

Franc Schuerewegen

**Le berger est un monstre**  
(Jules Verne, *Le Château des Carpathes*)

Qu'on imagine le désarroi dans notre petit milieu de chercheurs et d'universitaires s'il fallait admettre la chose suivante : *la sémiologie est une discipline sans objet*. Les sémiologues crieraient au scandale, nos étudiants nous quitteraient. Pourtant, nous savons tous très bien que les gestes du déchiffreur à proprement parler *constituent* le signe et que, en l'absence du décodeur, il n'y a pas non plus de signal à décoder ; les deux instances surgissent toujours ensemble. C'est à cette simultanéité, qui est problématique à mes yeux, que je voudrais réfléchir ici, en partant d'une histoire imaginée par Jules Verne dans la série des *Voyages extraordinaires*. *Le Château des Carpathes* (1892) raconte entre autres choses l'aventure d'un berger qui est aussi un peu sémiologue à ses heures. Le berger de Jules Verne n'est pas un homme très heureux, je tiens à le préciser d'emblée. Cela a tout à voir avec le rapport conflictuel et, donc, douloureux qu'il entretient avec les signes. Mais j'anticipe.

Dans la tradition « bucolique » et « pastorale », celle de Virgile, de Longus, d'Honoré d'Urfé, le berger, on le sait, est un familier des signes ; c'est à lui qu'on s'adresse dès lors qu'on ressent le besoin de les déchiffrer. Jules Verne fait allusion à cette tradition au début de son livre. Mais c'est en réalité pour s'en distancier aussitôt. Au départ, il est vrai, le portrait est plutôt flatteur :

Lorsqu'on prend un berger par son côté idéal, l'imagination en fait volontiers un être rêveur et contemplatif ; il s'entretient avec les planètes ; il confère avec les étoiles ; il lit dans le ciel<sup>1</sup>.

Mais la suite perturbe. Le berger n'est pas cela, ajoute Jules Verne, il est moins que cela et il faut remettre les pendules à l'heure. Vient alors la douche froide : « Au vrai, c'est généralement une brute ignorante et bouchée. »

Dans le genre : frappez sur l'ennemi et frappez fort, c'est assez réussi, me semble-t-il. Clairement, Jules Verne n'aime pas les bergers et il n'a pas peur de le dire. Certes, l'auteur du *Château des Carpathes* s'en prend ici à une certaine catégorie d'auteurs, les amateurs des « bergeries », qu'il accuse d'idéalisme et d'irréalisme, chose qu'avait déjà faite avant lui George Sand dans la préface de *François le Champi* (1864) :

L'art, ce grand flatteur, ce chercheur complaisant de consolations pour les gens trop heureux, a traversé une suite interrompue de *bergeries*. Et sous ce titre : *Histoire des bergeries*, j'ai souvent désiré de faire un livre d'érudition et de critique où j'aurais passé en revue tous ces différents rêves champêtres dont les hautes classes se sont nourries avec passion<sup>2</sup>.

Mais on ne peut évidemment s'arrêter là : il y a, je crois, chez Jules Verne, une véritable *haine* du berger ; cette haine est porteuse d'un *message* ; j'essaie d'expliquer lequel dans ce qui suit.

La haine à l'encontre du *verbecarius* (du latin populaire *verbex*, « brebis ») se manifeste dans toute son évidence dans *Le Château des Carpathes* quand fait son entrée sur scène le berger Frik ; Frik est un être peu sympathique et même, je pèse mes mots, proprement monstrueux. Jules Verne reprend en effet à propos de son personnage la phrase de Victor Hugo parodiant Virgile dans un titre de chapitre de *Notre-Dame de Paris*. Rappelons-nous, Quasimodo est monté en haut de la tour, caressant amoureusement ses cloches :

Allez ! il montait la vis du clocher plus vite qu'un autre ne l'eût descendue. Il entra tout essoufflé dans la chambre aérienne de la grosse cloche ; il la considérait un moment avec recueillement et amour ; puis il lui adressait doucement la parole, il la flattait de la main<sup>3</sup>.

Et Hugo, en bon latiniste qu'il est, a la formule qu'il faut pour désigner ce déroutant spectacle : *Immanis pecoris custos immanior*

*ipse*, c'est-à-dire : « d'un monstrueux troupeau gardien plus monstrueux encore ». Ce qui fait allusion, pour qui sait s'en souvenir, au fameux vers de la cinquième églogue : *Formosi pecoris custos formosior ipse*, dans la langue de Molière : « berger d'un beau troupeau, moins beau que le berger »<sup>4</sup>. Si on parvient à reconstituer l'affiliation intertextuelle, le texte est facile à comprendre : Frik est le Quasimodo des bergers, le Frankenstein des contrées bucoliques, le *monstrum* égaré au pays des idylles. Ou pour reprendre la formule vernienne, qui fait écho à celle de Victor Hugo : « *L'immanum pecus* paissait donc sous la conduite dudit Frik, – *immanior ipse* » (p. 3).

Nous arrivons ici au cœur de notre sujet. Frik, donc, est un monstre. Mais qu'y a-t-il donc de si « monstrueux » en lui ? Il faut répondre à cela : Frik est « monstrueux » parce qu'il aime jongler avec les signes. Plus exactement : Frik est « monstrueux » parce qu'il est incapable d'établir un contact « immédiat » avec les signes. Sa sémiologie est une technologie. Le pacte d'allégeance que le monde des signes a conclu avec le monde de la *tekhne* est l'origine de toutes les difficultés. Voyons la chose d'un peu près.

Un berger a pour tâche de surveiller ses bêtes. Il a donc besoin entre autres d'une bonne paire d'yeux. Le berger Frik a beau ne pas correspondre à l'image virgilienne et idyllique du *custos formosus*, il est de ce point de vue parfaitement dans les normes. Frik, écrit Jules Verne, est « doué d'une grande puissance de vision » (p. 7). Or, curieusement, si sa vue est excellente, elle ne l'est pas assez pour que notre pâtre puisse aussi se passer de ce que nous sommes bien obligés de considérer ici comme une forme d'assistance mécanique, *technique*. Rappelons de quoi il s'agit. Quand il a besoin d'observer un objet éloigné, Frik a pour habitude de porter la main au visage, fabriquant ce que le texte appelle un « porte-vue » (p. 5). Le berger a aussi un autre geste qui appartient à la même famille même s'il ne sert pas le même but : pour être « entendu au loin », il a appris à plier sa main en forme de cornet ; c'est la technique du « porte-voix ». Je signale également, pour ne rien oublier en cette matière, que Frik dispose en outre d'un véritable *instrument*, c'est-à-dire d'un outil, d'un *artefact* : c'est le « long bouquin de bois blanc », sorte de clairon de confection primitive, dont il se sert pour rassembler son troupeau (p. 7). On voit donc que maître Frik est particulièrement bien équipé pour ce qu'il a à faire. En quelque sorte, il est suréquipé. Or, c'est bien là son problème.

Les mimiques que mentionne Jules Verne et l'appareil qu'il décrit n'ont *a priori* rien de remarquable, j'en conviens. À cette époque, dans ce pays, tous les bergers sonnent de la trompe. Quant au geste qui consiste à se fabriquer un « porte-vue » ou un « porte-voix », qui ne l'a pas fait au moins une fois dans sa vie ? Il n'empêche que, si on a lu la suite, on sait qu'il convient malgré tout d'être sur ses gardes et que si Jules Verne mentionne ces éléments, c'est qu'ils sont nécessaires, c'est-à-dire que l'auteur en a besoin sur le plan narratif. Je rappelle également que, de l'autre côté de la vallée, en face de l'endroit où se tient le berger, au château des Carpathes donc, habite le comte de Gortz, mélomane détraqué qui, grâce à une série d'appareils qu'il a fait construire, cherche à garder vivantes l'image et la voix d'une cantatrice morte sur scène et que notre mélomane ne parvient pas à oublier. La Castafiore de service a pour nom la Stilla, ce qui fait penser à Hoffmann et à Offenbach<sup>5</sup>. Mais ce nom résume aussi, si on accepte de parler plusieurs langues à la fois, le parcours de la diva : étoile (*stella*) frappée de silence (*Die Stille* en allemand) vu que que la mort est venue l'enlever des bras de son amant. Reste que l'étoile qui ne chante plus s'est remise à chanter grâce au secours de la technique. Et que, si les appareils dont se sert le comte de Gortz n'ont en principe rien à voir avec la mécanique rudimentaire dont dispose le berger, on voit néanmoins très bien ce que les deux ont en commun. Le mélomane pervers dont le roman raconte l'histoire est un *manipulateur de sons et d'images*. Or le berger Frik est lui aussi à sa modeste manière un *manipulateur de sons et d'images*. D'où on peut déduire que le rapport de force que construit initialement le roman et qui est tout entièrement fondé sur un conflit entre les forts et les faibles, entre ceux qui « possèdent » le pouvoir technologique et ceux qui s'en trouvent dépourvus, est sujet à caution. Le berger est mécanicien et technologue à sa manière. L'homme primitif n'est pas si primitif. J'en arrive ainsi à l'épisode de la « lunette ».

Devant le château des Carpathes, « planté à l'extrémité de l'un des bastions du burg » (p. 5), pousse un arbre, un hêtre. Le berger Frik s'intéresse beaucoup à ce hêtre qui, dans le pays, est lié à une légende. L'arbre est très vieux déjà et n'a plus que trois branches. Or, au village, on raconte que, quand la dernière branche sera par terre, le château des Carpathes s'effondrera. Ce n'est pas tout à fait vrai, comme le savent ceux qui connaissent aussi la fin du livre. Le château ne disparaît pas, à la dernière page du roman, ses

murs sont encore debout (p. 241). Ce qui est arrivé une fois peut arriver encore, suggère Jules Verne. Le roman a la forme d'un cercle vicieux.

Sur les flancs de la montagne, alors qu'il est en train d'observer le hêtre de la manière que nous avons décrite, en fabriquant de la main un « porte-vue », le berger fait une rencontre. Un étranger s'adresse à lui, un vendeur ambulancier qui transporte dans ses bagages « des lunettes, des thermomètres, des baromètres et de petites horloges » (p. 10). Ici encore, l'auteur du *Château des Carpathes* se souvient du *Marchand de sable* : l'affreux Copelius est lui aussi « vendeur de baromètres » et savant pervers<sup>6</sup>. Mais ce n'est qu'un point de départ et les choses vont vite prendre un autre cours.

Quand le marchand commence son boniment, il fait d'abord long feu. Le berger n'est pas intéressé et s'en explique fort éloquemment d'ailleurs. On lui propose d'acheter une horloge ? Mais « il en a une déjà qui marche toute seule et qui se balance sur sa tête : c'est le soleil de là-haut » (p. 13). On lui vante les vertus du baromètre ? Frik n'a pas besoin de baromètre. Ne sait-il pas prédire le temps qu'il fera vingt-quatre heures à l'avance, rien qu'en observant le mouvement des nuages dans le ciel ? Voudrait-il d'un thermomètre peut-être ? Quelle question idiote, répond le berger : quand « il sue sous son sayon », il fait chaud ; quand « il grelotte sous sa houppelande », il fait froid ; a-t-il besoin d'en savoir plus ? Les bergers ont-ils à s'occuper des pourquoi de la science ? etc.

Ce n'est que quand Frik aperçoit, suspendu à la bretelle de son interlocuteur, « une sorte de tube », que son attitude change. Visiblement, cet objet le fascine et il veut savoir ce que c'est. Une demande est alors formulée : « À quoi sert ce tuyau que vous avez là ?... » Et le colporteur de répondre que « ce tuyau n'est pas un tuyau mais une lunette qui vous allonge joliment la vue » (p. 14). Frik a le nerf optique dans un état excellent, cela a été amplement démontré dans ce qui précède. Il n'est que normal donc qu'il commence ici encore par les protestations habituelles : « Oh ! J'ai de bons yeux, l'ami » (p. 14). Mais cette fois le colporteur a vite fait de lui clouer le bec : « Si vous avez de bons yeux, les miens sont encore meilleurs, lorsque je les mets au bout de ma lunette » (p. 14). Et c'est alors qu'une sorte de renversement a lieu. Le marchand propose au berger d'essayer la lunette, celui-ci accepte et... s'avoue vaincu : « C'est pourtant vrai... Ça porte plus loin que mes yeux » (p. 15).

Je rappelle aussi la suite. À travers la lunette que lui tend le marchand, Frik se met instinctivement à observer le paysage qu'il

connaît si bien, ou croyait connaître si bien, mais qui n'est soudainement plus le même. Tout est plus précis et présent. Mais tout est aussi devenu différent, inhabituel, *unheimlich*. Frik dirige entre autres la lunette sur le hêtre dont nous avons parlé. Et nous découvrons à ce moment que nous avons en effet été injustement alarmés à son compte : certes, « la quatrième branche est par terre » (p. 14) et Frik le constate d'un air satisfait ; certes, la légende raconte que, quand le hêtre n'aura plus de branches, le château disparaîtra. Mais l'important n'est pas le hêtre, c'est la chose qui se trouve juste à côté. L'important est ce que Frik n'a pas su apercevoir à l'œil nu, ce que *seule la lunette a pu lui révéler*. Une fumée s'échappe du donjon du château des Carpathes. Celui-ci est habité. Le roman peut commencer.

J'introduis ici une courte parenthèse qui va nous éloigner de Jules Verne un instant, mais nous reviendrons évidemment à lui. Il est possible en effet de rapprocher le texte vernien d'un passage de Proust dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, passage où l'auteur raconte comment son héros, qui n'est encore qu'un enfant, observe la Berma sur scène à travers une « lorgnette » que lui a passée sa grand-mère. Cela n'a en principe rien à voir avec Jules Verne et, pourtant, il existe un rapport, comme on va le voir. Chez Proust, nous lisons ceci :

Quand on croit à la réalité des choses, user d'un moyen artificiel pour se les faire montrer n'équivaut pas tout à fait à se sentir près d'elles. Je pensais que ce n'était plus la Berma que je voyais, mais son image dans le verre grossissant. Je reposai la lorgnette ; mais peut-être l'image que recevait mon œil, diminuée par l'éloignement, n'était pas plus exacte ; laquelle des deux Berma était la vraie<sup>7</sup> ?

On voit la ressemblance avec le texte vernien. La lunette ou « lorgnette » sert à rapprocher un objet lointain. Mais quand on la chausse, on n'aperçoit pas l'objet lui-même, on aperçoit son image projetée sur la lentille de verre. On est alors confronté à un choix difficile et que Proust présente comme douloureux. Sans lorgnette, on ne voit rien. Avec lorgnette, on voit quelque chose mais ce n'est pas la *chose même* qu'on aperçoit, c'est un simulacre, un valant-pour. L'utilisateur de la lunette est comme l'âne de Buridan également sollicité de deux côtés et ne sachant pas à quoi se résoudre.

Il est clair à mes yeux que, dans *Le Château des Carpathes*, le berger Frik se trouve confronté à un dilemme comparable. C'est

pourquoi, quand il aperçoit la fumée, il se croit d'abord la victime d'un mirage. Ce qu'il voit là n'est pas réel, ce n'est pas possible, il refuse d'y ajouter foi. Il le dit aussi : « Non... colporteur, non !... C'est le verre de votre machine qui se brouille » (p. 17). Mais Frik a beau frotter les verres de l'appareil avec sa manche, quand il rehausse la lunette, l'image réapparaît, elle est ineffaçable, elle existe vraiment. C'est-à-dire que l'*image* existe vraiment. Mais peut-on conclure de l'existence d'une image à l'existence de l'objet ? Apparaît déjà ici la question de Proust : « Laquelle est la vraie<sup>8</sup> ? » La fumée ne devient visible que grâce à la lunette. Mais elle est aussi un effet que produit l'usage de la lunette. Frik ne peut donc à proprement parler *prouver* la présence de la fumée, ni du feu d'ailleurs. L'effet de la prothèse visuelle est de rendre incertain notre rapport au réel<sup>9</sup>.

La sorte de trouble épistémologique dans lequel Jules Verne plonge son lecteur a, à n'en pas douter, beaucoup à voir avec le fait que c'est une *fumée* que le berger observe à travers la longue-vue. Je rappelle que dans la typologie des signes de Charles Sanders Peirce, la fumée appartient à la catégorie des index ou « indices ». Or l'indice « est un signe qui est en connexion dynamique (y compris spatiale) avec l'objet qu'il signifie<sup>10</sup> ». Autrement dit, l'indice est un signe motivé ou naturel. Quand on voit le signe, on voit aussi l'objet. C'est la même chose qu'on observe. Le signe est le phénomène. Il est constitué de la même matière, il en est une émanation. Or le problème dans le texte que nous lisons est très exactement que le berger a recours à un instrument *artificiel* pour apercevoir un signe *naturel* et que nous assistons donc à un conflit entre deux régimes visuels qui ne sont pas vraiment compatibles. La meilleure façon de s'assurer de l'existence d'un objet consiste à se fier au signe naturel. Mais c'est cette loi élémentaire de la perception optique que l'utilisation de la prothèse vient perturber. Nous voyons le signe mais nous ne pouvons conclure à l'existence de l'objet. Il n'y a plus d'évidence. Nous avons perdu le droit de dire qu'il n'y a pas de fumée sans feu.

Pour continuer encore un peu à propos de l'épisode de la lunette, et en arpentant une fois de plus la piste onomastique, je signale également que, parmi le personnel du *Château des Carpathes*, on compte entre autres un personnage de savant qui répond au curieux nom d'Orfanik. Dans *Orfanik*, il y a *Orphée*. C'est que le bras droit du comte de Gortz a pour tâche de ressusciter une morte en la faisant revenir du royaume des ombres. La

cantatrice morte-vivante dont le roman raconte l'histoire est aussi dans cet ordre d'idées une nouvelle Eurydice<sup>11</sup>. Mais plus important encore pour ce qui nous concerne est qu'Orfanik rime avec Frik et, donc, que, dans le système onomastique du roman, quelque chose comme une parenté est suggéré entre le personnage du savant et celui du berger. Ce qui confirme ce que nous savons déjà : que le berger n'est pas, contrairement à ce que nous pensions tout d'abord, le contraire du savant mais qu'en réalité, Frik préfigure Orfanik, même si nous mettons du temps à nous en rendre compte. Le berger est « l'homme à la lunette », ne pouvant curieusement se contenter d'une observation à l'œil nu (nous avons suffisamment insisté sur ce point dans ce qui précède). Or, voici le portrait du savant qui présente lui aussi la même incapacité. Jules Verne écrit en effet ceci :

Orfanik était de taille moyenne, maigre, chétif, étique, avec une de ces figures pâles que, dans l'ancien langage, on qualifie de « chiches-faces ». Signe particulier, il portait une ceillère noire sur son œil droit qu'il avait dû perdre dans quelque expérience de physique ou de chimie, et, sur son nez, une paire d'épaisses lunettes dont l'unique verre de myope servait à l'œil gauche allumé d'un regard verdâtre (p. 143).

D'épaisses lunettes, un seul verre. On voit donc dans quel sens il convient d'aller. Frik et Orfanik sont cousins, ou frères. Ils représentent une humanité curieusement déficiente, obligée de fabriquer des objets, des outils pour remédier à ce qui a tout l'air d'une sorte d'insuffisance congénitale et constitutive de sa part. Le berger, qui nous a d'abord paru si « inhumain » (*immanis*) est ici l'autre nom de l'homme. Or l'homme est « monstrueux » parce qu'il est à la fois mauvais sémiologue et technologue « bricoleur ». C'est pourquoi la chose qui sert à voir mieux est en même temps la chose qui aveugle. C'est pourquoi tout signe est en même temps son contraire dans notre texte. On trouve également dans *La Châteaueau des Carpathes* un personnage de « forestier » que Verne a baptisé *Nic Deck*. Nic Deck est une figure à la Fenimore Cooper ; l'auteur des *Voyages extraordinaires* se réfère d'ailleurs explicitement au *Dernier des Mohicans* dans son livre. Le garde-champêtre, lisons-nous, est un homme remarquablement habile car il possède :

cet instinct professionnel, cette aptitude « animale » pour ainsi dire, qui permet de se guider sur les moindres indices, projection des branches en telle ou telle direction, dénivellation du sol, teinte des



écorces, nuance variée des mousses selon qu'elles sont exposées aux vents du sud ou du nord. Nic Deck était trop habile en son métier, il l'exerçait avec une sagacité trop supérieure, pour se jamais perdre, même en des localités inconnues de lui. Il eût été le digne rival d'un Bas-de-Cuir ou d'un Chingachgook au pays de Cooper (p. 69).

Il y aurait beaucoup à dire sur ce passage, notamment sur les guillemets que Jules Verne a mis au mot « animal » qui doit donc être pris au second degré. L'homme n'est pas un animal, c'est son problème. Je me contenterai de remarquer ici que l'être de la « pure nature » qu'incarne Nic Deck porte un nom bien curieux pour ce qu'il est. Retournez ces syllabes en effet : *Nic Deck*. Qu'obtenez-vous ? *Deck Nic*, c'est-à-dire *technique*. Autre manière de nous dire que si Jules Verne ne veut entendre parler de rêveries bucoliques et d'utopies champêtres, c'est que, pour lui, la nature est travaillée de l'intérieur par la chose technique. Et que cette « dénaturation », cette « technologisation » concernent aussi le *signe*. J'ai dit en commençant en quoi l'entreprise sémiologique pose problème. Jules Verne est sensible au même problème parce que, pour lui, la sémiologie est une technologie et qu'il n'existe pas de technologie heureuse, nous explique-t-il.

Il est temps de conclure. Je le ferai à l'aide d'un passage de Platon que cite et commente Bernard Stiegler dans son livre *La Faute d'Épiméthée*<sup>12</sup>. Le fragment qu'on va lire est tiré du *Protagoras* (env. 390 avant J.-C.) ; il s'agit de ce qu'on peut appeler un  *récit de commencement*. Le texte est un peu long mais il faut, je crois, le citer intégralement. Cela commence ainsi :

C'était au temps où les dieux existaient, mais où n'existaient pas encore les races mortelles. Or, quand est arrivé pour celles-ci le temps où la destinée les appelait aussi à l'existence, à ce moment les dieux les modelèrent en dedans de la terre, en faisant un mélange de terre, de feu et de tout ce qui peut encore se combiner avec le feu et la terre. Puis, quand ils voulurent les produire à la lumière, ils prescrivirent à Prométhée et Épiméthée de les doter de qualités [*dunamais*], en distribuant ces qualités à chacune de façon convenable. Mais Épiméthée demande alors à Prométhée de lui laisser faire tout seul cette distribution : « Une fois la distribution faite par moi, dit-il, à toi de contrôler ! » Là-dessus, ayant convaincu l'autre, le distributeur se met à l'œuvre.

La suite est moins humoristique et plus tragique. Épiméthée, qui est un personnage étourdi et malhabile, commet en effet une erreur :

En distribuant les qualités, il donnait à certaines races la force sans la vélocité ; d'autres, étant plus faibles, étaient par lui dotées de vélocité ; il armait les unes, et, pour celles auxquelles il donnait une nature désarmée, il imaginait en vue de leur sauvegarde quelque autre qualité [...]. En tout, la distribution consistait de sa part à égaliser les chances, et dans tout ce qu'il imaginait, il prenait ses précautions pour éviter qu'aucune race ne s'éteignît.

Or, voici l'erreur, ou la « faute » pour parler comme Bernard Stiegler :

Mais, comme chacun sait cela, Épiméthée n'était pas extrêmement avisé, il ne se rendit pas compte que, après avoir ainsi gaspillé le trésor des qualités au profit des êtres privés de raison [*aloga*], il lui restait encore la race humaine [*non-aloga*], qui n'était point dotée [*akosmeton*] ; et il était embarrassé de savoir qu'en faire. Or, tandis qu'il est dans l'embarras, arrive Prométhée pour contrôler la distribution ; il voit les autres animaux convenablement pourvus sous tous les rapports, tandis que l'homme est tout nu, pas chaussé, dénué de couvertures, désarmé. Déjà, était arrivé cependant le jour où ce devait être le destin de l'homme de sortir à son tour de la terre pour s'élever à la lumière. Alors Prométhée, en proie à l'embarras de savoir quel moyen il trouverait pour sauvegarder l'homme, dérobc à Héphestos et Athéna le génie créateur des arts [*ten enteknen sophian*], en dérobant le feu (car, sans le feu, il n'y aurait moyen [*amekhanon*] pour personne d'acquérir ce génie ou de l'utiliser) ; et c'est en procédant ainsi qu'il fait à l'homme son cadeau. Voilà donc comment l'homme acquit l'intelligence qui s'applique au besoin de la vie<sup>13</sup>.

Le même problème apparaît chez Jules Verne dans *Le Château des Carpathes* : l'homme est « nu », « point doté », *akosmeton* ; il a besoin d'objets techniques pour survivre. Dire « qu'on a besoin de rien », comme l'affirme le berger (« Allons, répondit le colporteur, vous n'avez besoin de rien ? » p. 13), c'est se montrer à la fois mauvais anthropologue et piètre sémiologue ; c'est aussi méconnaître qui on est et d'où on vient. C'est bien pourquoi Prométhée fait à l'être humain le don du feu : ainsi l'*homo sapiens* peut-il se transformer en *homo faber*, puis en *homo protheticus*, enfin en *homo semioticus*. Tout cela s'enchaîne logiquement. Disons en d'autres termes encore que la prothèse est nécessaire à l'homme mais que cette nécessité ne lui procure aucun bénéfice. La sorte d'armure qui nous protège, la carapace faite de bric et de broc que nous revêtons afin de vivre une vie à peu près normale, est trop lourde à porter, et elle nous étouffe aussi. On peut penser ici à la

logique de la « double contrainte » (*double bind*) au sens Batesonien : sans assistance technique, l'homme meurt ; avec l'aide de la technique, de la *sémio-prothétique*, il meurt aussi et, qui plus est, il est contraint à vivre une vie d'handicapé moteur. La prothèse est comme le boulet de fer que le forçat porte à la jambe : cela l'empêche de marcher mais il ne peut l'enlever ; c'est le boulet aussi qui le définit dans son identité de *forçat*.

Bernard Stiegler en arrive dans son livre à la conclusion suivante que je reprends entièrement à mon compte ici :

La découverte, la trouvaille, l'invention, l'imagination, est dans le récit du mythe le fait d'un défaut. Les animaux sont déjà marqués d'un *défaut* (par rapport à l'être en tant qu'il est et perdure à travers le devenir, et par rapport aux dieux) : ils sont périssables. Il faut entendre *défaut par rapport à ce qui est, défaut d'être*. Mais là où les animaux seront positivement dotés de qualités, c'est la *tekhnè* qui est le lot des hommes, et elle est prothétique, c'est-à-dire qu'elle est tout artifice<sup>14</sup>.

La conséquence, toujours d'après Stiegler, n'est rien moins que néfaste pour l'espèce humaine :

Les qualités des animaux sont une sorte de nature, en tout cas un don positif des dieux : une prédestination. Le don à l'homme n'est pas positif : il est une suppléance. L'homme est sans qualités, non prédestiné : il doit inventer, réaliser, produire des qualités dont rien n'indique qu'une fois produites elles le réalisent, qu'elles deviennent les siennes, mais plutôt celles de la technique<sup>15</sup>.

L'homme *produit des qualités dont rien n'indique qu'une fois produites elles deviennent siennes*. Il est donc entièrement voué à quelque chose qui le dépasse ; sa nature est tragique, ou ironique, et il ne peut rien changer à cela. J'ai bien peur que Jules Verne cherche à nous dire la même chose dans son livre : anthropogenèse et technogenèse vont de pair ; plus on s'humanise, plus on technologise ; n'essayez pas de déconnecter les deux, vous ne le pouvez pas.

J'ajoute une note un peu personnelle pour conclure. Un ami américain, à qui j'ai fait lire ces lignes (nous, sémiologues, mettons nos textes en circulation), m'apprend que dans sa langue il existe un terme pour indiquer le trop-plein d'objets techniques dans nos vies quotidiennes : cela s'appelle en outre-Atlantique, me dit cet ami, *overload*, littéralement « surcharge » ; par exemple, quand on

ne reçoit plus que du *spam mail* ou « courrier électronique non sollicité » dans sa boîte aux lettres, ou quand on a un téléphone portable qui n'arrête pas de sonner et qu'on a envie de silence. Trop d'objets techniques, c'est-à-dire trop de *signes* à déchiffrer. La difficulté, en effet, n'a pas changé ; elle est toujours la même. Je crois ce terme de *overload* utile. Je crois aussi que le *phénomène overload* est une menace réelle dans nos sociétés postmodernes et qu'il faut essayer de lutter contre elle. Mais comment ? J'apprends chez Platon, chez Jules Verne, chez Bernard Stiegler que l'*overload* est notre *lot* ; autrement dit, que c'est le prix que nous payons pour être devenus ce que nous sommes. Ce que l'anglais appelle *overload* est peut-être de ce point de vue l'autre nom de la condition humaine. Consolons-nous à l'idée qu'un homme prothétique averti en vaut deux et que cela nous donne tout de même un peu d'espoir. Le berger est un monstre, certes. Mais quand il admet sa propre monstruosité, c'est-à-dire quand il s'auto-analyse, nous avons déjà moins peur de lui.

## Notes

1. Jules Verne, *Le Château des Carpathes*, Le Livre de Poche, 1987, p. 6.
2. George Sand, *François le Champi*, Classiques Garnier, 1981, p. 23.
3. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris. 1482*, Presses Pocket, 1989, livre III, chap. 3, p. 195.
4. Cf. *Bucoliques*, V, 44.
5. Je renvoie aux *Contes d'Hoffmann*, opéra bien connu, ainsi qu'à la célèbre histoire du *Marchand de sable* (1815).
6. « Il y a quelques jours [...] un vendeur de baromètres est entré dans ma chambre me proposer sa marchandise » (*Le Marchand de sable*, suivi de *Cinq lettres à Theodor Heppel*, Le Livre de Poche, « Bilingue », 1991, p. 79). La cantatrice vernienne est aussi de ce point de vue une nouvelle Olimpia, poupée mécanique qui n'a jamais vécu et qui ne peut donc à proprement parler mourir, ce qu'est incapable de comprendre l'homme qui l'a épousée, le comte de Télék. J'ai parlé de ces aspects dans mon livre *À distance de voix, essai sur les « machines à parler »*, Presses Universitaires de Lille, 1994, chapitre II, « Marche funèbre », p. 33 et s.
7. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition établie sous la direction de Jean-Yves Tadié, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, p. 441.
8. Qui est aussi la question de Baudelaire, soit dit en passant. Cf. « Laquelle est la vraie ? », *Le Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. I, p. 342.

9. Cf. aussi l'analyse de Max Milner : « Ce que Jules Verne pressent dans *Le Château des Carpathes*, c'est que les techniques audio-visuelles ne sont pas seulement des prothèses qui s'ajoutent aux autres instruments dont l'homme dispose pour transformer le monde, mais qu'elles ouvrent, dans la réalité opaque et compacte qui nous entoure, des brèches où s'engouffre notre passion de l'irréel et notre compulsion de répétition, qui est une des manifestations de l'instinct de mort » (*La Fantasmagorie*, Presses Universitaires de France, 1982, p. 223).
10. Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle, Seuil, « L'ordre philosophique », 1978, p. 158.
11. Cela a été bien mis en évidence par Michel Serres, *Jouvenances sur Jules Verne*, Minit, 1974, p. 241 et sq. Cf. plus récemment *Jules Verne, la science et l'homme contemporain. Conversations avec Jean-Paul Dekiss*, Éditions Le Pommier, 2003, notamment p. 99.
12. *La Technique et le temps. 1. La Faute d'Épiméthée*, Galilée/Cité des Sciences et de l'Industrie, 1994. *La Faute d'Épiméthée* est le premier tome d'un cycle philosophique (*La Technique et le temps 2. La Désorientation*, Galilée, 1996, *La Technique et le temps 3. Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Galilée, 2001). Voir aussi *Philosopher par accident. Entretiens avec Elie During*, Galilée, 2004.
13. Platon, *Protagoras*, 320d-322a, cité dans Bernard Stiegler, *op. cit.*, p. 195-196.
14. Bernard Stiegler, *La Faute d'Épiméthée*, *op. cit.*, p. 201.
15. *Ibid.*