

De la photo-digitalité à la dactylo-phonie : pour une contre-histoire de la pensée de l'écran

Autor(en): **Honorat, Julien**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Traverse : Zeitschrift für Geschichte = Revue d'histoire**

Band (Jahr): **22 (2015)**

Heft 2: **Par tous les sens = Mit allen Sinnen**

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-650790>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

De la photo-digitalité à la dactylo-phonie

Pour une contre-histoire de la pensée de l'écran

Julien Honnorat

Le silence de ces espaces infinis m'effraie.
Pascal, *Pensées* (1670)

L'histoire de la peinture [...] reste encore à écrire d'un point de vue matérialiste.
Hubert Damisch, *Théorie du nuage* (1972)

Bruit matiériste gardien d'une réalité événementielle, l'empâtement pictural est habité par la sonorité du toucher l'ayant un jour vu naître. Dans la constitution même de la prise de vue, pourquoi en est-on alors arrivé à l'omission des traces de doigts – patine dactylo-phonique – *ayant pourtant prise* à la surface haptique d'appareils photographiques, audiovisuels et/ou numériques littéralement percutés, voire empoignés, bref appréhendés par l'artiste? En 2008, Peter Greenaway traduit au cinéma la célèbre *Ronde de Nuit* de Rembrandt. Elle représente l'une des milices bourgeoises d'Amsterdam. Dans un même lieu théâtral filmé où l'audiovisualité des personnages du tableau se confond avec celle du peintre-acteur, le réalisateur explore l'intentionnalité intra et extradiégétique motivant la composition en cercle écrasé et en clair-obscur du tableau. A partir de la reconstitution d'une situation réelle relative à la corruption qui habitait les échanges officiels d'une milice ayant fomenté l'assassinat de son ancien capitaine, le dispositif du cinéaste entend révéler les secrets scénographiques de ce tableau de groupe: présent sur l'estrade au côté du personnage du conspirateur armé d'une arquebuse, le peintre lui vocifère le signal du coup meurtrier. Le plan suivant présente sur le même lieu les réactions physiques et organisationnelles des comédiens-miliciens à cet événement. Si le coup de fusil permet au réalisateur d'indexer *un lieu réel commun de maniement* à une caméra prédatrice et à la rapidité d'un coup de pinceau – on pense tout de suite aux prises de vue obtenues par le fusil chronophotographique de Marey –, la dépendance figurale de cette indexation à la reconstitution fictionnelle d'une scène de crime empêche peut-être de percevoir le léger craquement du bois de l'estrade grouillant de figurants comme équivalent plastique au bruit pâteux du pinceau de Rembrandt. La définition du geste pictural par une audiovisualité

qui imagine la bande-son du récit peint par ce geste en dit long sur une histoire «optiquement dominée»¹ de la peinture.

Qu'il s'agisse des bruissements de la feuille et du pinceau d'un *Alechinsky d'après nature* filmé par Luc de Heusch (1970) ou de ceux de la main même du cinéaste Pialat étalant du bleu sur une toile au tout début de «son» *Van Gogh* (1991), la sonorité de la matière tactile d'un toucher pictural multiséculaire n'a pas attendu sa traduction technique récente par l'image *audio-visuelle*.² Pour lier les sons du toucher à la prise matérielle de formes alors obtenue, pourquoi séparer de sa substantialité la visualité de ces dernières? La projection figurative a tendance à négliger l'accidentalité de son support d'inscription. Cette tendance a historicisé l'évolution des supports scriptural, pictural, photographique, audiovisuel, haptique, numérique comme histoire technique d'un écran fictionnel. Cette histoire technique semble se subordonner à celle des supports de l'«image écrite»³ transfigurant le maniement physique de ces derniers en opération imaginaire par laquelle nos traces digitales, prises dans un système associatif de pensée, font signes langagiers. Relativement à un avènement de l'image par une rythmicité digito-figurative ayant «créé» le verbe, il faut d'abord poser la dépendance historique d'une certaine théologie de la perception de l'écran vis-à-vis du lien haptico-déictique – Derrida parle d'une inclusion «haptico-transcendantale»⁴ du toucher dans le vouloir – entre tact scriptural et visualité du sens de l'écriture. Perspective, peinture, dactylographie, la dimension «photologique»⁵ de l'indexation figurative d'un monde réel simultanément vu et pensé est à exemplifier avant de repérer l'irréductibilité primitive des traces substantielles de «la rythmicité [...] sonore et gesticulatoire»⁶ du doigté figuratif. Les «images motrices», entendues comme «moyen d'intuition de la réalité»,⁷ sont à l'écoute des réactions multi-sensorielles de la matière et guident la manière (picturale) en dehors d'une intention programmée. Comment, plus précisément, ces images résistent-elles à la désubstantialisation de l'épaisseur du signe⁸ par la pensée de l'écran? Si «le graphisme ne débute pas dans une expression [...] photographique du réel»,⁹ la *désignation haptique* d'une audiovisualité de plus en plus numérique manifeste-t-elle le différend qu'entretiendrait le toucher figural – et donc le projet design – avec sa propre présence? Dans l'événement tu de son usure matériologique, celle-ci peut-elle infléchir l'histoire hégélienne que, de l'écran victorieux, ce toucher écrit? «Une philosophie de l'histoire est toujours écrite du point de vue des vainqueurs [...]. Ce sont les vaincus qui sont la vérité de l'histoire parce qu'ils ont perdu la capacité de faire trace. [...] Ce qui reste à terre, ininscrit par définition. [...] Benjamin pose la question à Hegel: où sont vos disparus?»¹⁰

Perception et historicisation restrictives du comportement figuratif

Jacques Derrida explique par un phénomène d'«haptocentrisme continuiste» notre «croyance illusoire à l'immédiateté du contact» là où, en réalité, «il n'y a pas de toucher sans intervalle». Par exemple, il y a un continuum perceptif par lequel je lie le stylo et la page que je touche à l'écriture que j'inscris et/ou que je lis. *Via* un «étant intelligible», «l'ordre métonymique du doigt» investirait la main d'une capacité figurale. C'est là, au moment où le toucher figure, que, comme l'avance Derrida, s'en mêle «la technique», au premier rang duquel arrive une technique du corps qui finira par s'extérioriser en appareils scriptural et archivistique: la technique de l'indexation – fonction déictique de l'index articulant la capacité langagière du doigt à «la potentialité différée d'un contact» par la vue.¹¹ Dans le geste déictique allant du doigt qui montre au maniement des multiples appareils de re-présentation visuelle accumulés au fil des civilisations, le toucher digital se soumet à la vue et à notre capacité de *penser en regardant* (des mots, des images). Doit-on pour autant réduire à cette soumission les «conditions de réalité»¹² perceptive de l'histoire photo-digitale? L'événementialité de cette dernière se constitue tout de même sur la base économique d'une incomplète satisfaction: celle éprouvée par la complexité poly-sensorielle de notre appareil psychomoteur devant les seules dimensions haptique et audiovisuelle qu'offrent les écrans photo-digitaux à l'extériorisation de notre mémoire sensori-motrice.¹³

A partir du repérage d'une «primauté de la vision et de l'audition dont l'évolution zoologique a fait nos sens de référence spatiale», l'articulation esthétique qu'observe André Leroi-Gourhan entre notre appareil physiologique, nos gestes fonctionnels et notre comportement figuratif a dû jouer un rôle certain dans la disparition progressive de l'accidentalité tactile des images.¹⁴ Cette accidentalité était peut-être le seul indice possible de «tableaux d'odeurs», de «symphonie de contacts» et de «poèmes de salure ou d'acidité».¹⁵ Un certain régime audiovisuel dominant aurait empêché de constituer ces types d'œuvres sans pour autant faire de nous des êtres dénués de sueurs, d'odeurs, de matières... *Ce régime aurait-il du coup induit une histoire de l'écran passant à côté de la substantialité qui s'y dépose?* Observons la réduction perceptive imposée par la construction perspective à l'expérimentation qui lui est nécessaire. Une des bases empiriques par quoi la pensée de l'écran a cherché à la Renaissance sa validation historique est la vérification expérimentale par l'architecte florentin Brunelleschi de la correspondance du point de vue dans le point de fuite: troué en un point, le petit tableau – *tavoletta* – imitant la perspective frontale de la façade du Baptistère de Florence est placé dos contre l'œil de l'architecte qui se positionne devant cette façade. Il regarde par ce trou pendant qu'il intercale un miroir, à une longueur de

bras, entre la *tavoletta* et le bâtiment. Ce miroir fait face à la perspective peinte sur cette dernière. Il est positionné de manière à faire coïncider optiquement son reflet de cette perspective avec celle de la façade réelle du Baptistère. L'image de l'œil de Brunelleschi apparaît alors sur la *tavoletta* à la place du point de fuite. Si cette expérience suppose un maniement haptique de *l'intervalle* entre la *tavoletta* et le miroir, c'est dans les termes restrictifs d'une préhension photo-digitale relative à la recherche d'une position adéquate d'éléments au service d'un dispositif perspectif indexant la place du corps dans un point de vue. De même, c'est la fixation sur une partie de la *tavoletta* des reflets du ciel grâce à de l'argent bruni qui caractérise le statut figuratif de l'état matériologique affectant alors l'écran. *Ce recouvrement de la tangibilité marquée de l'écran par l'intentionnalité photologique de cette dernière* renvoie sans aucun doute à la thèse de Bergson: «La matière, pour nous, est un ensemble d'images». [...] la photographie [...] est déjà prise, déjà tirée, dans l'intérieur même des choses et pour tous les points de l'espace.»¹⁶ Cette photologie induit-elle des limites sensorielles et, par conséquent, des formes limitées d'historicisation de la sensibilité graphique et picturale?

Erwin Panofsky a analysé la modélisation du regard par un projet perceptif commun porteur «d'une vision du monde [...] définitivement épurée de tout ingrédient subjectif».¹⁷ Cette analyse peut parfaitement s'illustrer par la gravure d'Abraham Bosse intitulée *Les Perspecteurs* (1648):¹⁸ elle représente, sous la forme d'une pyramide visuelle rivée à un seul des yeux d'un personnage, le carcan perspectif de la géométrie projective. Pour autant, cette analyse ne fonctionne qu'en circonscrivant l'espace pictural à la vue. Car la saisie de la réduction par l'œil perspectif du caractère binoculaire, sphérique et en perpétuel mouvement de la vision subjective, fait occulter ceci: tous les efforts techniques pour rapprocher «la machine de vision»¹⁹ de ce caractère – *fish-eye*, caméra subjective, ... – ne rendent pas compte de la singularité matériologique et sonore des empreintes tactiles du corps de l'artiste à la surface même des appareils visuels qu'il manie. Et que dire de la démarche d'Henri Cartier-Bresson comparant l'instant décisif de la prise de vue photographique à la pratique du tir à l'arc? *La situation de projection et de préhension par le doigté se résume-t-elle à un interfaçage photologique entre les mouvements de l'appareil optique et leurs inscriptions topologiques dans un plan visuel?*

De la boîte d'espace du trecento à l'œil du photographe, cet ancrage photo-digital s'est fait par l'entremise haptique d'une touche picturale au service de la représentation optique d'une «saisie immédiate des choses». L'articulation de l'étendue matiériste de cette saisie à une durée perceptive correspond au va-et-vient continu du couple œil-main entre la toile et le modèle. Ce qui implique une présence focale du perspectif dans la pâte picturale même. Michael Baxandall définit cette présence comme forme de l'intention.²⁰ Le fait que Diderot dise à

Chardin «ce n'est pas du blanc, du rouge, du noir que tu broies sur ta palette; c'est la substance même des objets»²¹ rappelle la constitution d'une histoire de la sensibilité artistique à partir de *l'influence d'une sorte de perspective figurante sur la perception substantielle du toucher*.

Entraînant «une perception déterminée de la substance»,²² cette structure perspective figurante expliquerait un processus transhistorique de dématérialisation de la notion d'image. Car, en ouvrant la voie à une trace matiériste capable de photologiquement s'abstraire peu à peu du réel pour aller atteindre un jour l'abstraction de l'écriture, la posture scripturale figurative pariétale n'avait pas uniquement en elle le potentiel de perception qui permettra l'avènement, à la Renaissance, de l'écran pictural comme plan perspectif de narration. Cette posture avait déjà en elle aussi de quoi expliquer la structure technologique d'une perception dactylographique – celle de l'écriture industrielle – par laquelle la plus ou moins forte frappe de nos doigts sur un clavier d'ordinateur ne change aujourd'hui plus rien au texte s'affichant sur l'écran numérique, mathématique, algorithmique, cognitif... Y a-t-il à rebours de toute cette prédétermination du comportement figuratif, une solidité de l'espace plastique susceptible de lutter – jusqu'à la veille esthétique – contre l'historicisation des appareils écraniques selon le type de programme imaginaire qu'ils produisent plutôt que selon leur présence? Par présence, nous voulons parler ici de cette solidité – «die Verlässlichkeit»²³ – empreinte d'usure et d'où émerge le bruit de l'appartenance «inadressée»²⁴ de notre corps gesticulant au monde.

Au risque de l'histoire du corps: un Bruit hors-écran

Comment comprendre cette relation vitale, accidentelle, bruyante entre la matière et le corps qui la touche avant que les stigmates de cette relation ne soient interprétés à partir du projet figural dont ils sont traversés? Ce projet transforme la perception alors instaurée du site sensible en zone-écran permettant l'accès à la Représentation. Et cela au point de finir par différer la percussion matiériste – la dactylo-phonie – du toucher figural dans le rythme fictionnel d'une narration visuelle ou d'un montage audiovisuel. Là est peut-être toute la différence entre le bruit réel trop souvent non capté d'un pinceau et le son enregistré d'un film. Qu'y a-t-il en dehors de la postérité d'une définition classique de l'accident pictural comme représentation de l'«interruption qui se fait de la lumière du soleil par l'interposition des nuages»?²⁵ Qu'y a-t-il puisque, comme en témoignent les discours animistes de Tàpies, Dubuffet, ou Beuys au sujet de leurs propres gestes matiéristes, l'art moderne et contemporain reste attaché à cet «effet de structure»²⁶ par quoi une représentation naturaliste – éco-fiction –

vient se superposer sur la réalité factuelle de l'accident humain. Par exemple, et même en refusant la figuration d'un nuage, l'estompage d'un bleu aquarelle ne permet la symbolique d'un geste-couleur qu'à condition de taire le fait que, dans l'estompage pris comme trace d'un matériau absorbant sur un support, il s'agit d'abord du bruit, de la matière et de l'odeur relatifs à cette application et vécus par une sensorialité en action: celle du corps de l'artiste. L'histoire de la pensée de l'écran s'inscrit dans une corporéité beaucoup plus triviale que ce que le discours métaphorique – par exemple des «Correspondances» baudelairiennes²⁷ ou des «Voyelles» rimbaldiennes²⁸ – ne le permet.

Afin de comprendre le paradoxe entre figuration et trituration qu'instaure Rembrandt au cœur d'une histoire du tableau prise entre écran et empâtement, Gérard Dessons a développé, dans son ouvrage *L'odeur de la peinture*, une analyse allant de *La leçon d'anatomie du docteur Tulp* à l'emblématique *Bœuf écorché*. Ce parcours analytique le mène au-delà d'une saisie de la rhétorique du tableau comme articulation discursive entre rationalité cartésienne du spectacle anatomique et subordination fictionnelle de la main du peintre à celle du docteur-écorcheur. Certes, *via* le motif de la dissection de l'avant-bras gauche d'un cadavre quasiment intact, la manière de Rembrandt se transfigure ici dans celle d'un docteur qui, pincette de dissection en main, opère au plus près de la *vérité* du corps. Par ce jeu de correspondances, la pratique figurative de la matière picturale mène *mécaniquement* «le passage sémantique du discours médical au corps disséqué». Mais ce serait ensuite l'acte quasiment «sculptural» de triturer la pâte qui permettrait, sous l'habillage mimétique d'un geste matiériste figuratif pris entre chair humaine et carnation picturale, le passage sensoriel d'une manière historicisée par son potentiel figural à «l'exaltation même de la matière comme historicité d'une manière».²⁹ La présence de la touche du peintre recouvrirait le corps picturalement représenté d'un acte corporel, haptique, indépendant de sa représentation optique: l'histoire de la peinture serait d'abord une succession aveugle d'épaisseurs gestuelles auxquelles leurs possibles repentirs visuels en peintures d'histoires ne changeraient rien. De même, impossible de revenir sur les émanations odorantes de la peinture à l'huile lorsqu'on l'applique par couches épaisses: «l'odeur de la peinture pourrait te faire du mal»³⁰ dira Rembrandt au visiteur de son atelier. Tout cela redonne au geste plastique une légitimité de participation événementielle à «l'ouverture sans retrait»³¹ d'une parole sur laquelle, une fois jetée hors de moi, je ne peux revenir autrement qu'en en prononçant une nouvelle qui ne la corrigera qu'imaginativement ...

Peut-on relire l'histoire des images à partir de «certaines forces du dehors»³² de l'écran? Ces forces viendraient du dedans du corps et le relieraient à ses représentations de telle sorte que le travail de l'imagination ait lieu dans la

sensori-motricité avant de s'originer dans la mémoire photo-cognitive? Cela implique de penser le rapport entre imagination et substance sans avoir recours à la définition cartésienne puis freudienne de l'espace comme extériorisation de l'étendue de l'appareil psychique. En repérant par exemple que «la crainte de manquer de nourriture, au lieu de se projeter en images d'ogres ou de monstres, [...] s'exprime par l'amasement indéfini de réserves alimentaires (sucre, sel)», Gilbert Simondon a montré comment, dans une sorte d'«anticipation motrice», le processus vital de l'imagination «continue à s'exercer sans produire une projection».³³ Lorsque Jean Baudrillard induit un lien entre obésité et temps passé devant des écrans de simulation, il conforte cette méthode resituant le contour figuratif dans un corps s'individuant par sa propre organicité.³⁴ Simondon décrit un processus de rupture psychologique vis-à-vis des modèles plinien et platonicien de Dibutade et de la projection skiagraphique³⁵ par laquelle l'homme, délivré de la caverne, regarde «du côté de la lumière».³⁶ Pour le psychologue, «la connaissance remonte en sens inverse de cette projection par degrés successifs qui donne l'existence sensoriellement perceptible».³⁷ Il sous-entend ici une remontée évidente de la projection tactilo-visuelle dans la motricité intuitive, interne, aveugle. Etant donnée l'appartenance d'une part de la forme individualisée à son extériorisation projective, en quoi cette remontée est-elle pertinente pour comprendre le rapport entre corps-sujet et écran haptique? N'y a-t-il pas un paradoxe épistémique à voir coïncider dans la même époque – Simondon fait partie de la psychologie contemporaine – l'observation de l'imagination fonctionnelle du corps substantiel et, au contraire, l'abandon progressif des accidents organiques par le geste haptique audiovisuel? Faute d'être résolu, ce paradoxe n'aurait-il pas au moins le mérite de maintenir, au rang de leurre idéologique relatif à une histoire essoufflée de l'écran, la transfiguration numérique des substances corporelles en un flux – et ses ruptures – d'organisations pixellisées? En dernier recours, ne faut-il pas alors conclure à la valeur de veille de la matière substantielle, bruyante, suante et odorante du toucher vis-à-vis d'une pensée photo-digitale de l'écran ayant tendance à réinscrire à tort le besoin sensible de design haptique dans le mouvement intentionnel du projet?

Patine sonore du rythme tactile et veille en milieu digital

Le son de la touche picturale – dont le relief porte l'image avant son intention – parle d'une déposition fonctionnelle de la substance imageante hors l'appareil photologique. Cette déposition est ce qui, du rythme de l'impact digital, ne se retrouve pas dans le rythme figural du tableau. Pour la saisir, la perception de la matière de la touche picturale doit se séparer de la perception du rôle figural

que cette touche fait jouer à cette matière dans le tableau. Pensons aux traces de doigts qui salissent les écrans numériques tactiles: elles ne s'articulent pas aux images que représentent ces écrans. En cette patine digitale, «l'image se renverse et nous montre ses larmes»,³⁸ celles d'une imagination dont le matérialisme d'*usage* semble méprisé par une histoire technique des écrans au service de celle des fictions qu'ils portent. La patine digitale des écrans haptiques est un reste de matière instauratrice en perdition ou, pour le design, un modèle de survivance du bruit sonore par lequel passait la touche picturale pour se dépenser. Du relief des claviers mécaniques à la transparente inframinceur des écrans numériques tactiles, la *désignation* de la percussion dactylographique se rapproche du rendu discret de la substance translucide de nos empreintes digitales. Par ce rapprochement, le *design des écrans* prendrait en charge – en fonction – une figuration post-picturale et post-photographique, c'est-à-dire en perte de repères matériologiques, subjectiles et indiciels.

La présence machinale du corps imaginant face à la désubstantialisation de ses représentations numériques s'historicise alors peut-être dans une désignation virtuelle. Par exemple, dans le jeu interactif en ligne intitulé *Second Life*, le «chat» – que peut entreprendre notre avatar avec celui d'un autre internaute – est illustré par une bande-son imitant le bruit que fait le clavier des joueurs en train d'écrire. Certes, enrichissant d'une rythmique percussive venue de la frappe réelle un écran numérique qui, jusque-là, substituait à la notion sonore de bruit celle de parasitage visuel, cette stratégie indique d'abord une volonté totalitaire de désignation du vivant dans la simulation. Mais ne nous donne-t-elle pas aussi à percevoir l'histoire d'une matière dont la mémoire dactylo-phonique réussit à se maintenir dans une écranité en proie à la désubstantialisation? Tel le bruit du pinceau courant sous la touche picturale, un bruit matérialiste et sonore hante notre perception du numérique. De la patine comme souvenir du timbre digital percuteur à la matière sonore de la parole numérique, une histoire sensorielle semble veiller – et surveiller – à la construction, dans l'image, d'une *désignation* qui n'oublie jamais la base hors-image, accidentelle et matériologique d'où elle émerge. La mémoire du geste numérique renvoie à ce qui, faute de pouvoir en propre le recouvrir, recouvre ses outils tangibles jusqu'à leur installation dans l'espace. Cela est comparable au fait que le mobilier programmant la topologie d'un aménagement vient du caractère meuble de l'expérimentation des comportements percussifs dans un espace pétri par les lois physiques de l'inertie et de la pesanteur ...

Le motif d'une patine digitale vaincue par la luminescence d'un écran de verre doit sortir d'une idéologie historique de la désubstantialisation. Il en va d'un rapport authentique à la sensibilité traversant l'histoire plusieurs fois millénaire de l'écran. Notre thèse redonne un poids matérialiste à l'empreinte tactile avant

sa structuration digitale et numérique. En effet, alors que la digitalité vise le nombre abstrait – *digit* ou «nombre» en anglais vient pourtant du terme concret *digitus* qui en latin veut dire «doigt» –, le dactyle maintient l'espace du langage au plus près du corps et de la matière puisque par allusion aux doigts qui ont une grande phalange et deux petites, le terme grec *daktulos* renvoie, en poésie, à un pied formé d'une syllabe longue suivie de deux brèves. Au 16^e siècle, on trouve aussi, pour dactyle, le sens botanique de graminée fourragère des régions tempérées; ce qui est peut-être à mettre en parallèle avec l'expression latine *dactylides vites*, sorte de grappes qui ont l'épaisseur du doigt.³⁹ Autrement dit, *l'expérience photo-digitale de la métaphore ne se sépare jamais dans le réel d'une sensation dactyle qui touche à la vie.*⁴⁰ Nous rajoutons à cette sensation les sons que le toucher engendre au contact du support... *La dactylo-phonie est une infra-image vivante de parole qui a lieu avant que la production de cette dernière fasse image.* Sans ce type d'esthétique fonctionnelle, comment définir une innovation relative à la préhension haptique des appareils pour autant qu'en-deçà de la dimension cognitive d'ingénierie, cette innovation doive faire face au vécu sensible de *l'usager*: par exemple, le style vintage ou autres simulacres de patines, entend *améliorer l'apparaître technologique en le vieillissant.* Malgré l'écriture photologique historicisante de sa praxis, les traces désignées du corps-regard buttent en permanence sur leur pesanteur fonctionnelle, bruit parasite toujours déjà passé, donc hors-propos; catastrophe sur laquelle, tel l'ange de l'histoire, nous nous retournons inquiets, portés par cette tempête «que nous appelons le progrès».⁴¹

Notes

- 1 Pierre-Damien Huyghe, *Art et industrie, Philosophie du Bauhaus*, Paris 2002, 62.
- 2 Voir: Vincent Amiel, «Le geste inaccompli», in Pierre-Henry Frangne, Gilles Mouëllic, Christophe Viart, *Filmer l'acte de création*, Rennes 2009, 31–36; Fabienne Bonino, «La singularité de l'approche de l'acte de création dans l'œuvre de Luc de Heusch», *ibid.*, 65–73.
- 3 Voir Anne-Marie Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris 1995.
- 4 Jacques Derrida, *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, Paris 2000, 310.
- 5 Michel Guérin utilise ce terme dans son article «Du phénoménologique au photologique», in Jean Arrouye, Michel Guérin, *Le Photographiable*, Aix-en-Provence 2013, 11–18. Pour le concept de photologie tel que l'envisage Henri Bergson, voir Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, Avant-propos et Chapitre 1: De la sélection des images pour la représentation. Le rôle du corps, Paris 1965 [1896]. Voir aussi Henri Bergson, *L'évolution Créatrice*, Chapitre 4: Le mécanisme cinématographique de la pensée, Paris 1941 [1907].
- 6 André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, tome II: *La mémoire et les rythmes*, Paris 1964, 211.
- 7 Gilbert Simondon, *Imagination et invention (1965–1966)*, Paris 2008, 42.
- 8 Voir Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Section: Signification et désignation, Paris 2002 [1971], 84.

- 9 André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, tome I: *Technique et langage*, Paris 1964, 265 s.
- 10 Jean-Louis Déotte, *L'homme de verre. Esthétiques benjaminsiennes*, Paris 1998, 45 s.
- 11 Derrida (voir note 4), 140, 183, 186 s., 284.
- 12 Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, III. *L'énoncé et l'archive*, Chapitre 5: *L'a priori historique de l'archive*, Paris 1969, 174.
- 13 Leroi-Gourhan (voir note 6), 35–62.
- 14 Ibid., 120–137.
- 15 Ibid., 98.
- 16 Bergson, *Matière* (voir note 5), 5, 35 s.
- 17 Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, Paris 1975, 174 s.
- 18 Gravure d'Abraham Bosse, *Manière universelle de M. Desargues pour traiter la perspective*, 1648, reproduite in Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris 1987, 59.
- 19 Nous empruntons l'expression au titre de l'ouvrage de Paul Virilio, *La Machine de vision*, Paris 1992.
- 20 Michael Baxandall, *Formes de l'intention*, Nîmes 1985, 164.
- 21 Denis Diderot, *Salons (1759–1765)*, Salon de 1763, Paris 2008, 82.
- 22 Baxandall (voir note 20).
- 23 Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris 1986 [1950], 34.
- 24 Pour le concept d'apparences inadressées, voir Adolf Portmann, «L'autoprésentation, motif de l'élaboration des formes vivantes», *Etudes phénoménologiques* 23/24 (1996), 161.
- 25 Roger De Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris 1989, 102.
- 26 Barbara Cassin, *L'effet sophistique*, Paris 1997, 9.
- 27 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris 1942, 9.
- 28 Arthur Rimbaud, *Œuvres*, Paris 1966, 97.
- 29 Gérard Dessons, *L'odeur de la peinture. L'hypothèse Rembrandt*, Paris 2013, 45, 57, 73, 86.
- 30 Ibid., quatrième de couverture.
- 31 Martin Heidegger, *Etre et Temps*, Paris 1986 [1927], 269, 271, 581 (lexique).
- 32 Frédéric Neyrat, *L'image hors-l'image*, Paris 2003, 21.
- 33 Simondon (voir note 7), 45.
- 34 Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris 1981, 28 s.
- 35 Le terme grec *skiagraphia* signifie: peinture/écriture de l'ombre.
- 36 Platon, *République*, 515 c-d, *Œuvres complètes*, Paris 1950.
- 37 Simondon (voir note 7), 58.
- 38 Louis Aragon, «Plus belle que les larmes», in Idem, *Les yeux d'Elsa*, Paris 1942, 85.
- 39 Julien Honnorat, *L'esthétique fonctionnelle de l'appareillage informatique comme ancrage phénoménologique de l'œuvre à l'époque des immatériaux*, thèse de doctorat, Aix-Marseille Université 2011, 163–169, <http://www.theses.fr/2011AIX10035>.
- 40 Au sujet de la base événementielle du sens, voir Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris 1975.
- 41 Walter Benjamin, *Œuvres*, tome III (1940), 12. Sur le concept d'histoire, IX (à propos du tableau de Klee *Angelus Novus*), Paris 2000, 434.

Zusammenfassung

Von der «Foto-Digitalität» zur «Dactylo-Phonie». Eine Gegengeschichte des Display-Denkens

Das Display-Denken (*pensée de l'écran*) hat die Fingerbewegung auf ein Vehikel der Figuration reduziert, die auf einer rein photologischen Ebene (nach Bergsons Terminologie) situiert wird: Doch was passiert auf dieser Ebene eigentlich organisch? Um einer solchen Archäologie der Foto-Digitalität, die geschriebene, gemalte, gezeichnete, photo- oder dactylografierte Bilder hervorbringt, näher zu kommen, muss man historisch unterscheiden zwischen der geräuschvollen Materie des Berührens und dem, was die Fingerbewegung zeigt oder bezeichnet; weiters auch zwischen den Bewegungen der Entäusserung des wahrnehmenden Körpers und ihrer Projektion auf die von der Organizität des eigentlichen Körpers getrennten Oberflächen der Bildflächen. Ausgehend vom rhythmischen Ursprung des *comportement figuratif* (Leroi-Gourhan) sowie dem Begriff der Bewegungsbilder (*images motrices*) als «moyen d'intuition de la réalité» (Simondon) soll der Moment eines sonoren und materiellen Berührens (*touche*) herausgearbeitet werden, der trotz seiner Hervorbringungsfunktion dennoch aus den Bildern in die Position einer digitalen Patina gedrängt wird, welche sich leise murmelnd ihrer Entmaterialisierung entgegenstellt. Um diese Patina von ihrem Zweck zu unterscheiden, wird hier der Ausdruck «Dactylo-Phonie» verwendet; eine grundlegende Unterscheidung für alle, denen daran gelegen ist, dass die Geschichte der technischen Bildflächen nicht jene der sensoriiellen Anwesenheit desjenigen, der sie bearbeitet, verdrängt.

(Übersetzung: Ulrike Krampfl)