberman appelait ci-dessus « la ténuité des choses minuscules, superflues, dérisoires ou anormales ». « L'archéologie des media s'intéresse à ce qui relève de l'anomalie, du marginal dans les cultures médiatiques⁷ ». Au lieu de chercher des ancêtres aux réussites ultérieures, elle porte plutôt son attention vers des avortons et des ratés : « l'échec a toujours été au cœur de l'archéologie des media, qui tend à remettre en question la nouveauté des nouveaux media en prenant en considération des histoires alternatives, des voies oubliées et des tangentes à l'histoire dominante⁸ ».

Quatrième point, lié au précédent : davantage que la lignée dominante qui a directement conduit aux media actuels, l'archéologue s'intéresse à la diversité des possibles qui se sont esquissés dans le passé, et dont la plupart ont passé à la trappe de l'histoire des techniques. Siegfried Zielinski se consacre à « une *variantologie*

6. Siegfried Zielinski, *Deep Time of the Media*, op. cit., p. 3 et 7.

7. Jussi Parikka, *What is Media Archaeology*, op. cit., p. 90.

8. *Ibid.*, p. 167.

des media » qui prend la forme (très dix-huitiémiste) d'un cabinet de curiosités :

Par curiosités, j'entends des trouvailles tirées de l'histoire de la vision, de l'audition et de leurs combinaisons par des moyens techniques : des objets dans lesquels quelque chose brille ou fait des étincelles – comme une bioluminescence – en pointant au-delà de la signification ou de la fonction de leur contexte d'origine immédiat. [...] De telles trouvailles doivent être approchées avec respect, soin et bienveillance, non disqualifiées ou marginalisées. Mon « temps profond » des media est rédigé dans un esprit d'éloge et de recommandation, non de critique⁹.

Enfin, cinquième point, l'archéologie des media tend à récuser la séparation entre les recherches scientifiques développées dans les universités et les pratiques artistiques expérimentées dans les galeries d'art. « Une grande partie du travail d'archéologie des media s'opère par des moyens artistiques¹⁰. » En continuité avec les cabinets de curiosités du 18^e siècle, où les académiciens côtoyaient des explorateurs, des artistes et des salonnières, la recherche en archéologie des media peut aussi bien prendre la forme d'une installation dans un musée que d'un article dans une revue spécialisée.

Sur la base de ces cinq articulations communes, deux courants assez différents se distinguent pourtant au sein de l'archéologie des media, qui paraissent plutôt être complémentaires que rivaux, même s'ils entrent parfois en contradiction sur certaines options méthodologiques. Je les passerai successivement en revue, en essayant de montrer à chaque fois ce qu'ils peuvent apporter aux études dix-huitiémistes.

L'exploration des media imaginaires

Un premier grand domaine d'étude – « l'archéologie psychique » de Georges Didi-Huberman – porte sur ce que les écrivains et artistes du 18^e siècle ont pu *imaginer*, dans leurs récits, leurs tableaux ou leurs spéculations, comme dispositifs d'enregistrement et de transmission des sons et des images. Siegfried Zielinski distingue trois catégories : les media *déphasés* où les machines décrites sont extérieures à leur époque, comme lorsque Tiphaigne de la

9. Siegfried Zielinski, *Deep Time of the Media*, op. cit., p. 7 et 34.

10. Jussi Parikka, *What is Media Archaeology*, op. cit., p. 136.

Roche décrit le procédé de la photographie en 1761 ; les media *conceptuels* où les machines, planifiées mais jamais construites, restent extérieures aux possibilités du monde actuel, comme le clavecin oculaire du Père Castel ; et les media *impossibles* où l'on imagine des machines dont on sait qu'elles ne pourront jamais être réalisées, ce qui ne les empêche pas d'influencer le monde des media existants, comme l'illustre le palais merveilleux panoptique et panacoustique dépeint par Thomas-Simon Gueullette dans *Les Sultanes de Guzarate*¹¹.

Eric Kluitenberg propose pour sa part de classer ces différents media imaginaires à partir de leur fonction. Il y a ainsi des media imaginaires destinés à communiquer avec le divin, avec le monde des esprits, avec différentes formes d'« Autre » ; il y en qui visent à transcender l'espace et l'absence par des dispositifs de télécommunication ou à transcender le temps en permettant de parler avec des morts ou de voir des villes disparues ; certains participent de rêves d'abondance, d'autres de rêves de délivrance ou d'émancipation politique¹².

Un exemple qui permet de mesurer à la fois les problèmes et les apports de l'archéologie des media dans le champ des études littéraires dix-huitiémistes est fourni par les récits de sylphes qui se sont multipliés au cours du siècle¹³. Dans le sillon du succès du *Comte de Gabalis* de Montfaucon de Villars (1670), de nombreux auteurs mettent en scène des « esprits élémentaires » censés vivre dans l'air, ces sylphes (mâles) ou sylphides (femelles) qu'on trouve par exemple chez Crébillon, Mouhy, Bibiena, Marmontel, Nougaret, Cazotte et jusqu'à Sade. Même si leurs pouvoirs, leur aspect, leurs motivations et leurs comportements varient quelque peu d'un auteur à l'autre, un certain nombre de propriétés communes (tirées d'un traité de

11. Siegfried Zielinski, « Modeling Media for Ignatius Loyola », in Eric Kluitenberg (dir.), *Book of Imaginary Media. Excavating the Dream of the Ultimate Communication Medium*, Amsterdam, NAI, 2006, p. 29-55.

12. Eric Kluitenberg, « On the Archaeology of Imaginary Media », in Ekki Huhtamo et Jussi Parikka (dir.), *Media Archaeology. Approaches, Applications, Implications*, Berkeley, University of California Press, 2011, p. 48-69.

13. Sur ce corpus, voir l'introduction et le recueil proposés par Michel Delon, *Sylphes et Sylphides*, Paris, Desjonquères, 1999, ainsi que l'étude d'Isabella Mat-tazzi, *La magia come maschera di Eros. Silfidi, demoni e seduttori nella Francia del Settecento*, Bergamo, Sestante Edizioni, 2007.

Paracelse) définit leur statut : ils peuvent se déplacer instantanément où ils le souhaitent, y compris à travers les murs ; ils peuvent rester invisibles ; ils connaissent à la fois le passé, le présent et l'avenir ; ils lisent dans nos pensées et jouent avec nos désirs pour satisfaire leur propre soif d'immortalité, qu'ils ne peuvent atteindre qu'en nous incitant à nous accoupler avec eux.

Penchons-nous sur l'un de ces récits, à la fois précoce et déjà typique de la mise en scène littéraire des sylphes, dans *Le Génie familial* (1699) de Louise de Bossigny, comtesse d'Auneuil :

Une jeune Persane, d'une beauté surprenante, lisant un jour un livre qui traitait des Sylphes et des Sylphides, et regardant avec plaisir la complaisance de ces amants aériens, souhaita avec empressement d'en avoir un. [...] À peine ses esclaves s'étaient-elles retirées qu'elle entendit une voix qui lui dit : [...] « Je vous parlerai à tous les moments que vous serez en liberté, je vous apprendrai toutes les plus belles aventures pour vous donner une occupation digne d'une femme que je veux rendre parfaite; et pour vous délasser de ce pénible travail, je vous instruirai de tout ce qui se passera de plus caché dans toutes les parties du monde; mais vous ne me verrez qu'après que je n'aurai plus rien à craindre de votre cœur¹⁴. »

Testons rapidement sur ce cas particulier les cinq points de la méthodologie esquissée dans la section précédente. Le premier de ces points sera sans doute le plus problématique : en quoi peut-on parler ici de « media » ? N'étire-t-on pas cette notion au point de lui faire perdre tout sens, si on en arrive à y inclure les sylphes, dont on reconnaîtra volontiers qu'ils ne ressemblent guères à des dispositifs techniques ?

« Garder le concept de media aussi ouvert que possible », comme invite à le faire Siegfried Zielinski, permet toutefois de rendre compte de la continuité qui associe ici le sylphe au livre : c'est parce qu'elle a « lu un jour un livre qui traitait des Sylphes et des Sylphides » que la jeune Persane a « regardé avec plaisir la complaisance de ces amants aériens » et qu'elle a « souhaité avec empressement d'en avoir un ». Le sylphe émane du livre comme le désir émane du message publicitaire. Ce récit de la Comtesse d'Auneuil nous parle bien de media, anciens en l'occurrence puisqu'il

14. Louise de Bossigny, *Le Génie familial* (1699), in *Les Chevaliers errants et Le Génie familial*, Paris, Pierre Ribou, 1709, p. 233-238.

s'agit de livres, mais toujours actuels, puisque le sylphe figure ce qui, du livre, nous affecte en réorientant nos désirs.

Reconnaître dans le sylphe émané du livre un médium permet de réaliser le deuxième point, qui invitait à « ne pas chercher l'ancien dans le nouveau, mais à trouver quelque chose de nouveau dans l'ancien » : plutôt qu'à chercher un progrès ou un perfectionnement historiques allant des sylphes d'hier aux publicitaires d'aujourd'hui (ce qui serait d'un intérêt douteux), mieux vaut essayer de trouver une nouvelle façon d'interpréter les vieux récits de sylphes. On est alors bien en phase avec le troisième parti-pris de l'archéologie des media, puisqu'on revisite un sous-genre bizarre, apparemment obsolète, tourné vers des « esprits » cabalistiques déjà démodés en 1750 – un sous-genre « raté » puisqu'il n'a guère attiré les lecteurs modernes tant il est devenu marginal dans notre vision du 18^e siècle.

Avec ces récits de sylphes, quatrième point, on est bien dans le domaine des « trouvailles », ou au moins des « curiosités », qu'on ne songe pas à critiquer (pour leur passéisme, leur invraisemblance, leur irrationalité), mais qu'on essaie au contraire de valoriser en tant qu'elles nous rendent plus sensibles à la diversité et à l'hétérogénéité d'un siècle des Lumières qui ne se réduit pas à un combat entre le matérialisme du baron d'Holbach et l'apologétique de l'abbé Bergier. Une lecture mediarchéologique des sylphes donne lieu à un double exercice de « variantologie » : d'une part, on ravive un corpus qui élargit notre conscience de la vaste palette des genres goûtés par les lecteurs du 18^e siècle ; d'autre part, on apporte un éclairage inattendu aux pratiques médiatiques en les comparant à l'action des sylphes. Enfin, cinquième point, en allant chercher de quoi repenser les media à la lecture d'un conte orientalisant sorti de la plume d'une précieuse dont le salon avait pour bannière « Le cabinet des fées », on opère bien un croisement entre création artistique et discours de savoir, imagination et analyse, littérature et sciences sociales, spectacle et science.

Que voit-on à la lumière d'un tel rapprochement, pratiqué par un geste emblématique de l'archéologie des media ? On voit se déployer un certain imaginaire de *la puissance d'affection et de contrôle* projetée sur les media d'hier (le livre) comme d'aujourd'hui (radio, télévision, internet, jeu vidéo). Les mots employés pour décrire cette

scène typiquement sylphique résonnent en effet intimement avec nos expériences médiatiques quotidiennes. J'entends une voix : que ce soit le livre qui me parle ou un appareil hertzien ou câblé, notre expérience partagée est bien qu'une voix nous paraît – illusoirement – s'adresser à nous seul(e), lorsque nous sommes « en liberté », par un effet d'isolation qui nous sépare de nos esclaves, amis, voisins, parents, enfants. Cette voix promet bien de nous « occuper » avec « de belles aventures », que celles-ci s'affichent comme des fictions capables de « nous délasser de notre travail », ou qu'elles relèvent d'un storytelling plus sournois prétendant « nous instruire de tout ce qui se passe de plus caché dans toutes les parties du monde ». Et comme les sylphes, les media restent invisibles comme tels : nous voyons bien ce qu'ils nous montrent (et nous font entendre), mais ce n'est que par un effort critique très particulier (et comme anti-naturel) que nous focalisons notre attention sur la médiation plutôt que sur le contenu de ce qu'elle véhicule. Cette invisibilité, qui prend la forme d'une transparence, est bien ce qui leur permet de « ne rien avoir à craindre de notre cœur », tant qu'on ne les voit pas pour ce qu'ils sont (et font).

La place manque ici pour exploiter ce que cette mise en parallèle des sylphes et des affections médiatiques produit comme effets suggestifs et éclairants sur notre conception des media. Pour le dire en deux mots : les récits de sylphes permettent de construire un modèle particulièrement raffiné de la production, de la captation et de l'orientation des désirs dans nos sociétés de contrôle de plus en plus intensément médiatisées. C'est dans des termes résonnant fortement avec le médium imaginaire sylphique que les années 1780 vont caractériser les effets du mesmérisme sur les corps et les esprits des femmes qui se rassembleront autour du dispositif indissociablement médiatique et médiumnique du baquet ; ce sont les mêmes résonances qui vont structurer les perceptions du somnambulisme magnétique que décriront Puységur ou Montravel – avec dans les deux cas des passages constants et troublants entre l'art et la science, les fantasmes et les appareillages, les croyances et les savoir¹⁵.

15. Sur ces questions qui prendront leur pleine ampleur au 19^e siècle, voir Bertrand Meheust, *Somnambulisme et médiumnité. I. Le défi du magnétisme*, Paris, Les

L'exemple des sylphes ne vise qu'à illustrer comment une hypothèse de lecture médiarchéologique peut contribuer à nous faire revisiter la littérature et l'histoire de l'art du 18^e siècle. On se contentera de citer Eric Kluitenberg sur la fluidité des passages entre réalité et fiction, appareils techniques et fantasmes relationnels qui caractérisent les media imaginaires :

Les media imaginaires médiatisent des désirs impossibles. En tant que tels, ils peuvent donc être considérés comme des machines impossibles. [...] Ces désirs impossibles sont toutefois assignés par leurs inventeurs aussi bien que par le public à des machines médiatiques existantes. La transition entre les machines médiatiques imaginaires et réelles, du point de vue de leur signification, peut donc souvent être très fluide. [...] Parce que les désirs impossibles ne peuvent jamais être pleinement réalisés ou satisfaits, les media imaginaires excèdent le domaine des appareils (machines médiatiques réalisées) et leurs « histoires ». Ils articulent un champ très complexe de significations et de déterminations qui tend à brouiller les frontières entre les imaginaires technologiques et les développements technologiques effectifs¹⁶.

L'excavation des machines

Outre l'exploration des media imaginaires, qui s'intéresse aux histoires (plus ou moins réalistes) que les hommes et femmes du passé se sont racontées à propos des possibilités et des impossibilités de la communication humaine, des penseurs comme Friedrich Kittler ou Wolfgang Ernst mettent l'accent sur le besoin de s'intéresser aux déterminismes fonctionnels présentés par les machines dont on s'est servi jadis pour communiquer dans l'espace et le temps. Ils nous invitent ainsi à regarder de plus près les « chiffons de l'archéologie matérielle » évoqués par Georges Didi-Huberman. De tels auteurs nous enjoignent de résister à la tendance narrative qui nous pousse à « raconter des histoires de media » ; leur but est d'inventer une archéologie qui rende justice à la dynamique (non-narrative) propre aux objets techniques :

Empêcheurs de penser en rond, 1999 et Jeffrey Sconce, *Haunted Media: Electronic Presence from Telegraphy to Television*, Durham, Duke University Press, 2000.

16. Eric Kluitenberg, « On the Archaeology of Imaginary Media », art. cit., p. 48.

Plutôt qu'à se résumer à une collection nostalgique des « media morts » du passé, rassemblés dans un cabinet de curiosités, l'archéologie des media est un instrument analytique, une méthode pour analyser et présenter des aspects des media qui échapperaient sans cela au discours de l'histoire culturelle. Dès que les media ne se confondent plus avec leur contenu mass-médiatique, ils s'avèrent être des entités non-discursives, qui appartiennent à un régime temporel différent, lequel, pour être analysé, exige des moyens alternatifs de description¹⁷.

Voilà bien entendu de nombreuses années que des historiens (plus ou moins traditionnels) ont développé des travaux considérables sur le développement du courrier postal¹⁸, de l'édition des livres imprimés¹⁹ ou des journaux²⁰, voire, dans un genre très différent, des lunettes²¹. Le mérite du travail collectif qu'a dirigé Jean Sgard sur la presse périodique d'Ancien Régime, et que poursuit actuellement l'équipe du site des *Gazettes du dix-huitième siècle*, tient non seulement à ce qu'il nous aide à mesurer la progression impressionnante d'un moyen de communication qui a fondé la modernité en diffusant les discours et les images de plus en plus rapidement (avec le lancement du premier quotidien français, le *Journal de Paris*, en 1777), de plus en plus largement (grâce à l'amélioration des taux d'alphabétisation) et avec un impact toujours plus profond sur le destin de nos sociétés (repérable à grande échelle dès les événements de la Révolution française²²).

17. Wolfgang Ernst, « Media Archaeography », in Ekki Huhtamo et Jussi Parikka (dir.), *Media Archaeology. Approaches, Applications, Implications*, op. cit., p. 240.

18. Eugène Vaillé, *Histoire générale des postes françaises*, 7 tomes, Paris, PUF, 1947-1953.

19. Henri-Jean Martin et Roger Chartier (dir.), *Histoire de l'édition française*, 4 volumes, Paris, Promodis, 1983-1986.

20. Jean Sgard (dir.), *Dictionnaire des Journaux (1600-1789)*, Oxford, Voltaire Foundation, 1999 et *Dictionnaire des Journalistes (1600-1789)*, Oxford, Voltaire Foundation, 1999.

21. Arnaud Maillet, *Prothèses lunatiques. Les lunettes, de la science aux fantasmes*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007. Sur les dispositifs mis en scène par la littérature pour altérer nos perceptions du monde, voir Isabella Mattazzi, *L'ingannevole prosimità del mondo. Forme della percezione nel romanzo moderno*, Milano, Arcipelago Edizioni, 2011 et Arturo Mazzarella, *La Potenza del falso. Illusione, favola e sogno nella modernità letteraria*, Rome, Donzelli, 2004.

22. Sur ces questions, voir Jean Sgard, « La multiplication des périodiques », in Roger Chartier and Henri-Jean Martin, *Histoire de l'édition française*, op. cit., t. II, p. 198-205.

Dès lors que l'archéologie des media accorde une attention particulière aux avortons, aux échecs, aux marginalités, aux anachronismes et aux virtualités non-réalisées, un travail comme celui du *Dictionnaire des Journaux* nous permet également de repérer, à côté des grands organes comme le *Mercur de France* ou la *Gazette de Leyde*, des choses apparemment « minuscules, superflues, dérisoires ou anormales » comme des journaux de mode, des éruptions délirantes ou des recueils de potins qui brouillent les périodisations héritées de l'histoire traditionnelle des idées²³. On découvre ainsi des objets médiatiques surprenants comme *Les Chiffons, ou Mélanges de Raison et de Folie*, signés par une certaine « M^{lle} Javotte, Ravaudeuse » – bloggeuse avant la lettre – qui décrit ainsi la fonction de la feuille livrée au public en 1786 et 1787 : « J'ai pensé, j'ai vu, j'ai ri, j'ai écrit. [...] C'est un recueil de mes idées, de mes remarques, de mes petites gaîtés. Je sais que ce ne sont que de vrais chiffons, et je les donne pour ce qu'ils sont²⁴. » À la lumière de nos pratiques numériques actuelles, personne ne sera surpris que M^{lle} Javotte ne soit probablement qu'un « avatar » d'un certain Jacques Mague de Saint-Aubin, qui joue explicitement de sa « figure un peu équivoque, propre à paraître tantôt homme, tantôt femme », pour rendre compte de ce que les hommes sont seuls à voir, tout en appelant les femmes à « acheter ses *Chiffons* », ainsi qu'à les nourrir des commentaires qu'elles lui renverront (inventant d'ores et déjà le *web 2.0*) : « faites un paquet du tout, et envoyez-le-moi, avec vos observations. Je reprendrai la brochure, que je revendrai : double bénéfice. Je me parerai de vos dépouilles : économie ; et j'imprimerai vos Remarques : ce sera l'ornement de mes paquets²⁵. »

Le besoin de transmettre des nouvelles plus rapidement que ses concurrents commerciaux ou que ses ennemis militaires avait

23. Un cas exemplaire en est fourni par les *Mémoires secrets* (1762-1789), réédités actuellement sous la direction de Christophe Cave, qui affolent nos boussoles en relevant à la fois du minuscule (par l'insignifiance de nombreuses notices) et du majoritaire (par l'énorme succès de librairie qu'ils ont connu).

24. Pierre Rétat, « *Les Chiffons* (1786-1787) », in Jean Sgard, *Dictionnaire des Journaux, op. cit.*, disponible en ligne sur le site des *Gazettes du 18^e siècle* (<http://dictionnaire-journaux.gazettes18e.fr/journal/0206-les-chiffons>).

25. [Jacques Mague de Saint-Aubin], *Les Chiffons ou Mélange de Raison et de Folie*, par Mlle Javotte ravaudeuse, Paris, Cailleau, 1787, paquet n° 2, p. 6 et 8.

motivé plusieurs inventeurs à imaginer et à réaliser des dispositifs que nous identifions aujourd'hui comme des ancêtres du télégraphe. Entre les premières expérimentations de télégraphe optique par Guillaume Amontons (1663-1705) et la mise en place du système de tours et de relais conçu par Claude Chappe (1763-1805) dans le contexte des guerres révolutionnaires (1794), on voit dès les années 1750 émerger des machines comptant sur la circulation de l'influx électrique pour communiquer des messages verbaux : Charles Marshall en Écosse (1753), Georges-Louis Lesage à Genève (1774) imaginent ou conçoivent des réseaux (de portée encore très limitée) permettant d'associer deux claviers (en forme de clavecin) par des fils électriques correspondant à chaque lettre de l'alphabet²⁶.

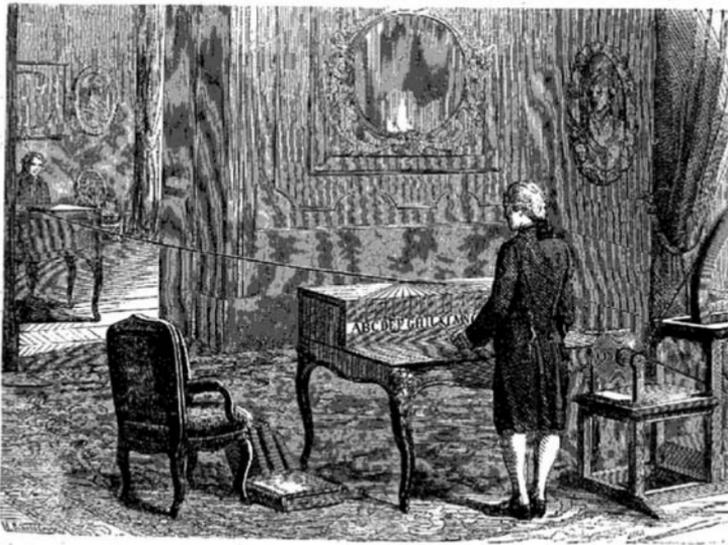


Figure 1. Télégraphe électrique de Georges-Louis Lesage (1774)
 Illustration tirée de Louis Figuier, *Les Merveilles de la science ou description populaire des inventions modernes*, Paris, Furne 1868, vol. II, p. 89.

26. Voir John Munro, *Heroes of the Telegraph* (1891), Kessinger Publishing, 2004, p. 5.

Lorsque nous évoquons les machines et automates du 18^e siècle, c'est plutôt le canard, le flutiste ou les premières machines à tisser de Vaucanson qui nous viennent à l'esprit, mais la production de divers dispositifs électriques mérite de retenir bien davantage notre attention, dans la mesure où ces dispositifs participent toujours plus ou moins consciemment de projets de contrôle à distance qui questionnent la place de l'humain encore plus radicalement que l'analogie classique de l'homme-machine. Lorsque Stephen Gray (1666-1736) suspend un garçon à des cordelettes isolantes et fait passer un courant électrique à travers son corps, de façon à ce qu'il fasse léviter par attraction des petits objets placés sous lui, la circulation de l'électricité bouleverse d'ores et déjà le rapport que nous imaginons depuis trois siècles entre l'agent humain et les moyens de communication dont il se sert (lettre manuscrite, journal imprimé, télégraphe ou smartphone). Dès le début du 18^e siècle, le sujet humain apparaît comme *étant lui-même le medium* que traversent et animent certains influx, qui le contrôlent autant sinon davantage qu'il ne peut espérer les contrôler²⁷.

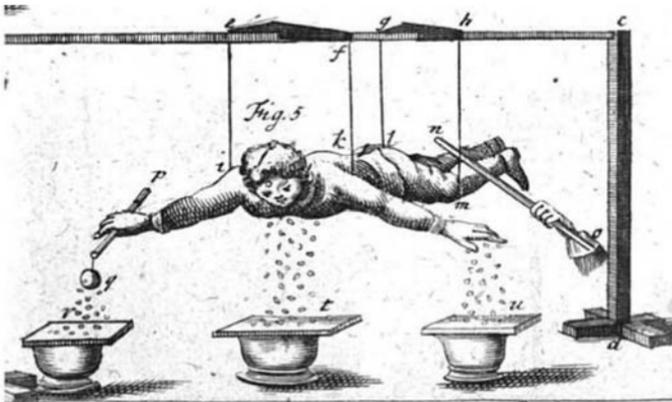


Figure 2. L'expérience de Stephen Gray du garçon électrisé illustration tirée de Johann Gabriel Doppelmayr, *Neu-entdeckte Phaenomena von bewunderns-würdigen Würckungen der Natur*, Engelbrecht, 1744, p. 89.

27. Julia Douthwaite a bien exploré cet aspect inquiétant de la communication électrique à virtualités socio-politiques dans *The Wild Girl, Natural Man and the Monster. Dangerous Experiments in the Age of Enlightenment*, Chicago University Press, 2002 et plus récemment dans *The Frankenstein of 1790 and Other Lost Chapters from Revolutionary France*, University of Chicago Press, 2012, p. 59-97.

On ne saurait passer ici en revue la gamme énorme des différents dispositifs imaginés au 18^e siècle pour enregistrer ou communiquer le son ou la vision par des moyens techniques. Les travaux de Laurent Mannoni ont fait découvrir depuis longtemps les dispositifs multiples par lesquels le 18^e siècle n'a pas « anticipé le cinéma » (qu'il ne connaissait pas), mais a imaginé des façons ingénieuses de manipuler la lumière pour affecter les sensibilités des spectateurs²⁸. On connaît moins bien les machines inventées dès le 18^e siècle pour tenter d'enregistrer le son. Yoshiko Terao travaille actuellement à une thèse prometteuse qui analyse par exemple la façon dont, dès les années 1750, Johan Georg Sulzer ou Marie-Dominique-Joseph Engramelle (1727-1805) imaginaient d'« installer sous [un] clavecin un “grand cylindre couvert de papier blanc, et recouvert de papier noirci à l'huile”. Ce cylindre était muni d'un clavier dont les touches répondaient à celles du clavecin. Ainsi tout ce qui était exécuté sur le clavecin se retrouvait marqué sur le cylindre à travers le papier noirci²⁹ » – le tout avec une capacité d'enregistrement allant jusqu'à 45 minutes. Lorsqu'un virtuose se présente à la Cour du roi Stanislas en 1757, Engramelle parvient ainsi à lui « voler » sa musique à son insu, et surprend le musicien en lui faisant entendre quelques jours plus tard « une serinette qui répétait ses pièces, et imitait jusqu'aux agréments de son jeu », posant déjà – plusieurs décennies avant les conquêtes de Beaumarchais et deux siècles et demi avant la copie illégale de fichiers numériques – la question d'un « droit d'auteur » lié à l'invention et à l'exécution musicale.

28. Laurent Mannoni, *Le Grand Art de la lumière et de l'ombre*, Paris, Nathan, 1999. Voir aussi Laurent Mannoni et Donata Pesenti Campagnoni, *Lanterne magique et film peint. 400 ans de cinéma*, Paris, La Martinière, 2009, ainsi que le livre en préparation de Delphine Gleizes et Denis Reynaud, *Machines à voir : une histoire du regard instrumenté (1600-1900)* (à paraître).

29. Yoshiko Terao, « Enregistrement et reproduction de la musique autour de l'idée d'Engramelle », chapitre de la thèse de doctorat en cours à l'Université de Lyon 2, *Conservation et automatisations de l'image et du son au 18^e siècle*, sous la direction de Denis Reynaud. La figure 3 de cet article et son analyse sont tirées de ce travail. Sur ces questions, voir aussi les études de Peter Szendy, en particulier *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit, 2001.

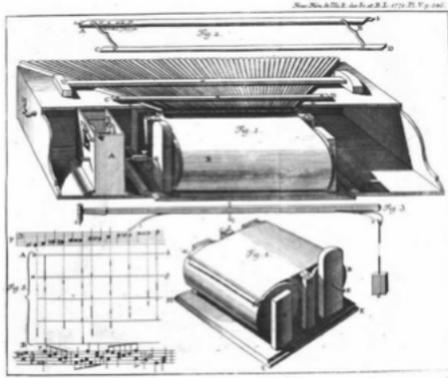


Figure 3. Johann Georg Sulzer, « Description d'un instrument fait pour noter les pièces de musique, à mesure qu'on les exécute sur les clavecins », *Nouveaux mémoires de l'Académie Royale des Sciences et Belles-Lettres*, Berlin, 1771.

Au-delà des histoires que les historiens projettent sur les inventions, et en-deçà des imaginaires qui s'investissent dans leurs résultats, « l'archéologie des media s'intéresse avant tout à l'infrastructure non-discursive et aux programmes (cachés) des media³⁰ ». Car comme le précisent Siegfried Zielinski et Wolfgang Ernst, même s'ils illustrent deux courants très différents de cette (in)discipline émergente, l'archéologie des media « ne renvoie pas seulement à l'ancien, à l'originaire (*archaios*), mais aussi à l'acte de gouverner, de dominer (*archein*)³¹ ». Les media sont toujours à la fois – et souvent indissociablement – des machines commerciales de diffusion (comme les périodiques), des instruments d'expression (comme les *Chiffons* de la fausse bloggeuse), des moyens de transmission (comme le télégraphe de Legrand), des dispositifs d'hallucination (comme la lanterne magique), des procédures d'enregistrement transformés en appareils de capture (comme le cylindre d'Engramme) – bref, des médiations d'un contrôle social plus ou moins (dé)centralisé, qui nous anime en nous traversant d'une propriété d'attraction (comme le garçon électrique de Gray). Tout autant

30. Wolfgang Ernst, « Media Archaeography » art. cit., p. 242

31. Siegfried Zielinski, *Deep Time of the Media*, op. cit., p. 27.

qu'aux *commencements*, l'archéologie des media s'intéresse aux modes de *commandement* que les media rendent possibles.

Le miroir de la *Giphantie* et le prisme de la littérature

Malgré la distinction établie ci-dessus entre deux courants de l'archéologie des media – entre les Zielinski ou Kluitenberg intéressés par une reconstitution de fantasmes narratifs, et les Kittler ou Ernst cherchant à court-circuiter le discursif en analysant les dynamiques techniques par lesquelles les machines médiatiques reconfigurent les rapports sociaux – la plupart des études d'œuvres du 18^e siècle sont vouées à jouer sur les deux tableaux à la fois. Plus précisément : il semble être constitutif des études *littéraires* d'aborder les textes comme des prismes faisant apparaître la multiplicité des couches à travers lesquelles tout dispositif médiatique est mobilisé par des rapports sociaux qu'il contribue à reconfigurer en retour. On peut illustrer brièvement ce point à l'aide d'un exemple particulier : l'œuvre du médecin normand Charles Tiphaigne de la Roche (1722-1774).

La seule raison pour laquelle cet auteur d'une dizaine d'ouvrages n'a pas été complètement oublié par l'histoire (littéraire et intellectuelle) tient à ce que les historiens des media le créditent parfois d'avoir « anticipé » l'invention de la photographie. Dans le chapitre I, 18 de son ouvrage *Giphantie* (1760), on lit en effet une description détaillée et frappante d'un procédé capable de fixer les rayons de lumière à l'aide d'« une matière très subtile, très visqueuse et très prompte à se dessécher et à se durcir, au moyen de laquelle un tableau est fait en un clin d'œil » : on répand cet enduit sur une plaque qu'on expose brièvement à la lumière, après quoi on « place la toile dans un endroit obscur », ce qui permet, une fois que « l'enduit est desséché », d'obtenir « un tableau d'autant plus précieux qu'aucun art ne peut en imiter la vérité³² ». Le même récit de voyage merveilleux dans l'île de Giphantie – une île habitée par de mystérieux « esprits élémentaires » inspirés de Paracelse et de Montfaucon de Villars – réserve au chasseur de media imagi-

32. Charles Tiphaigne de la Roche, *Giphantie*, Babylone [Paris], 1760, vol. I, p. 132-133.

naires bien d'autres surprises : le voyageur y découvre des lentilles de contact, de la nourriture lyophilisée et un étonnant dispositif en forme de globe fonctionnant comme un miroir-écran d'où l'on peut cliquer sur n'importe quel point de la planète pour voir et entendre ce qui s'y passe et s'y dit. Le même auteur décrit dans d'autres textes l'ADN et les phéromones, ou encore les manipulations génétiques et les nanotubes³³.

Si les (pré)historiens des media et des techniques peuvent donc se régaler en redécouvrant toutes les « anticipations » dont Tiphaigne a été le « précurseur », la posture archéologique sera plutôt sensible à ses bizarreries, à ce qui l'a marginalisé, voire invisibilisé du point de vue de l'histoire littéraire des deux derniers siècles. Son étonnant futurisme technologique baigne en effet dans une soupe cabalístico-alchimique de Génies et d'Esprits dont nous avons perdu le goût, et que nous ne savons plus interpréter que comme le résidu malséant d'un imaginaire désuet, d'autant plus embarrassant qu'il s'accouple à une satire « réactionnaire » clamant sa nostalgie pour « le bon vieux temps ». Le parti-pris archéologique, on l'a vu, nous pousse à valoriser le passéisme apparent de cette œuvre davantage que son futurisme évident. Denis Reynaud et Yoshiko Terao ont bien montré que Tiphaigne n'était guère original en décrivant le principe de l'empreinte photographique, dont on retrouve l'intuition chez plusieurs auteurs antérieurs³⁴. On a pu en revanche échafauder une vaste construction interprétative sur ce que les « esprits élémentaires » nous incitent à voir dans les

33. Respectivement dans *L'Amour dévoilé, ou Le système des sympathistes, où l'on explique l'origine de l'amour, des inclinations, des sympathies, des aversions, des antipathies, etc.*, s. l., 1749 (disponible sur Gallica) et dans *Amilec ou la graine d'homme* (1753), qui vient d'être superbement réédité avec présentation, notes et biographie par Philippe Vincent, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2012. Une édition critique des *Œuvres complètes* de Tiphaigne est en cours de préparation pour les Classiques Garnier sous la direction de Jacques Marx. La meilleure étude de son œuvre a été publiée par Jacques Marx, *Tiphaigne de la Roche. Modèles de l'imaginaire au 18^e siècle*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1981. Un volume collectif consacré à l'interprétation de son œuvre vient de paraître : *Imagination scientifique et littérature merveilleuse. Charles Tiphaigne de la Roche*, Presses universitaires de Bordeaux, « Mirabilia », 2014.

34. Yoshiko Terao et Denis Reynaud, « La captation du son et de l'image dans *Giphantie* », in *Imagination scientifique et littérature merveilleuse. Charles Tiphaigne de la Roche, op. cit.*, chap. 13.

dispositifs de contrôle mis en place par la modernité à travers les technologies de visibilité et de communication³⁵.

Comme les sylphes évoqués précédemment, les « esprits » invisibles et ubiquitaires mis en scène par Tiphaigne sont décrits comme produisant des effets qui résonnent intimement non seulement avec les media hertziens qui se sont développés au 20^e siècle, avant de se numériser au 21^e, mais aussi avec les périodiques dont le nombre explose justement au moment où le médecin normand publie ses œuvres, qu'il avait précédées d'une brève expérience journalistique. L'imaginaire des « esprits » cabalistiques est en effet explicitement mobilisé par certains journalistes, lorsque, sous un titre comme *Le Philosophe invisible ou le Génie Nouvelliste, critique et galant* (1741), ils publient des « Entretiens d'un esprit et d'un sage cabaliste » et des « Entretiens entre un Sylphe et un cabaliste, Arbatal », ou encore lorsqu'ils intitulent leur feuille hebdomadaire *Pharos ou le Lutin* (1748) pour y diffuser « surtout aux Dames » des nouvelles qu'ils disent tenir « d'un Esprit Aérien, Lutin d'extraction ». Le terme d'*esprit* avait une signification technique dans l'univers de l'édition du 18^e siècle, où il faisait référence aux compilations que l'anglais appelle *Reader's Digest*, conduisant à des ouvrages intitulés *L'Esprit de Marivaux* ou à toute une série de périodiques « reproducteurs » intitulés *L'Esprit des Journaux, français et étrangers* (1772-1818), *Esprit des gazettes ou recueil des événements politiques et extraordinaires, qui ont pu fixer l'attention du public* (1780-1797) ou *Extrait ou Esprit de toutes les Gazettes* (1788)³⁶.

Les esprits aériens (génies, sylphes, Zaziris) ressemblent décidément beaucoup à des feuilles volantes : ces entités à la fois très nouvelles (*new media*) et très anciennes (paracelsiennes) nous « inspirent », nous influencent, nous informent, nous surveillent, nous affectent de passions diverses, nous orientant parfois vers

35. Voir Yves Citton, *Zazirocratie. Très curieuse introduction à la biopolitique et à la critique de la croissance*, Paris, Editions Amsterdam, 2011. Voir aussi, plus sobrement, Jürgen E. Müller, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinéma*, vol. X, n° 2-3, 2000, p. 105-134.

36. Les informations sur tous ces périodiques sont disponibles sur le site <http://dictionnaire-journaux.gazettes18e.fr/journaux>.

notre bien, mais se jouant plus souvent de nous « pour leur plaisir et leur utilité » – avec pour résultat que « nos pensées s’élèvent et se multiplient à mesure que des conversations, des lectures ou des objets nous excitent et nous affectent³⁷ ». Nous sommes et nous faisons ce que nous lisons et voyons sur nos pages imprimées et nos écrans : notre esprit est la résultante des esprits qui nous traversent. Comme l’a bien vu Jussi Parikka, « ôtez ce qui est supposé être fantastique ou surnaturel, et voyez ce qui reste : un univers de relations sociales, de réseaux de communication, et des nouveaux mondes de technologies médiatiques³⁸ ».

Archéologie de l’altermodernité

Un premier intérêt d’une relecture du 18^e siècle sous l’angle de l’archéologie des media est donc de reconfigurer le paysage de notre histoire littéraire, en donnant une saillance nouvelle à des écrits et à des auteurs oubliés comme Charles Tiphaigne, mais aussi Laurent Bordelon, Thomas-Simon Gueulette, Charles de Fieux de Mouhy, Jacques-Antoine Grignon des Bureaux, Isabelle de Charrière, Jean-Marie Chassaignon, François-Félix Nogaret ou Jean Potocki. Mais on peut également s’en servir pour relire des auteurs classiques sous un nouveau jour. Ainsi les *Dialogues* de Rousseau apparaissent-ils comme son texte le plus lucide et le plus radicalement politique, dès lors qu’on voit dans son apparent délire de persécution une description parfaitement rigoureuse de l’emprise des mass-médias sur les consciences au sein de nos sociétés de contrôle (deux siècles avant la figuration de cette emprise par la fable de *The Matrix*)³⁹. De même un passage aussi commenté que la pantomime du *Neveu de Rameau* prend-il un

37. Charles Tiphaigne de la Roche, *L’Empire des Zaziris sur les humains ou la Zazirocrairie*, Pékin [Paris], chez Dsmgtlfpqxz, 1761, p. 1 et 12. Sur la longue tradition des esprits aériens comme *analogon* de la communication interhumaine, voir John Durham Peters, *Speaking into the Air : A History of the Idea of Communication*, University of Chicago Press, 1999, ainsi que Éric Méchoulan, *D’où nous viennent nos idées? Métaphysique et intermédialité*, Montréal, VLB éditeur, 2010.

38. Jussi Parikka, *What is Media Archaeology*, op. cit., p. 58.

39. Pour une telle lecture, voir Yves Citton, « Liberté et fatalisme dans les *Dialogues* de Rousseau : Hyper-lucidité politique de la folie littéraire », *Méthode!*, n° 5, Vallongues, 2003, p.115-124.

sens redynamisé lorsqu'on y reconnaît la tentation d'un devenir-medium qui est à l'horizon de nos sociétés du spectacle⁴⁰.

Ce que l'archéologie des media aide à faire apparaître dès le 18^e siècle, en exhumant des auteurs oubliés ainsi qu'en éclairant sous un jour décalé certains textes classiques, c'est ce qu'on pourrait appeler, avec Antonio Negri et Michael Hardt, l'émergence d'une *altermodernité* constituant « une lignée alternative à l'intérieur des Lumières européennes⁴¹ ». Ni modernes, ni antimodernes, ni postmodernes, ces auteurs mineurs ou ces lectures mineures d'auteurs majeurs mettent – consciemment, explicitement ou non – la question des media au cœur de leurs préoccupations parce s'y joue le statut même du minoritaire et du majoritaire⁴². Encore une fois, la question du commencement (l'*archè* comme origine) s'éclipse derrière celle du commandement (l'*archè* comme domination) : là où toute la modernité, de Hobbes à Rawls en passant par Lénine, s'est focalisée sur la prise du pouvoir politique, conçu comme ce qui vient depuis le haut imposer un certain ordre aux interactions sociales, l'*altermodernité* a valorisé les relations qui tissent la puissance des multitudes à travers les multiples formes de communication qui s'y trament. On comprend qu'elle ait dû développer la plus vive conscience des médiations à travers lesquelles s'opère ce tramage.

En se rendant attentives à l'émergence de cette *altermodernité* en quête et en peine de médiations, les études dix-huitiémistes ne s'inscriraient nullement en rupture avec ce qui s'est fait au cours des dernières décennies. Comme l'illustrent les exemples des récits de sylphes, des *Chiffons* périodiques ou des esprits aériens

40. Voir Vanille Goovaerts, « Le geste entre illusion et transe dans la pantomime du *Neveu de Rameau* », in Angela Braitto et al., *Technologies de l'enchantement. Pour une histoire multidisciplinaire de l'illusion*, Grenoble, ELLUG, 2014, chapitre 9. C'est bien entendu tout l'univers théâtral qui mérite de jouer un rôle central dans l'archéologie des media du 18^e siècle, puisque la scène y jouait le rôle hégémonique qu'a pris la télévision au 20^e siècle. Pour une étude qui collecte les chiffons de la comédie allégorique pour les ériger au statut de medium singulier, voir Martial Poirson, *Les Audiences de Thalie*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

41. Antonio Negri et Michael Hardt, *Commonwealth* (2009), Paris, Stock, 2012, p. 144-166.

42. Sur ces questions, voir Christelle Bahier-Porte et Régine Jomand-Baudry (dir.), *Écrire en mineur au 18^e siècle*, Paris, Éditions Desjonquères, 2009.

de Tiphaigne, elles ne feraient souvent que poursuivre et enrichir des travaux déjà engagés par nos aînés (Michel Delon, Jean Sgard, Jacques Marx). En portant un éclairage décalé sur des auteurs marginaux, des imaginaires délirants, des inventions avortées, des virtualités non-développées, l'archéologie des media nous aide à écouter, au 18^e siècle, non pas des Anti-Lumières passéistes, mais une autre face (futuriste) des Lumières, animée par des voix qui furent forcées de problématiser les dispositifs de médiation pour rendre compte de leur statut minoritaire et de leur difficulté à s'imposer au sein des modes de communication dominants. On peut espérer qu'en revalorisant les survivances de l'altermodernité, les études dix-huitiémistes trouveront dans les fantômes médiatiques du passé de quoi mieux nous faire comprendre les symptômes du présent.

Yves CITTON
Université de Grenoble