

# Bulletin



Schweizerische Eidgenossenschaft  
Confédération suisse  
Confederazione Svizzera  
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI  
Département fédéral de l'intérieur DFI  
Dipartimento federale dell'interno DFI  
Departament federal da l'intern DFI  
Schweizerische Nationalbibliothek NB  
Bibliothèque nationale suisse BN  
Biblioteca nazionale svizzera BN  
Biblioteca nazionale svizra BN

D

ans une lettre autographe envoyée à Jacques Vonèche en septembre 1994, Jean Starobinski écrivait ceci :

« J'ai répondu à l'invitation du Louvre [pour une carte blanche sur le thème du don] comme j'avais répondu à celle de Skira au début des années soixante. *L'essai illustré* (par exemple dans la collection des « Sentiers de la création ») est une *exposition virtuelle*. »  
(Nous soulignons.)

Ce bref extrait nous montre que Jean Starobinski associait, déjà en 1994, l'idée d'*exposition virtuelle* avec celle de l'*essai*, mais aussi qu'il aimait le progrès en matière de proposition artistique (le génie novateur de Skira lui plaisait, et il ne rejetait pas l'idée d'un livre qui serait plus qu'un livre : une *exposition virtuelle*).

Nous avons voulu faire nôtre, en la renversant, la proposition de Starobinski, soit concevoir notre *exposition virtuelle* comme un *essai illustré*. Il nous fallait alors suivre d'autres préceptes chers au critique genevois, notamment en procédant à l'étude du jeu lexicographique et en adoptant la polysémie historique du mot « essai ». L'essai, c'est en effet, écrivait-il<sup>1</sup>, un rappel à la fois de l'image de la balance (*exagium* – donc « la pesée exigeante ») et du contrôle (*examen* – « l'examen attentif »). Un essai, c'est aussi une nuée de mots et de pensées (un autre sens d'*examen*, – « l'essai verbal dont on libère l'essor » écrivait Jean Starobinski dans « Les enjeux de l'essai »). Nous avons donc envisagé, en premier lieu, de présenter les *essais* critiques de Starobinski, au sens littéraire du terme, car Jean Starobinski aimait, comme on le sait, ce genre qu'il a pratiqué avec *maestria*. Pour lui, écrire des essais fut un engagement littéraire, intellectuel et moral : l'engagement d'un homme libre qui fut le témoin des plus grands dangers encourus par la liberté au XX<sup>e</sup> siècle. Il fallait par conséquent opposer aux obscurantismes les plus meurtriers de son temps une parole claire, responsable et exigeante, celle d'un homme qui, en faisant l'exercice de se connaître, allait proposer des outils de connaissance à ses lecteurs.

Pour illustrer cet immense travail réalisé pendant près d'un siècle, nous avons conçu des fiches (beaucoup de fiches, des *nuées* – pour reprendre encore l'un des sens anciens du mot « essai »), une pour chaque document, qui les présente en contexte et qui dit leur importance dans la conception des œuvres et la cohérence de la démarche globale de Starobinski.

Notre « essai illustré » se développe ensuite à « sauts et à gambades » afin que le visiteur chemine au cœur d'un fonds d'archives immense et qu'il en ait un aperçu tout à la fois partiel et fidèle. Ce ne sont, finalement, « que » quelques deux cent cinquante documents affichés, sur les milliers que comptent le fonds et la bibliothèque. Pas un catalogue exhaustif<sup>2</sup> donc, mais une narration assumée et un *parti pris*.

Un essai pour proposer peut-être une nouvelle forme critique tridimensionnelle, à la fois dans l'intimité des

documents starobinskiens, dans leur réalité typologique et ancrés dans la vie de l'auteur, sur un mode virtuel.

Et un *coup d'essai* technologique enfin, puisque cette exposition est le produit prototypique d'une collaboration et de deux ans de recherches (2019-2021). Nous avons été, pour reprendre encore les mots de Starobinski, des « essayeurs » qui avons testé, soupesé, expérimenté en nous « essayant nous-mêmes », tournés vers nos futurs visiteurs, pour mieux les toucher, pour mieux leur faire pénétrer et goûter l'univers critique starobinskien.

Lorsque nous avons lancé en 2018 le projet d'une exposition virtuelle consacrée à Jean Starobinski, nous choissions, dans le même temps, de pousser au dialogue les arts et les sciences, association méthodologique dont Starobinski est l'un des illustres commentateurs et représentants au XX<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. Il s'agissait, en effet, de faire se rencontrer deux cultures, deux communautés de langue œuvrant le plus souvent de manière séparée : les tenants du « langage poétique » et ceux du « langage scientifique », pour reprendre les termes utilisés par Jean Starobinski, – lui-même ayant aimé, pratiqué et observé, de manière magistrale, ce « bilinguisme » devenu rare.

Du côté de notre projet de recherche, et pour réunir ces compétences souvent cloisonnées dans les cursus académiques, il a fallu constituer un groupe d'une vingtaine de personnes, qui nous a permis de proposer des hypothèses de recherche, de les tester au fur et à mesure de l'avancée de notre travail et enfin de les appliquer lors d'une première version de l'exposition, suivie de corrections, d'ajustements et enfin d'une version finale mise en ligne en novembre 2021. Nous avons donc constitué une équipe transdisciplinaire associant des littéraires, des designers, des ingénieurs, des architectes, des informaticiens, des photographes, des graphistes et des typographes, des psychologues, des archivistes, des bibliothécaires et des juristes. Il n'en fallait pas moins ! Les Archives littéraires de la Bibliothèque nationale suisse ont ainsi, pour la première fois et pendant plus de deux ans, collaboré avec l'EPFL+ECAL Lab, le centre de recherche en design de l'EPFL, dirigé par Nicolas Henchoz. Nous présentons, dans ce cahier, une partie des résultats qui sont avant tout une mise en valeur de l'œuvre de Starobinski, puisque le parcours de l'exposition permet au visiteur de découvrir près de deux cent cinquante documents, nouvellement décrits, issus de ses archives, une chronologie, des citations, des transcriptions de correspondance, des audios et des vidéos – soit l'équivalent d'un livre de quelque trois cents pages.

Enfin, Valentin Calame a défendu une thèse de recherche en design (MAS, Master of a Advanced Studies) à l'EPFL dont on lira quelques-uns des enjeux dans nos colonnes.

Au cours de ces deux années de recherche, nous n'avons pas pu, ni voulu, tout tester. Nous n'avons par exemple pas lancé d'étude linguistique pour analyser quel serait le style narratif le plus adéquat et performant pour les notices d'une exposition virtuelle. Nous avons choisi de nous focaliser sur la manière dont les technologies récentes parviendraient à illustrer (mieux qu'une exposition traditionnelle ?) la richesse d'une archive constituée de

Éditorial  
Stéphanie Cudré-Mauroux 2

## Nouvelles du Fonds

Nicolas Henchoz :  
De l'invention à l'innovation :  
une approche critique 4

Nicolas Henchoz  
et Valentin Calame :  
Une exposition  
expérimentale 6

Romain Collaud :  
Une apparente simplicité 10

Nicolas Henchoz  
et Axel Pasqualini :  
Recherche et production 15

Stéphanie Cudré-Mauroux,  
Fabian Scherler  
et Simon Schmid :  
Quand le laboratoire  
de photographies de  
la Bibliothèque nationale  
suisse accompagne  
un programme de  
recherche à l'EPFL... 17

## Les conférences du Cercle

Julien Zanetta :  
Starobinski, l'écran  
et la lettre 19

## Nouvelles parutions

Simon Willemin :  
Les sciences et les arts :  
une alliance singulière 19

Chronologie  
starobinskienne

Laetitia Dumoulin :  
1982 21

Bulletin du Cercle d'études  
Jean Starobinski  
14 | 2021

Édité par les Archives littéraires  
suisses

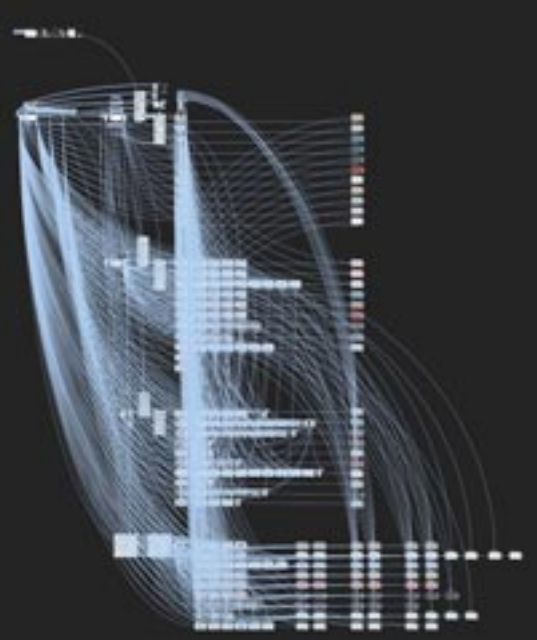
ISSN 1662-7326

Le Bulletin en ligne :  
www.nb.admin.ch/starobinski

Rédaction :  
Stéphanie Cudré-Mauroux  
Lectorat : Denis Bussard,  
Edwige Durand, Fabien  
Dubosson, Joanna Nowotny,  
Vincent Yersin, Simon Willemin

ALS  
Hallwylstr. 15, CH-3003 Berne  
T : ++41 (0)31 323 23 55  
F : ++41 (0)31 322 84 63  
Courriel : stephanie.cudre-  
mauroux@nb.admin.ch

Composition :  
Marlyse Baumgartner, Bex.  
Image de couverture :  
mise en image de l'exposition  
virtuelle Jean Starobinski.  
© Calypso Mahieu / EPFL+  
ECAL Lab, 2021, Bibliothèque  
nationale suisse.



centaines de milliers de documents et de quelque 45'000 livres et, par conséquent, d'orienter nos travaux vers les axes de recherche suivants: il fallait explorer les différents modes de représentation et d'interaction avec le contenu, ainsi que les relations sémantiques et visuelles entre les documents de l'archive. Il fallait placer au premier plan l'expertise curatoriale, essentielle pour apporter lisibilité et pertinence au propos d'une exposition, et la mettre aux prises avec les possibilités des outils en ligne (tout n'est en effet pas toujours réalisable technologiquement, et financièrement!). Il fallait aussi concevoir une structure narrative

qui emporte le visiteur et que ce dernier puisse comprendre de manière relativement intuitive. Il fallait bien évidemment tester les façons de photographier afin de voir lesquelles conféraient une impression d'authenticité aux documents, notamment par la relation visuelle entre concepts et objets réels. Enfin, il fallait analyser ce que l'on appelle, en psychologie, «l'expérience utilisateur». Précisons qu'il n'a jamais été question de faire, en deux clics, d'un visiteur non spécialiste un expert de Starobinski. Nous voulions bien plus observer comment ce visiteur naviguait dans l'exposition, s'emparait des outils qu'on lui mettait à disposition et créait enfin sa visite personnelle au sein des îlots thématiques et des axes de navigation. Nous tenions évidemment à *apprendre* de ce projet lancé pour fêter le centenaire de la naissance de Starobinski, afin que les résultats puissent, pourquoi pas, s'appliquer à d'autres écrits conservés aux Archives littéraires suisses.

Autant dire que les deux groupes-types de chercheurs rassemblés pour l'occasion – les scientifiques et les littéraires – ne s'étaient pas posé pour ambition secrète et illusoire de s'approcher de ce «rêve tenace<sup>4</sup>» dont parlait Starobinski, de cette fable originelle oubliée qui énonçait qu'au début des âges, la langue était une et qu'elle était autant la langue des sciences que celle des arts: divine, donc pleinement et complètement éloquente et compréhensible. Il a bien fallu constater qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, avec «l'essor et le succès des sciences exactes<sup>5</sup>», les deux langages se sont irrémédiablement séparés. Mais pas de «nostalgie des pouvoirs linguistiques perdus<sup>6</sup>» pour Starobinski, ni pour nous! Fidèle à son caractère pondéré, le critique genevois a réfléchi à la manière dont ce bilinguisme s'exerçait dans la modernité. Dans son article de 1977, il reprend à son compte cette histoire rapportée avant lui par Marcel Raymond: Eddington, dans *La Nature du monde physique*, relève d'abord plusieurs équations scientifiques complexes qui décrivent la formation des vagues, l'hydrodynamique. Puis en parallèle, Eddington cite, émerveillé toujours, la fin de ce poème de Rupert Brooke, *The Dead*:

There are waters blown by changing winds to laughter  
And lit by the rich skies, all day. And after,  
Frost, with a gesture, stays the waves that dance  
And wandering loveliness. He leaves a white  
Unbroken glory, a gathered radiance,  
A width, a shining peace, under the night<sup>7</sup>.

Et Arthur Eddington de s'exclamer que l'on aurait tort de se priver de l'une ou de l'autre de ces formes d'écriture, l'expressivité poétique n'étant ni dénuée de puissance ni incapable d'évoquer un même phénomène que les formules physiques. Par le langage poétique, « nous sentons la nature toute proche de nous [...] et nous ne nous disons pas comme il est ridicule pour un homme doué de six sens bien solides et d'une intelligence scientifique de se laisser jouer de cette façon<sup>8</sup>. »

[www.expo-starobinski.ch](http://www.expo-starobinski.ch)

Pour Jean Starobinski, divergeant en cela un peu d'Eddington, les deux langages ne cherchent pas à dire la même chose<sup>9</sup>. Mais ils ne doivent pas non plus s'opposer, ou s'exclure, car « en posant trop schématiquement l'image d'un conflit, on ne laisse ouvertes qu'un petit nombre de solutions: ou le triomphe de l'une des forces antagonistes, ou la partie nulle qui les < renvoie dos à dos >, ou l'armistice les réconciliant au nom d'une identité d'origine, à moins que ce ne soit en vertu d'un commun dépassement<sup>10</sup> [...] ».

Le bilinguisme mis en œuvre dans notre projet ne fut bien sûr pas d'ordre lexical (notre langue commune était le français, et le fait que les mondes de l'informatique, du design ou d'internet se sont formés à partir de l'anglais, et que les anglicismes sont devenus majoritaires dans ces professions, n'ont pas été des obstacles irrémédiables. Nous nous sommes entendus!). Il fut d'ordre plus fondamental, nos outils, nos référents identitaires, nos symboles, nos codes scripturaux différaient diamétralement. Parfois pourtant, les deux langages ont paru faire symbiose, comme lors de ce moment d'élaboration que j'ai appelé « la nef »; il s'agissait, pour notre assistant de recherche Valentin Calame, de proposer une représentation schématisée via le logiciel Figma de toutes les *relations critiques* à l'intérieur des notices descriptives, des îlots thématiques et des documents – sorte de métaphore dessinée de l'ensemble des cordages de notre exposition. Et c'est ainsi que le grément de notre nef, assez folle illustration d'une partie de ce que la programmation chez Apptitude SA allait devoir réaliser pour notre exposition, devint, en quelque sorte, l'emblème de ces instants fragiles et féconds où le bilinguisme nous a semblé à portée de main et où l'art n'était plus uniquement là où on l'attendait...

#### Notes

- 1 J. S., « Les enjeux de l'essai », in *Jean Starobinski: lauréat du Prix Européen de l'Essai Charles Veillon*, Bussigny, Fondation Charles Veillon, 1982, p. 11.
- 2 Pour cela on choisira cette adresse: <https://www.helvetarchives.ch/detail.aspx?id=290000>
- 3 Il est souvent revenu sur le sujet, notamment dans deux articles majeurs: « Langage poétique et langage scientifique », in *Diogenes*, n° 100, octobre-décembre 1977, pp. 139-157 et « La double légitimité », in *Revue internationale de philosophie*, Bruxelles, n° 150, fasc. 3, 1984, pp. 231-244.
- 4 J. S., « Langage poétique et langage scientifique », *art. cit.*, p. 139.
- 5 *Ibid.*, p. 141.
- 6 *Ibid.*, p. 140.
- 7 L'historienne des idées Françoise Balibar, commentant un autre article de J. S. sur le même sujet (Balzan Symposium, 2002), fait remarquer que Jean Starobinski lit correctement Brooke et qu'il sait que son poème n'est pas « une description bucolique de la Nature mais [...] une réflexion sur la mort et la guerre. » (« Les vagues d'Eddington et le cheval de Newton », in *Critique*, Paris, Éditions de Minuit, n° 687-88, 2004, p. 633).
- 8 Eddington, cité dans Marcel Raymond, *Le Sens de la qualité. Propos sur la culture et la situation de l'homme*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1948, p. 20.
- 9 On lira sur le même sujet une publication récente dont on trouvera une recension dans nos colonnes: Aldo Trucchio, *Les Deux Langages de la modernité: Jean Starobinski entre littérature et science*.
- 10 J. S., « Langage poétique et langage scientifique », *art. cit.*, p. 147.

Graphique réalisé dans le logiciel Figma qui illustre le très grand nombre de relations et les navigations possibles entre les documents, thèmes, noms d'auteurs ou de lieux au sein de l'exposition.

## De l'invention à l'innovation : une approche critique

Nicolas Henchoz,  
directeur de l'EPFL+ECAL Lab

L'innovation a pris, dans de nombreux discours, une forme de nécessité. On peut y voir un signe réjouissant dans la mesure où elle stimule la créativité, la curiosité et où elle favorise l'émergence de perspectives nouvelles. Malheureusement, au cours des dernières décennies, on observe une confusion entre innovation et invention. L'innovation se caractérise non seulement par la nouveauté, mais également par la notion d'adoption des éléments nouveaux par les utilisateurs. Or cette adoption inclut des dimensions largement subjectives, fondées sur l'usage et la perception. L'exemple des lunettes de réalité augmentée permet de comprendre ce qui distingue l'invention de l'innovation : les recherches en ingénierie ont permis d'insérer dans le champ de vision réel des informations numériques. L'invention a fait l'objet d'une validation incontestable : les mesures ont démontré la performance technique du dispositif. Mais les questions essentielles liées à l'adoption ont été négligées. Quel contenu pertinent peut-on ajouter à notre vision ? Sous quelle forme ? Comment ce dispositif, présent devant nos yeux, affecte-t-il nos interactions sociales ? Ces questions, qui n'ont pas fait l'objet de recherches, sont restées sans réponses et les utilisateurs ont rapidement manifesté leur désintérêt, ce qui a conduit à l'échec du produit. Il serait inapproprié de parler d'innovation dans ce cas.

Les risques d'échec d'une innovation technologique ne concernent pas uniquement des dispositifs spectaculaires, ils touchent aussi le monde de l'archive. De nombreuses institutions se sont engagées dans des efforts considérables de numérisation de leurs fonds. Après quelques années, la préservation des contenus numérisés exige à nouveau des ressources, afin de limiter la détérioration des supports sur lesquels les données numériques sont conservées, et adapter leur codage aux nouveaux formats en vigueur. Entre temps, la numérisation est devenue normalité. Il est devenu nécessaire de justifier son impact pour obtenir les ressources indispensables à la maintenance et à l'exploitation des archives en ligne. Trois axes majeurs, parmi d'autres, contribuent à cette justification :

- La préservation et l'accessibilité. Les réseaux limitent la manipulation des documents originaux, et par conséquent certains risques de détérioration. Ils permettent également une consultation à distance, sans horaire spécifique, facilitée par la multiplicité des métadonnées.

- La recherche. Un document numérisé, et plus encore un corpus entier, permettent des expérimentations inédites susceptibles de révéler des informations : analyse lexicale, comparaison d'images, extraction de paramètres sonores, etc. Les humanités digitales disposent notamment d'outils capables d'aborder des quantités de données considérables, impossibles à appréhender pour un humain. Elles contribuent à développer des points de vue originaux sur les contenus, sur leur contexte, sur leurs interrelations.
- La diffusion. Beaucoup de fonds possèdent une richesse artistique ou intellectuelle majeure, susceptible de questionner notre perception du monde, notre rapport à l'autre, notre identité et nos actions. Le numérique apporte de nouvelles possibilités pour exprimer cette richesse et lui conférer un rayonnement capable de toucher largement la société.

L'avènement du numérique a répondu aux deux premiers usages : étudiants et chercheurs disposent désormais d'un champ de consultation et d'investigation considérable. L'extension de la diffusion auprès d'un public élargi semble nécessaire, pour de nombreux patrimoines culturels. Malheureusement, même pour des contenus populaires, la simple mise à disposition de documents n'a pas engendré d'intérêt supplémentaire. Le projet *Jean Starobinski. Relations critiques* tente de répondre à cet enjeu, en abordant de front plusieurs objectifs.

Le partenariat entre la Bibliothèque nationale suisse (BN) et le centre de recherche en design de l'EPFL (EPFL+ECAL Lab) vise à amplifier le rayonnement d'un écrivain à partir de ses archives. Les interactions nouvelles rendues possibles par le numérique permettent de proposer une expérience inédite pour tous, y compris pour les experts, avec l'ambition de rassembler différents publics. Le projet rompt également avec l'habituelle séparation entre recherche et application : il vise à créer une exposition opérationnelle en ligne, ouverte au public, et, simultanément, susceptible de générer des connaissances sur les facteurs qui suscitent l'adoption ou non. Cette proximité entre production et recherche engendre des contraintes et des risques, mais elle permet aussi à la science de sortir des laboratoires pour expérimenter ses hypothèses en conditions réelles. Elle conduit également à utiliser un dispositif expérimental correspondant à une

réalisation complète, donc plus crédible, pour déterminer la perception des utilisateurs. La démarche renforce dès lors considérablement la pertinence des conclusions dans une perspective d'application. Enfin, cette ambition sort les disciplines impliquées de leurs expérimentations cloisonnées. Elle exige la mise en œuvre d'une dynamique d'innovation globale, associant toutes les compétences requises au projet: spécialistes de littérature, designers, ingénieurs et psychologues. L'analyse psychologique de l'« expérience utilisateur » permet en effet d'observer qualitativement et quantitativement l'impact cognitif et hédonique des paramètres initialement mis en œuvre dans le dispositif expérimental. On peut alors espérer découvrir des principes qui favorisent l'intérêt pour le contenu numérisé, identifier les facteurs d'adoption qui contribuent à la pérennité du projet et évaluer les bénéfices en termes de diffusion de connaissance. On peut alors parler d'innovation, car la perception humaine essentielle à l'adoption est prise en compte.

L'EPFL+ECAL Lab a déjà réalisé plusieurs travaux répondant à la volonté de mettre en valeur des archives pour un public élargi: Montreux Jazz Digital Project<sup>1</sup>, avec le festival éponyme, Archives en mouvement avec le Musée des Arts Décoratifs de Paris<sup>2</sup>, ou Chronogram avec le groupe Richemont<sup>3</sup>, dont un nouveau dispositif a été inauguré, cet été, à New York. Le projet dédié à Jean Starobinski s'inscrit dans cet axe de recherche, tout en posant des questions nouvelles: la nature littéraire du contenu, la typologie des documents, le contexte culturel de la thématique et l'exigence de mener recherche et production parallèlement. Les Archives littéraires suisses ont également souhaité que l'approche soit spécifiquement muséale. La création d'une exposition virtuelle se démarque donc clairement des projets de développement d'outils de consultation en ligne, et met l'accent sur la curation d'un nombre restreint d'objets.

La première étape consistait à établir un dialogue, une compréhension et une dynamique d'innovation entre les nombreuses disciplines rassemblées par le projet. Des dénominations telles que multi-, inter- ou transdisciplinarité ont fréquemment été employées. En revanche, leur mise en œuvre simultanée, dans un effort commun de création, constitue un enjeu complexe. Chaque discipline possède son vocabulaire, sa culture, ses priorités et ses intérêts. La réussite de *Jean Starobinski. Relations critiques* tient à la volonté des différentes personnes impliquées de comprendre les autres, mais sans jamais renoncer à ses propres exigences; à s'engager pour des intérêts communs, tout en faisant part de ses propres intérêts; à accepter les différences d'expertise tout en conservant un dialogue critique.

Peut-on d'ailleurs parler de réussite? Plusieurs éléments nous incitent à répondre affirmativement: l'exposition a été mise en ligne à la date prévue, elle a reçu un accueil positif de nombreux experts et, le jour même de sa publication, le « Meilleur du Web<sup>4</sup> » lui décernait trois nominations et le prix de la meilleure expérience utilisateur. C'est un départ remarquable, mais, du point de vue de l'innovation, cela ne suffit pas. Il s'agit de gloire éphémère, spécifique à un sujet et à des visites uniques. L'innovation exige une étape

supplémentaire: susciter l'adoption par les utilisateurs. Pour ce faire, il faut tenter de comprendre les facteurs clés qui favorisent cette adoption. De nombreux tests ont été menés à cet effet. Une année après la mise en ligne de la première version, nous pouvons livrer des résultats de recherche avec plusieurs conclusions significatives sur le plan scientifique. Nous avons pu implémenter certaines d'entre elles dans la seconde version, mise en ligne à l'automne 2021. Nous espérons ainsi contribuer à une réelle innovation, où technologie et expertise culturelle ne se toisent plus avec méfiance, mais collaborent pour ouvrir des perspectives inédites, attrayantes et chargées de sens.

Sans considérer la démarche comme un modèle dogmatique dans la conception de l'exposition, les résultats du projet confirment l'intérêt de ne pas chercher à remplacer le monde physique par le numérique, ni à remplacer la curation humaine par un algorithme. Ces résultats démontrent les bénéfices d'une approche orientée sur la complémentarité. Les spécificités du numérique permettent, par exemple, la réorganisation en temps réel des documents selon plusieurs axes narratifs, l'enrichissement d'objets par leur association à des informations et à des contenus additionnels, ou encore la perception de paramètres et de détails singuliers grâce à des comportements visuels dynamiques à l'écran. Nous avons fait appel à ces possibilités, mais sans jamais confier des tâches de nature curatoriale à des machines. Ce n'est certes pas une condition suffisante pour s'assurer de la réussite, mais elle est nécessaire pour préserver les chances de produire du sens.

Le plein succès du projet passera par la confirmation de sa pertinence dans le futur et par sa capacité à fournir des connaissances pour la valorisation d'autres fonds. Cette pérennité et l'envergure de cet impact contribueront alors à démontrer que la collaboration entre culture, design, technologie et science fournit aussi des arguments convaincants sur le plan économique.

Le mode de collaboration mis en œuvre ici dépasse les enjeux de la valorisation de fonds au moyen du numérique. Il est également essentiel pour faire progresser les processus d'innovation dans d'autres domaines, mais il n'y a là rien de nouveau: plusieurs mouvements, à l'instar du Bauhaus dans les années 1920, ont déjà montré que la collaboration entre différentes disciplines est fructueuse. Il reste à renouer avec cette perspective, dans le contexte particulier de notre siècle. Nous espérons que le projet *Jean Starobinski. Relation critiques* contribue au développement d'un modèle d'innovation où la conjonction entre dimensions intellectuelles, artistiques et économiques devient porteuse de sens et de pérennité.

#### Notes

1 <https://www.epfl.ch/innovation/domains/fr/centre-dinnovation-dans-les-patrimoines-culturels/projet-montreux-jazz-digital/>

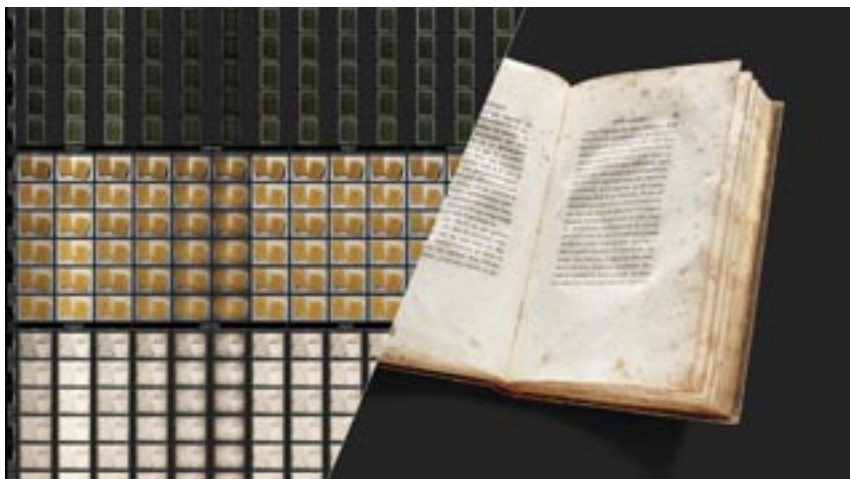
2 <https://madparis.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/parcours/moderne-et-contemporain/roger-tallon-le-design-en-mouvement/installation-roger-tallon-archives-en-mouvement/>

3 <https://epfl-ecal-lab.ch/portfolio/chronogram/>

4 <https://www.lemeilleurduweb.ch/2021/01/le-cube-en-ux-lagence-appetite-pour-lexposition-virtuelle-sur-jean-starobinski/>

## Une exposition expérimentale

Nicolas Henchoz,  
directeur de l'EPFL+ECAL Lab  
et Valentin Calame, architecte,  
assistant de recherche en design  
à l'EPFL+ECAL Lab



Les Archives littéraires suisses et l'EPFL+ECAL Lab ont défini des objectifs inhabituels pour ce projet : produire une exposition en ligne sur Jean Starobinski et mener simultanément une recherche afin de mieux comprendre comment valoriser un fonds d'archives littéraires au moyen du numérique. Le projet constitue ainsi un dispositif expérimental complet : il ne s'agit pas de mesurer des paramètres isolés en condition de laboratoire, peu représentatifs ou fidèles à nos perceptions, mais de procéder à des observations en situation réelle. L'objectif étant de créer une exposition, le projet n'avait pas à concurrencer les interfaces de consultation des bibliothèques, déjà bien établies, mais devait se focaliser sur la présentation d'un écrivain, de son parcours et de sa contribution intellectuelle en sélectionnant un nombre limité de documents. Les Archives littéraires suisses (ALS) se sont occupées de la curation. L'EPFL+ECAL Lab n'a pas eu de rôle à jouer à ce niveau ; son rôle a été de faire de la recherche en design et de développer des outils numériques afin de renforcer la relation entre le visiteur et le contenu, d'attirer un public élargi et de contribuer à l'impact cognitif de l'exposition.

Le choix du Fonds Jean Starobinski a constitué une aubaine pour le projet. L'érudition de cet écrivain, la sophistication de sa pensée, la diversité de ses domaines d'intérêt et son rayonnement international forçaient l'exigence de tous les acteurs impliqués. Starobinski s'est en effet beaucoup intéressé à la critique et au rôle que celle-ci doit jouer dans la société. Force est pourtant de reconnaître que le nombre de personnes s'étant intéressées à ce sujet est limité. L'intérêt de l'exposition n'est ainsi pas uniquement anecdotique : il s'agit non

seulement de faire connaître une personne dont la contribution est considérable, mais également d'inviter à la réflexion.

Une exposition n'a pas l'ambition d'un cours, ni d'un traité. Son objectif consiste à susciter l'intérêt d'un public élargi pour une thématique ou une personne, à mettre en valeur des contenus, à étayer la curiosité et à engendrer un sentiment de découverte chez les visiteurs.

Si la muséographie traditionnelle résulte d'une longue histoire, la présentation d'expositions en ligne, en particulier dans le domaine littéraire, n'a pas fait l'objet de beaucoup de recherches. Cela tient en partie à ce que la recherche en design n'est pas clairement définie, ni reconnue en Suisse. Pourtant, dans d'autres pays, des colloques de spécialistes et des journaux réputés ont des exigences qui correspondent aux meilleurs standards académiques. L'EPFL+ECAL Lab la définit comme une discipline capable de créer des objets et des services qui répondent à des défis nouveaux, de comprendre leur impact en termes de perception et d'usage, de déterminer quels sont les facteurs d'adoption, et de formuler des principes génériques transférables à des réalisations futures. Cette approche inclut une part de création artistique dans un processus scientifique classique qui comprend notamment la recherche bibliographique, la constitution d'un état de l'art, la formulation d'hypothèses et l'accumulation d'observations expérimentales menées selon des protocoles établis.

Ce projet d'exposition virtuelle soulève une kyrielle de questions. Les exigences de production, tout comme les méthodologies d'observations expérimentales, nécessitent de se focaliser sur un nombre restreint de problématiques. Nous avons donc sélectionné deux axes principaux d'investigation : il s'agit, d'une part, d'induire un lien fort avec le document numérisé et, d'autre part, de créer un environnement propice à l'immersion (« état de flux ») afin de faciliter l'acquisition de connaissance (impact cognitif) tout en étant engageant (impact hédonique). Nous avons ensuite formulé des hypothèses et créé un dispositif expérimental afin de tenter de répondre aux défis initiaux.

### Induire un lien fort avec le document numérisé

Le premier axe concerne la relation entre le visiteur et l'objet numérisé. Une exposition virtuelle ne peut, par principe, pas proposer de proximité physique entre le visiteur et les documents originaux. L'enjeu est donc d'induire un lien fort avec le document numérisé et de renforcer l'impression de qualités immatérielles (authenticité, valeur et aura) qui accompagnent l'objet.

Le travail de curation mené par les Archives littéraires suisses a débuté en même temps que les premières investigations en design. L'expertise des ALS sur le fonds a permis de sélectionner des documents et de les mettre en relation. La recherche en design, quant à elle, aborde une problématique par l'étude de la littérature scientifique et la constitution d'un état de l'art, mais également par des expérimentations préliminaires de nature artistique afin de nourrir l'inspiration.

Montage photographique avec, à gauche, des photographies où les niveaux d'éclairage, de vivacité ou de balance des blancs varient et, à droite, la photographie du *Livre mystique* de Balzac.

La littérature scientifique suggère que la représentation numérique d'un objet peut contribuer à renforcer la perception de sa valeur et de son aura, autrement dit l'impression de qualités immatérielles qui l'accompagnent<sup>1</sup>. Pour atteindre un tel résultat, il convient de ne pas chercher à reproduire parfaitement l'objet, mais de le représenter en tirant parti des spécificités du numérique. Ces spécificités offrent en effet des moyens visuels et interactifs inédits pour présenter son statut et son histoire.

Différentes explorations ont eu lieu pour répondre à cet enjeu. À titre d'exemple, nous en décrivons trois qui font partie des plus importantes et qui ont été mises en œuvre dans l'exposition : la prise de vue, la mise en mouvement et la création de notices.

La première expérimentation se rapporte à la reproduction du document. Habituellement, les documents sont photographiés à des fins d'archivage et de consultation à distance. Les techniques de numérisation priorisent la lisibilité et la productivité. Les pages sont mises à plat, sous une vitre, puis scannées avec une lumière homogène. Dans le cadre d'une exposition, la lisibilité reste importante, mais la perception de la matérialité fait l'objet d'une attention particulière pour conférer un statut et une histoire au document. Le travail considérable mené avec l'atelier photographique de la Bibliothèque nationale a permis de réaliser une série systématique d'essais de captation en variant de nombreux paramètres comme l'intensité, l'incidence et la température de couleur des sources lumineuses. Cette enquête visait à rendre visibles des détails comme la texture du document ou les indices de sa manipulation, tout évitant les effets visuels excessifs afin de préserver l'apparence naturelle de l'objet. L'enjeu a par exemple été de faire en sorte que les inscriptions manuscrites figurant sur un livre soient lisibles et que des taches d'encre soient visibles.



Photographie d'un livre sur lequel Jean Starobinski écrit « (responsable des taches d'encre – lors de la traduction de la *Colonie pénitentiaire*) ». L'enjeu est de faire en sorte que les taches d'encre noires soient visibles et que les inscriptions manuscrites soient lisibles.

leur conférer : les deux livres d'étudiant de Jean Starobinski ont ainsi exigé un traitement différent de la sélection d'une dizaine de volumes du *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales* de Dechambre. Ces différences n'empêchent pas de présenter ensuite, à l'écran, des compositions associant plusieurs objets. Le but, encore une fois, ne consiste pas à créer une copie parfaite du monde réel, mais à tirer parti des possibilités du numérique.

La seconde expérimentation importante visant à renforcer la relation au document résulte d'un travail mené avec le partenaire technique Aptitude SA. Un logiciel nommé StaroLab permet de mettre en mouvement les documents lorsque le visiteur les survole avec la souris. Ce mouvement dépend de certaines caractéristiques de l'objet numérisé, comme son poids ou sa taille. À nouveau, l'ambition n'est pas de proposer un mouvement réaliste, mais de faire ressentir la matérialité de l'objet.

La troisième expérimentation concerne l'ajout de contenu lié au document. La possibilité de visualiser davantage d'informations est largement facilitée par le numérique. Les Archives littéraires suisses ont ainsi réalisé un travail considérable pour élaborer des notices spécifiques à chaque pièce d'exposition et définir des liens internes entre différents documents de l'exposition, que ce soit parce qu'ils se rapportent à des sujets voisins, à des écrivains régulièrement évoqués, à des correspondants-amis, à des œuvres ou à des thématiques.

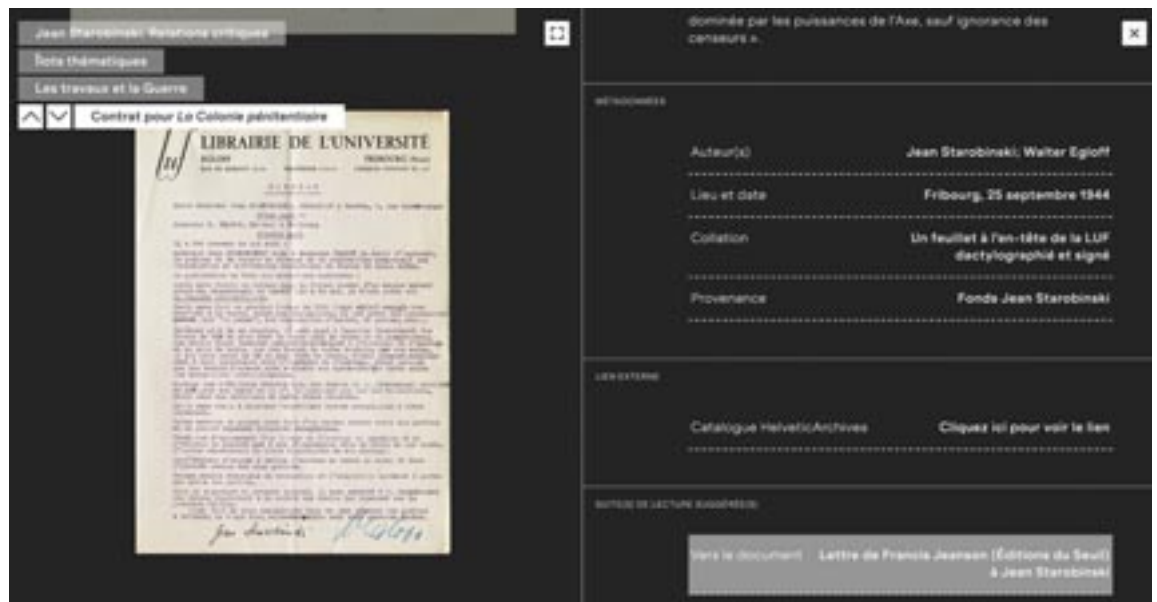
Ces considérations sur les prises de vue, la mise en mouvement et l'ajout de contenus complémentaires se fondent sur la littérature scientifique et des tests préliminaires effectués à différentes étapes de l'élaboration du projet. À ce stade du travail, il ne s'agissait que d'hypothèses qui devaient être vérifiées, d'autant que la majorité des références provenaient de travaux menés sur des archives non littéraires. Il n'allait donc pas de soi que la transposition à des archives littéraires induise vraiment un lien fort avec les documents numérisés.

Afin de vérifier nos hypothèses ou, du moins, une partie d'entre elles, nous avons créé une seconde exposition avec les mêmes images, mais sans mouvements



Capture d'écran du StaroLab : la mise en mouvement des photographies se fait par la modification de la magnitude, de l'élévation ou de l'opacité et dépend de différents paramètres tels que la taille ou le poids.

L'analyse ne s'est pas limitée à des images fixes, mais a également reposé sur les interactions dynamiques à l'écran, par exemple lors d'agrandissements localisés. Les expériences ont montré qu'il est préférable de choisir les paramètres de numérisation en fonction de la nature des objets et du statut que l'on souhaite



Capture d'écran de l'exposition: à partir de la notice du contrat pour *La Colonie pénitentiaire*, une suggestion de lecture invite le lecteur à consulter une lettre de Francis Jeanson où il est question d'un contrat pour ce qui deviendra *La Transparence et l'Obstacle*.

de documents, ni suggestions de lecture. Chaque exposition a été soumise à environ trente visiteurs qui n'étaient pas au courant de l'existence des deux versions de l'exposition, et des tests ont été menés par une équipe spécialisée en psychologie de l'expérience utilisateur et des interfaces. Nous avons évalué la perception globale d'authenticité, la tangialité (le sentiment de relation à l'objet original dans l'espace virtuel<sup>2</sup>) et la perception de matérialité en effectuant des tests quantitatifs et qualitatifs.

La perception globale d'authenticité est très élevée et varie peu entre les deux versions (la première version de l'exposition obtient une moyenne de 6,4/7, la seconde de 6,2/7, l'écart-type est respectivement de 0,6 et 0,9). On est tenté d'y voir l'influence prépondérante du travail réalisé sur les prises de vues, qui ne variait pas entre les deux versions de l'exposition. Cette interprétation est confortée par l'analyse qualitative, où la qualité de reproduction figure en tête des raisons mentionnées explicitement par les testeurs, juste avant la présence de liens vers d'autres documents. Certains utilisateurs évoquent une sensation de proximité supérieure à celle d'un objet présenté dans une exposition réelle, sous verre.

Le test de tangialité obtient un résultat moyen, mais augmente de manière significative avec la version complète de l'exposition (la première version de l'exposition obtient une moyenne de 3,3/7, la seconde de 4,3/7, l'écart-type est respectivement de 1,8 et 1,8). Il en va de

même pour la perception de matérialité (la première version de l'exposition obtient une moyenne de 3,3/7, la seconde de 4,5/7, l'écart-type est respectivement de 2,0 et 1,8). Étonnamment, et dans les deux versions de l'exposition, le contexte numérique de l'expérience est cité par certains utilisateurs comme positif et par d'autres comme négatif.

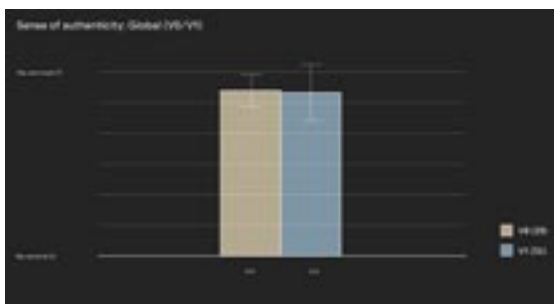
Les analyses quantitatives et qualitatives permettent de conclure que le réglage des paramètres tels que la lumière ou les mouvements exige un travail approfondi

pour engendrer un effet, tout en préservant la lisibilité et la crédibilité des objets.

### Créer un environnement propice à l'immersion

Le second axe de recherche consiste à explorer les spécificités du numérique pour offrir une liberté de choix dans le parcours. L'accent est mis sur la navigation et l'idée est de proposer des espaces adaptatifs afin d'induire ce qu'on appelle un « état de flux ». Cet état est atteint lorsque l'attention de l'utilisateur est entièrement focalisée dans l'espace numérique. Il se manifeste par une perte de la notion de temps et des repères dans l'espace réel, ainsi que par une identification à l'espace virtuel. Il peut non seulement faciliter l'acquisition de connaissances (impact cognitif), mais aussi augmenter l'engagement de l'utilisateur ainsi que le plaisir et la satisfaction (impact hédonique).

Dans le cadre de ce projet, nous avons appliqué ces concepts au moyen de différentes approches. L'une d'elles consiste à donner au visiteur une grande liberté de choix sans jamais l'obliger à revenir sur ses pas. Cette liberté ne doit toutefois pas atténuer la qualité narrative de l'expérience. L'exposition se compose d'un parcours principal de navigation constitué de dix-sept îlots thématiques. Le visiteur peut parcourir de manière détaillée chacun de ces îlots en visualisant les différents documents qu'il contient. Après avoir vu le dernier document, le système lui propose de passer à l'îlot suivant, mais, à chaque document, il peut également choisir d'emprunter un chemin différent. Deux autres parcours s'offrent à lui: un parcours chronologique et un parcours typologique. Ces choix ne correspondent pas à un simple changement d'orientation, mais engendrent un véritable réagencement des documents. De nouveaux rapports, révélateurs d'autres particularités, sont créés. C'est comme si le parcours dans l'exposition ainsi que l'agencement des objets présentés étaient entièrement réorganisés au gré de chaque visiteur. Nous avons souhaité proposer une navigation principale par l'image plutôt que par le texte, afin d'insister sur la dimension visuelle de l'expérience. Toutefois, afin de ne pas décourager les visiteurs peu habitués aux interfaces graphiques, nous avons également implémenté un système de menu textuel.

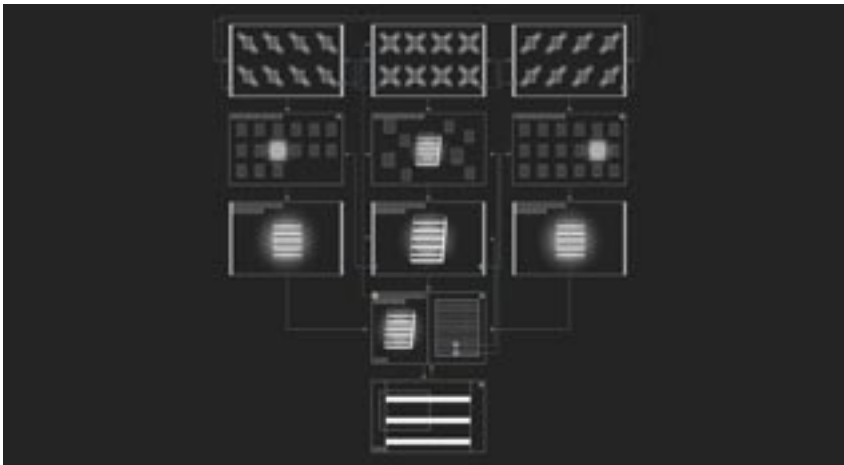


Résultat du test de perception globale d'authenticité (Sense of authenticity): la première version de l'exposition, testée par 29 visiteurs, obtient une moyenne de 6,4/7 (écart-type de 0,6) et la deuxième version, testée par 31 visiteurs, une moyenne de 6,2/7 (écart-type de 0,9).



L'évaluation de l'état de flux et des impacts associés a suscité un questionnement méthodologique, puisque les outils de test existants avaient été développés pour des thématiques très différentes, en particulier dans le contexte d'interfaces dédiées au sport, au management ou au commerce en ligne. L'évaluation de la validité de tels modèles pour le cas d'une exposition a mené à la mise en œuvre d'approches combinées. Nous avons ainsi mesuré l'*Absorption in Activity (ABA)* et le *Performance Fluency (PF)*. Les deux versions de l'exposition ont été soumises à la même procédure de tests que celle décrite précédemment. Nous avons également pris en compte les connaissances des testeurs, qui étaient pour moitié familiers avec l'œuvre de Jean Starobinski (« experts ») et pour moitié néophytes (« novices »).

Les tests quantitatifs n'ont pas révélé de différence significative entre les testeurs « experts » et les testeurs « novices ». Dans les deux versions de l'exposition, la *Task Absorption* obtient un résultat très élevé (la première version de l'exposition obtient une moyenne de 5,6/7, la seconde de 5,6/7, l'écart-type est respectivement de 1,0 et 1,1). Le *Performance Fluency* obtient en revanche un score plus élevé dans la version simplifiée que dans la version complète (la première version de l'exposition obtient une moyenne de 5,4/7, la seconde de 4,7/7, l'écart-type est respectivement de 1,2 et 1,3). Cela est peut-être dû au fait que le visiteur qui arrive sur la page lui présentant les dix-sept îlots thématiques éprouve généralement quelques difficultés à s'approprier par l'image la



Graphe orienté des possibilités de parcours dans l'exposition réalisé avec Figma: la première ligne se rapporte aux trois parcours principaux (ensembles typographiques, îlots thématiques, ensembles chronologiques), la deuxième ligne à différents ensembles de documents (parfois appelés îlots) contenus dans chacun des ensembles du premier niveau, la troisième ligne aux documents et les deux dernières lignes à leur notice et à une vue agrandie. Les flèches indiquent les chemins que le visiteur peut emprunter.

navigation en deux dimensions. Ce n'est pas le cas avec le menu textuel, qui répond aux réflexes d'une navigation traditionnelle. L'analyse qualitative aide à interpréter les résultats: la liberté de mouvement, la possibilité de réorganiser les documents ainsi que les liens internes vers d'autres documents produisent un effet positif. Cette interprétation se confirme lorsque l'on regarde en particulier l'appréciation des « experts », c'est-à-dire des lecteurs de Starobinski: ils préfèrent la version simplifiée sur le critère du pragmatisme, mais plébiscitent la version complète sur le paramètre hédonique.

Les valeurs obtenues grâce aux analyses quantitatives ainsi que les renseignements fournis par les analyses qualitatives nous conduisent à émettre l'hypothèse que l'état de flux peut encore être augmenté sur la version complète de l'exposition, pour autant que l'on apporte des améliorations ergonomiques qui facilitent l'appropriation intuitive de la navigation par l'image.

Nous avons également évalué le gain cognitif. La méthodologie consiste à comparer le gain subjectif, autrement dit, le gain perçu par l'utilisateur avec le gain objectif. Le gain subjectif est très élevé chez les novices comme chez les experts, même s'il est logiquement inférieur (nous n'avons pas procédé au calcul de la moyenne et de l'écart-type mais à celui de la médiane et de l'écart interquartile: les novices obtiennent une valeur médiane de 6,5, les experts de 7,0 l'écart interquartile est de 2,0 et de 0,7). Il n'y a pas de différence entre les deux versions de l'exposition. On retrouve cette équivalence dans l'état de flux. La correction de certains éléments ergonomiques devrait ainsi engendrer un gain simultané pour les gains subjectifs et objectifs.

## Conclusion

Grâce à la diversité des expertises mises en œuvre, ce projet a ainsi permis d'ouvrir une exposition opérationnelle en ligne, d'appréhender son impact et plus généralement de mieux comprendre certains facteurs essentiels pour valoriser numériquement une archive littéraire.

Plus généralement, le projet met en lumière la valeur d'une collaboration étroite entre expertise sur le contenu (sélection et annotation des documents, création de liens internes) et conception numérique (numérisation des documents, développement en design, création d'un système de navigation efficace). Une valeur ajoutée majeure a été apportée par une conception qui ne repose pas sur des critères de performance technique, mais sur l'expérience utilisateur et au moyen du design d'interaction. Cela est valable aussi bien pour l'induction d'un lien fort avec le document que pour la possibilité d'une expérience immersive qui se distingue de la simple consultation en ligne. Les expériences menées démontrent la possibilité de réaliser une exposition qui suscite l'intérêt des connaisseurs comme des non-connaisseurs. Bien que leur appréciation diverge légèrement sur certains points, l'expérience montre qu'il est préférable de focaliser les moyens sur une seule exposition numérique, plutôt que de les diluer sur plusieurs expériences en ligne en séparant les différents publics. Nous osons espérer qu'à plus long terme, cette approche contribuera également à stimuler l'échange entre connaisseurs et non-connaisseurs sur des thématiques aussi importantes que la critique.

Les résultats ont permis de faire évoluer l'exposition vers une dernière version, mise en ligne en novembre 2021. Elle capitalise sur le succès de la première et de ses corrections immédiates en y ajoutant des améliorations sur des points précis, comme la facilité d'appréhender la navigation visuelle en deux dimensions, la modération de certains mouvements du StaroLab parfois jugés trop répétitifs, ou encore l'ajout de documents sonores tels que des enregistrements de Jean Starobinski, ce qui devrait renforcer la tangibilité des documents.

La prochaine étape consistera à tester le dispositif avec le fonds d'un autre écrivain des Archives littéraires suisses afin de tester la validité des principes développés et d'identifier les adaptations spécifiques à chaque auteur.

## Notes

- 1 Cf. Fiona Cameron, « Beyond the Cult of the Replicant – Museums and Historical Digital Objects: Traditional Concerns, New Discourses », dans *Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse*, Fiona Cameron et Sarah Kenderdine (éd.), Cambridge et Londres, MIT Press, 2007, pp. 49-75.
- 2 Cf. Slavko Milekic, « Towards Tangible Virtualities: Tangialities », dans *Theorizing Digital Cultural Heritage*, op. cit., pp. 369-382.

## Une apparente simplicité

Romain Collaud,  
directeur artistique  
à l'EPFL+ECAL Lab

### Préambule

Aujourd'hui plus que jamais, dans le paysage visuel, la quête de bon nombre de designers graphiques est d'atteindre la « simplicité ». Il ne faut pas y voir un raccourci vers ce qui pourrait être du « dépouillement », mais plutôt un choix de radicalisme, d'efficacité, jouant avec un certain minimalisme pour démontrer un savoir-faire,

une culture, une beauté des principes esthétiques et conceptuels fondamentaux, chers à la tradition du graphisme helvétique.

Cette recherche de clarté peut devenir un exercice d'équilibrisme. En effet, un épurement mal maîtrisé pourrait basculer vers une approche simpliste, donnant un sentiment d'impersonnalité, de banalité, d'insuffisance. Inversement, une présence inconstante, incohérente et mal assumée provoquerait une impression incongrue, comme si quelque chose était bancal, involontaire.

Atteindre cet état d'« apparente simplicité » n'est pas chose aisée. On s'approche de cet état lorsque l'on maîtrise les tenants et aboutissants d'un sujet dont on souhaite exprimer

l'essence. Plus encore, il est primordial de connaître l'environnement dans lequel s'inscrira la nouvelle création et de comprendre les attentes de son public. Cette « apparente simplicité » peut être exprimée à l'aide de différents outils, à plusieurs échelles: grilles de construction, choix typographiques, contrastes visuels ou encore formats et proportions sont quelques exemples parmi les interventions possibles, traditionnellement appliquées à la conception d'affiches ou d'éditions papier.

Les possibilités offertes dorénavant par les interfaces numériques puisent dans cet héritage et proposent de nouveaux défis: comment concevoir un support visuel qui n'est pas figé et qui s'adapte en permanence à son contexte, tout en gardant la maîtrise du message que l'on souhaite transmettre au public? Pour y répondre, il est nécessaire de prendre en compte des paramètres inédits, intimement liés au dynamisme et à l'interactivité propres aux nouveaux médias. Cette réflexion est menée depuis plusieurs années à l'EPFL+ECAL Lab, au travers de différents projets de recherche.

Le point de départ de cette quête de simplicité est sans aucun doute le projet *Massive is Light*<sup>1</sup>, dont l'enjeu majeur était de rendre accessible – du bout des doigts, sur un téléphone mobile – une grande quantité de données. Ces très nombreuses données, que l'on nomme *Big*

*Data*, sont généralement présentées dans leur globalité, forme de fierté face à une capacité informatique nouvelle, basée sur la quantité. Bien que les techniques de visualisation tentent d'apporter de la clarté, cette quantité extrême de données, souvent associée à des espaces multidimensionnels, rend l'exercice vain. Nous avons donc renversé le paradigme, en misant non pas sur la visualisation, mais sur l'interaction avec ces données. Au terme du projet, l'utilisateur pouvait sélectionner et comparer de simples diagrammes en deux dimensions, de forme classique et facilement compréhensible. Dans ce projet, la « simplicité » consistait à donner accès à l'information de manière directe grâce à une série de choix proposés à l'utilisateur, qui devenait alors acteur à part entière et non plus simple spectateur. Cette recherche a également permis d'établir les bases de définition de la notion de *simplicité*, traduites par une série de critères heuristiques (Collaud, 2017).

La réflexion amorcée s'est poursuivie avec le projet *Meditation Robotics*<sup>2</sup> qui s'inspire de ces apprentissages. Il s'agit d'une application de configuration d'une expérience méditative multimodale (incluant du son ambiant, une voix, des variations de température, des pressions sous la plante des pieds, etc.) qui permet au pratiquant de paramétrer en temps réel sa séance de méditation, selon ses préférences et son expertise. L'impression de simplicité ressentie par l'utilisateur, facilitant grandement sa méditation, est engendrée par l'existence de trois scénarios qui s'adaptent à ses besoins. Grâce à la personnalisation, chacun est donc susceptible de vivre une expérience sur mesure et qui répond spécifiquement à ses attentes.

Un troisième projet, *Resoli* (Réseau solidaire<sup>3</sup>), ayant pour vocation de faciliter l'organisation d'activités au sein de communautés d'ânés, a encore développé cet aspect: le projet a démarré par une enquête de terrain, ce qui a permis de connaître et de cibler précisément l'intérêt, les désirs, et surtout les besoins des membres des communautés. Le résultat est plutôt surprenant: à première vue, on se trouve face à une interface numérique d'« apparente simplicité », où l'épuration et la clarté visuelles dominent la mise en page. Si on est loin des stéréotypes d'outils destinés aux seniors (l'interface ne comporte pas d'éléments surdimensionnés ni de couleurs sursaturées), le contenu, lui, est bien spécifique aux besoins des aînés et, surtout, il a été construit par les utilisateurs, selon des rôles attribués en fonction de ce qu'ils vivaient au quotidien. Cette approche empirique nous a également permis d'identifier des *facteurs d'adoption* inspirés de la réalité du terrain, tels que la confiance ou la crédibilité. La simplicité est le miroir de cette réalité.

L'exposition *Jean Starobinski. Relations critiques* s'inscrit dans le prolongement de notre exploration du concept d'« apparente simplicité ». Cette exposition, qui se base notamment sur les facteurs d'adoption identifiés précédemment (facteurs qui ont en outre nourri les réflexions autour des notions de « tangialité » et d'« authenticité »), repose effectivement sur ce concept pour mettre en valeur une collection d'archives, à savoir celles de Jean Starobinski. Plus que simple vitrine, l'« apparente simplicité » est bien au service des choix de curation, et met en lumière les différents parcours de lecture, ainsi que les possibilités d'interactions offertes au visiteur.



Jean Starobinski. *Relations critiques*. Photographie: Calypso Mahieu / EPFL+ECAL Lab, © Bibliothèque nationale suisse

### Une identité graphique, flexible et modulable

Distinguons tout d'abord les notions de simplicité fonctionnelle et de simplicité esthétique. Aujourd'hui, de plus en plus de produits numériques tentent de s'intégrer dans l'écosystème de l'utilisateur, d'être les plus transparents possible, au service du contenu. La simplicité joue alors un rôle déterminant en s'inscrivant dans un environnement saturé d'informations et de distractions. Si les divers éléments d'interfaces sont fréquemment regroupés, dissimulés, voire suggérés, afin d'obtenir un aspect esthétique toujours plus épuré, prétendument plus simple, ils le sont souvent au détriment de la simplicité fonctionnelle. Dans notre exposition, nous avons défini conjointement la forme et la fonction de son « identité visuelle ». Sans simplifier de manière arbitraire, nous avons cherché à mieux comprendre quel impact nos choix auraient sur l'expérience de l'utilisateur. Concevoir une identité visuelle simple pour une exposition littéraire en ligne ne suit pas des règles génériques mais raisonnées.

Si le modèle théorique d'« identité visuelle », décrit ci-dessous, s'applique à l'exposition *Jean Starobinski. Relations critiques*, il a pour ambition plus large de définir des principes de mise en page applicables à d'autres expositions virtuelles du même type. La constitution de ce modèle repose donc sur des éléments graphiques fondamentaux, qui répondent aux spécificités du numérique. En effet, chaque visite en ligne est en partie unique : elle dépend de la culture de l'internaute, de l'appareil utilisé, et du lieu depuis lequel on découvre l'exposition. Le modèle doit donc pouvoir s'adapter à ces différentes variables et faire preuve d'une grande flexibilité. Inversement, d'autres caractéristiques propres à cette identité visuelle donnent à l'exposition son caractère unique, personnalisé, inspiré de traits spécifiques à Jean Starobinski.

### Un modèle d'identité visuelle pour les expositions

L'« identité visuelle » modèle d'une exposition comporte l'ensemble des éléments fonctionnels et des éléments

structurels, qui composent à leur tour les briques essentielles qui vont définir les possibilités de navigation et d'interaction. Ces différents éléments doivent être tout à la fois spécifiques (pour être considérés comme des innovations et pour apporter de nouvelles connaissances quant à la perception des interfaces numériques, contribuant ainsi à la recherche fondamentale dans le domaine du design) et suffisamment généraux pour être répliqués dans d'autres projets du même type et pour d'autres écrivains.

Notre concept d'identité graphique repose sur trois bases théoriques et disciplinaires différentes et complémentaires : le design d'interfaces utilisateurs, la tradition du design graphique et le contexte muséal.

- Comme pour la réalisation de tout produit numérique, nous avons tenu compte des recommandations

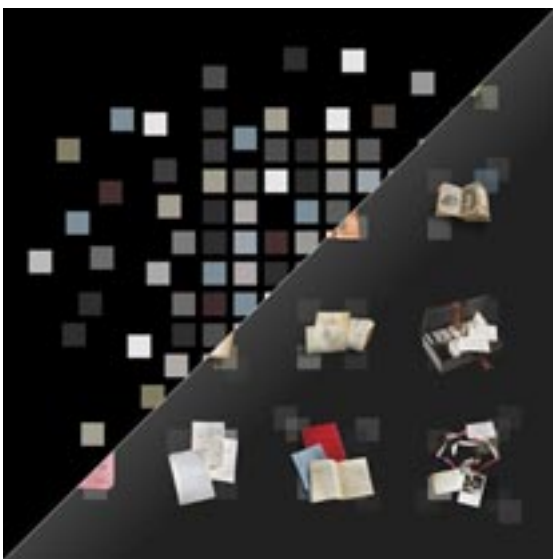
liées au design d'interfaces utilisateurs. Outre l'accessibilité, nous avons appliqué les dix principes heuristiques proposés par Jakob Nielsen à nos différents composants graphiques. Ces principes concernent entre autres l'ergonomie, l'expérience, et la perception, comme l'énonce par exemple le critère *Aesthetic and minimalist design* : « Les interfaces ne doivent pas contenir d'informations non pertinentes ou rarement nécessaires. Toute information superflue entre en concurrence avec les informations pertinentes et diminue leur visibilité relative » (Nielsen, 2005).

- Notre modèle d'exposition s'inspire de la pratique du « chemin de fer » utilisée dans le monde de l'édition ou de la presse écrite et qui consiste à décomposer un livre ou un journal page par page, afin d'en avoir une représentation visuelle complète et dynamique. L'identification des différentes typologies de pages nous a permis de réaliser un séquençage fin de l'information, et d'imaginer un enchaînement continu et progressif des contenus. L'objectif est alors de mettre en évidence un type d'information, une information, ou une fonction clé, par page. Le système de grille et les gabarits de mise en page (autant de principes propres à la tradition du design graphique) ont également été convoqués afin de compléter les critères de conception de notre modèle d'exposition et de l'ancrer dans ce savoir-faire traditionnel.
- Des analogies avec le monde réel, émanant principalement du contexte muséal et visant à renforcer l'identité visuelle et conceptuelle de notre modèle, ont finalement complété les principes et recommandations évoqués ci-dessus.

### L'ambiance visuelle : la simplicité comme leitmotiv

La première impression qui se dégage de l'exposition *Jean Starobinski. Relations critiques* est une « apparente simplicité » – par « simplicité », on entend ici « sobriété ». En parcourant les premières pages du site internet [www.expo-starobinski.ch](http://www.expo-starobinski.ch), comme l'on visiterait les premières salles ou vitrines d'un musée ou d'un espace d'exposition, on pénètre dans un espace feutré, épuré. L'ambiance qui domine est plutôt calme, un peu comme celle d'une bibliothèque. Le site internet a un aspect visuel général contemporain grâce aux lignes géométriques omniprésentes et à la gamme chromatique profonde, qui procurent aux visiteurs un sentiment d'harmonie et de paix. Se tenant en retrait vis-à-vis des archives de Jean Starobinski qu'il met ainsi en valeur, le site leur offre un cadre intemporel, en adéquation avec leur esthétique. Sa simplicité est en effet inversement proportionnelle à la richesse, à la diversité, et à la complexité visuelle des documents.

Sans entrer dans le détail de la palette de couleurs, notons que les teintes et les tonalités des éléments d'interface doivent avant tout soutenir la perception des différents documents, raison pour laquelle nous avons choisi une dominante plutôt sombre pour les arrière-plans, laquelle crée un contraste prononcé avec la clarté des archives papier. Ce clair-obscur provoque un détachement des objets de leur fond, suggérant un relief qui imite l'effet de la lumière sur les volumes, ainsi que les intentions de tangialité expliquées dans l'article de Nicolas Henchoz et Valentin Calame. La présence du noir profond renforce ainsi la sensation de lumière qui émane des



La trame géométrique se met en mouvement et laisse apparaître 17 îlots thématiques, chacun organisé autour d'un objet emblématique.



documents et qui leur confère le statut d'objets précieux. Ce sentiment est encore accentué lorsque le visiteur saisit l'un d'entre eux : une lueur se dessine derrière l'objet qui se rapproche de l'utilisateur, tandis que les autres documents s'effacent peu à peu.

Si les possibilités d'interactions peuvent sembler quelque peu limitées, c'est qu'elles sont volontairement peu mises en avant, pour privilégier le contenu de l'exposition. À les observer de plus près, on se rend compte qu'elles

apparaissent au fil de la narration et de l'appropriation du contenu, aux moments les plus opportuns. En effet, plus on visite l'exposition, plus on découvre des possibilités de navigation et de ramification. Cette conception s'inspire des travaux de Kristiina Karvonen, qui distingue la personne de passage et la personne plus expérimentée. Selon Karvonen, l'« apparente simplicité » d'un site internet serait une preuve d'excellence en termes de design pour le simple visiteur, qui en fera une interprétation immédiate. *A contrario*, le visiteur plus averti descellera les spécificités techniques du site, qui pourront être interprétées comme autant d'indices ou de signes de raffinement (une volonté d'harmonie, une attention à la cohérence des styles, etc., Karvonen, 2000). On peut donc espérer que plus un visiteur consultera le site de notre exposition, plus il en découvrira les subtilités techniques et esthétiques.

#### Le menu : un minimalisme fonctionnel

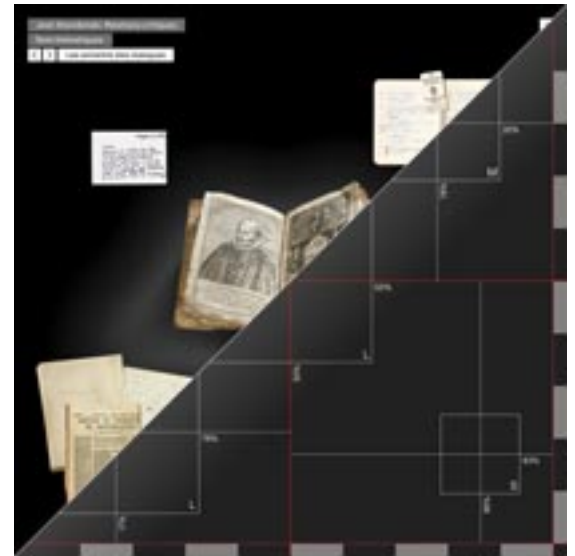
Premier composant graphique spécifique à notre modèle d'expositions, le menu que nous proposons constitue une parfaite illustration d'« apparente simplicité » et dépasse le cadre restreint de la traditionnelle « barre de navigation ».

Ce menu est un système graphique à lui seul puisqu'il évolue au gré de son utilisateur. Caractérisé par un dépouillement visuel prononcé en faveur du contenu exposé, le menu est tout d'abord composé d'une seule brique (le titre de l'exposition) qui peut ensuite donner lieu à la construction d'un « mur de navigation » : selon les choix qui lui sont offerts, le visiteur pourra alors assembler jusqu'à quatre briques, qui équivalent chacune à un niveau de consultation spécifique. L'idée derrière cette métaphore est d'accompagner le visiteur au cours d'une narration libre, tout en étant partiellement suggérée. En effet, il n'atteindra pas tel document de manière hasardeuse, sorti de son contexte, mais découvrira progressivement la place qu'il occupe dans l'exposition au travers de strates hiérarchiques.

L'aspect visuel de ce menu s'adapte non seulement au cheminement emprunté, mais également aux étapes franchies par l'utilisateur. En effet, les briques rectangulaires s'ajustent à la longueur des titres de l'axe de lecture sélectionné, des ensembles de documents choisis et enfin du document visualisé. Il en résulte un dy-

namisme, mais également une sensation de normalité, provoquée par l'analogie avec les cartels collés sur les vitrines d'exposition. L'aspect translucide de l'arrière-plan des briques donne également une impression de profondeur, comme si ces informations se trouvaient au-dessus des documents exposés. Les choix esthétiques adoptés pour ce menu s'inspirent ainsi largement des caractéristiques propres aux vitrines d'exposition.

La plupart des éléments graphiques liés aux interfaces numériques sont généralement déclinés en différentes formes et couleurs, selon l'interaction amorcée par l'utilisateur. Dans notre cas, nous avons profité de cette caractéristique pour transmettre davantage d'informations et indiquer quelles sont les possibilités de navigation. Chacune des briques de notre menu peut ainsi être habillée de quatre coloris distincts. Par exemple, une brique blanche et opaque constitue un repère spatial indiquant au visiteur où il se trouve actuellement dans sa navigation tandis que les briques blanches translucides sont autant de rappels des étapes franchies jusque-là (soit le cumul des strates hiérarchiques supérieures). Ce repère donne alors accès, sur le même niveau, aux différentes suites ou transgressions de lecture possibles représentées par des briques noires. En choisissant l'une de ces possibilités, ou en saisissant la reproduction d'un des documents, la brique correspondante se voit entourée d'un liseré blanc.



#### La composition : des grilles systématiques

La grille de composition est l'un des éléments fondamentaux du design graphique puisqu'elle permet de structurer l'agencement des différents composants visuels (les photographies, les illustrations, les titres, les textes, etc.) sur un plan 2D ou 3D. Bien entendu, il existe une multitude de systèmes de grilles (qui varient en fonction du nombre de colonnes et de rangs, de leurs proportions, de la largeur des espaces qui les séparent, etc.), pouvant exprimer différents partis pris visuels ou fonctionnels. Avant de construire une grille, il est donc nécessaire de connaître le contexte dans lequel elle s'inscrit et ce qu'elle doit communiquer au lecteur. Dans son ouvrage *Raster system für die visuelle Gestaltung*, Josef Müller-Brockmann abonde dans ce sens : il considère que la grille est un outil qui sert à clarifier des intentions, favorisant ainsi une meilleure

Le menu se construit en fonction du chemin parcouru par le visiteur. Il ne lui dévoile que ce qui est nécessaire à la suite de sa visite.

Les îlots sont agencés de manière dynamique, selon l'orientation de la fenêtre de consultation. Les documents qui les composent sont ancrés proportionnellement à leurs axes, et affichés selon des rapports d'échelle définis.



compréhension des informations qu'elle contient<sup>5</sup>.

Appliquée à toute création graphique, la grille joue également un rôle à part entière dans le domaine de la conception numérique, qui est soumise à des contraintes spécifiques. En effet, le format et les proportions de la fenêtre de consultation dans laquelle sera affichée l'exposition mais aussi le comportement de l'utilisateur auront des répercussions sur la mise en page. Dans son ouvrage *Structuring Design. Graphic Grids in*

*Theory and Practice*, Ulysses Voelker distingue ainsi deux tendances dans la pratique du « responsive web design » : *Liquid* et *Adaptive web design*<sup>6</sup>. Dans les deux cas, un réagencement du contenu est à prévoir.

Dans le cadre du modèle d'exposition que nous souhaitons créer, nous avons identifié plusieurs facteurs à prendre en considération avant de définir un type de mise en page. En effet, de nombreuses pages contiennent principalement des images, dont les rapports sensoriels sont essentiels. Par exemple, lorsque le visiteur se trouve face à un ensemble de documents, il est primordial qu'il perçoive une différence d'échelle plausible entre eux, tout en ayant une vue d'ensemble, afin de se constituer une carte mentale de cette salle de consultation. Nous avons alors imaginé un système dans lequel les documents ont des tailles relatives, disposés sur des coordonnées orthogonales qui s'adaptent à la taille, à la proportion et à l'orientation (portrait ou paysage) de la fenêtre. La disposition des documents dépend donc d'un système, ou d'un programme<sup>7</sup>, dans lequel certains paramètres peuvent prendre le dessus sur d'autres; le résultat est maîtrisé (il ne laisse pas de place au hasard), mais n'est pas défini préalablement.

L'utilisation de grilles multiples et parfois imbriquées, ou contenues, les unes dans les autres (sous la forme d'une mise en abyme) permet également de distinguer différents plans dans la conception des pages et la hiérarchie des informations, et peut suggérer une impression de profondeur.

La présence de la grille est encore manifeste dans la composition tabulaire de l'interface utilisateur: la page sur laquelle figure une reproduction est bordée de deux colonnes colorées (à droite et à gauche), qui sont en réalité l'extrémité des dimensions voisines, c'est-à-dire des axes de lecture voisins de celui dans lequel le visiteur navigue. Ce dernier peut alors saisir l'une ou l'autre de ces colonnes, ce qui a pour effet de décaler et de recentrer sa fenêtre de consultation sur un axe de lecture nouveau, comme s'il changeait de point de vue. La composition graphique suggérée par la grille s'adapte au visiteur, et devient alors pleinement fonctionnelle.

#### L'imagerie: focale et nette

L'exposition *Jean Starobinski. Relations critiques* contient plus de 200 documents, tous illustrés. Soucieux de créer

un modèle applicable à d'autres expositions, nous avons considéré ce nombre comme variable. Néanmoins, avec ce premier cas pratique, nous avons constaté que les informations transmises par ces documents étaient trop denses pour être montrées simultanément au visiteur. Si, dans un premier temps, nous avons cherché à segmenter la navigation, un travail sur la représentation même des documents s'est rapidement révélé nécessaire.

Nous nous sommes donc inspirés du trajet d'un document dans un fonds d'archives, d'abord rangé dans une boîte en carton, sur un rayon d'étagère, puis mis à disposition du chercheur. La perception d'un document n'est donc possible et réelle que lorsque celui-ci est dans les mains ou sous les yeux du lecteur. Nous avons décidé de proposer un parcours analogue pour la découverte des reproductions de documents sur le site internet de l'exposition: en arrivant sur la page d'accueil, le visiteur est placé face à une collection de carrés colorés, parfaitement ordonnés; après avoir parcouru l'introduction, il assiste à un réagencement de ces carrés en plusieurs groupes, chacun agrégé autour d'un carré central qui se transforme dans l'enchaînement en document-emblème. En accédant à l'un des groupes, il assiste à la métamorphose des carrés restants en documents réels; enfin, chacun de ces documents peut être isolé et étudié de près, comme le ferait un archiviste. Les différentes informations sont ainsi dévoilées aux moments les plus opportuns, dans un cheminement progressif qui rend l'existence et la consultation des documents de plus en plus concrètes et précises. L'« apparente simplicité » est ainsi maintenue malgré la complexité visuelle.



#### Une imprégnation par le caractère de l'auteur

Parallèlement au développement d'un modèle graphique applicable à diverses expositions, nous avons identifié des traits spécifiques à l'écrivain sujet de l'exposition. Au-delà de vouloir susciter un sentiment de véricité, nous souhaitons proposer des clés de lecture, utiles à la compréhension d'un univers comme celui de Jean Starobinski. Les techniques photographiques mises en place avec l'atelier de reprographie de la Bibliothèque nationale suisse et les principes d'interaction développés avec l'agence Apptitude SA ont permis de reproduire fidèlement des documents ayant appartenu à Jean Starobinski.

La méta-grille. Les repères de composition principaux sont réutilisés en décalage, dans la grille, pour agencer la surcouche d'informations, la navigation. Le résultat est en décalage, mais de pair avec le contenu.

Plus le visiteur pénètre dans un îlot, plus celui-ci dévoile ses documents.

### Gamme chromatique: le ton est donné

Le code couleur est l'un des premiers signaux visuels que l'on perçoit. Selon les teintes et les contrastes choisis, ce code peut véhiculer différentes intentions. Dans notre contexte d'exposition, nous souhaitons que les coloris traduisent quelques-unes des particularités de l'auteur, tout en apportant davantage d'informations au visiteur.

Outre l'aspect esthétique, le code couleur vise à accompagner l'utilisateur: ce dernier choisit effectivement le contexte de visualisation des documents en sélectionnant l'un des trois axes de lecture possibles (thématique, chronologique, typologique) auxquels sont attribuées des teintes différentes. Cela a pour effet de faciliter la distinction de chacun des axes et d'indiquer en permanence à l'utilisateur sur quel axe il poursuit sa visite.

Les couleurs sélectionnées pour cette exposition sont inspirées du monde de l'impression. Les quatre couleurs de base (cyan, magenta, jaune et noir) se déploient pour créer une palette de nuances. Impersonnelles, voire banales, lorsqu'elles sont juxtaposées, ces couleurs ont fait l'objet d'un patient travail d'«affinage» afin qu'elles reflètent au mieux la sobriété apparente de l'univers visuel de Jean Starobinski. En s'inspirant d'éléments concrets issus des archives, nous avons alors spécifié la tonalité de chacune des teintes: les encres noires de la calligraphie (entre anthracite et réglisse), les interventions manuscrites rouge bordeaux (entre bourgogne et lie de vin), le papier blanc cassé (entre beige et lin) et les boîtes d'archives bleu horizon (entre bleu et gris). Assombries (mais avec une dominance de tons chauds), désaturées (sans pour autant être ternies), et appliquées en aplats contrastés, les couleurs retenues caractérisent ainsi parfaitement la collection des documents présentés.

Les coloris identifiés pour *Jean Starobinski. Relations critiques* s'inscrivent en outre dans le prolongement de la réflexion amorcée autour du concept d'«apparente

simplicité». Inspirés d'une référence simple, ils ont été adaptés à l'univers de Starobinski.

### Choix typographiques: une question de caractères

Lorsque l'on compose un livre, le choix de la police de caractères a bien sûr une importance essentielle. Elle est sélectionnée avant tout en fonction de sa lisibilité, de sa fluidité ou encore de l'aisance avec laquelle on la déchiffre. Ces propriétés sont liées aux réglages de sa composition, par exemple le corps de caractères, la

largeur du bloc de texte, l'espace entre les lettres, les mots et les lignes, etc. Au-delà de son aspect fonctionnel, une police de caractères suggère une intention, une émotion, une personnalité.

Pour Jean Starobinski, nous avons souhaité une police de caractères locale, la Suisse possédant un héritage et un grand savoir-faire dans le domaine typographique. Notre choix s'est porté sur la famille *Klarheit* (qui signifie

«clarté») réalisée par une fonderie indépendante genevoise, Extraset<sup>8</sup>. Notre idée n'était pas de parodier les qualités de graphie visibles dans les documents, mais bien d'en être complémentaire. L'enchaînement de ses formes amples crée un rythme contemporain, qui oscille entre générosité du trait et rigueur géométrique, inspirée du mouvement Bauhaus et des principes typographiques du modernisme suisse des années 1960.

Nous avons utilisé les deux variantes de cette police, *Grotesk* et *Kurrent*. La première, linéale sans-sérif, crée une sensation de normalité fonctionnelle, laissant place à l'appréciation des textes et légendes. La seconde comporte une particularité visuelle tout à fait singulière: des pièges à encre. Traditionnellement, ces pièges à encre étaient utilisés pour l'impression de caractères de petite taille sur du papier poreux. Leur rôle était avant tout fonctionnel: il s'agissait d'éviter que l'encre ne s'amoncele aux différentes jointures des caractères et n'en perturbe la bonne lecture. Leur réapparition aujourd'hui constitue une marque visuelle distinctive qui rappelle un savoir-faire ancien, tout en réinterprétant la tradition: cette subtilité graphique, qui devait à l'origine disparaître sous l'encre au profit d'un dessin épuré, est ici agrandie, mise en valeur et utilisée pour les titres de l'exposition – un peu comme si on avait zoomé sur d'anciens caractères de petite taille! Cette analogie n'est d'ailleurs pas sans rappeler la possibilité offerte au visiteur tout au long de l'exposition d'agrandir les documents d'archives et de «plonger» ainsi au cœur de la matière.

Considérée cette fois de plus loin, une police «bâton» comme la *Klarheit* utilisée pour les titres de l'exposition peut également évoquer un alignement de livres (dont on ne verrait que les dos) sur un rayon de bibliothèque. Police «bâton» et pièges à encre créent des effets d'optique originaux qui invitent à rêver! L'«apparente simplicité» peut ainsi conduire à bien des fantaisies...

### Conclusion: un glissement vers de nouvelles perspectives

Au fil de ce projet, nous avons observé qu'atteindre une «apparente simplicité» peut se révéler très complexe. L'«apparente simplicité» concerne avant tout ce qui est directement visible par l'utilisateur (les apparences, le *front office*), afin de donner accès à un système qui peut s'avérer plus alambiqué (les coulisses, le *back office*). L'impression de simplicité ainsi suggérée ne porte pas uniquement sur la partie interface, mais également sur le programme informatique sous-jacent. L'utilisateur, qui atteint ainsi ses objectifs de visite de manière efficace, éprouve alors un sentiment de satisfaction, comme l'ont montré Eytam et Tractinsky en 2010.

Mais ces chercheurs ont également mis en évidence un étonnant paradoxe dans le comportement de l'utilisateur: malgré les avantages incontestables liés à la notion de simplicité, quelques internautes préfèrent interagir avec des systèmes plus complexes. Eytam et Tractinsky expliquent cette attitude en faisant appel au «symbolisme» (quatrième aspect du concept de «simplicité» aux côtés des aspects fonctionnel, esthétique et ergonomique), soit la signification ou les associations qu'un artefact suscite: selon le contexte, certains utilisateurs optent pour des systèmes plus complexes, car ces derniers sont supposément plus riches que les systèmes apparemment simples.



Les différentes variantes de la police *Klarheit* utilisées dans l'exposition. À droite, la version *Kurrent*, qui dévoile ses pièges à encre.

## Recherche et production

Entretien avec Axel Pasqualini,  
directeur d'Appétitude SA

Nicolas Henchoz,  
directeur de l'EPFL+ECAL Lab

Dans la quête de « simplicité », tout est donc toujours question d'équilibre, comme nous l'avons vu dans le cadre de notre recherche. Radicalisée, la simplicité peut suggérer à l'utilisateur qu'il se trouve face à un système innovant, à la pointe; mais elle peut aussi laisser penser que nous sommes face à une coquille vide, sans réel attrait. L'enjeu consiste donc à susciter l'intérêt, derrière, ou au-delà, des apparences! Par exemple, dans l'exposition *Jean Starobinski. Relations critiques*, la densité et la multitude de ramifications (cf. la nef, p. 3) peuvent être perçues comme des éléments (trop) complexes; alors qu'il s'agit au contraire d'une richesse indéniable, qu'il faut assumer et à laquelle nous devons donner accès simplement. Autrement dit: il faut que l'utilisateur ait conscience de cette (riche) complexité, tout en éprouvant une impression de (grande) simplicité à l'usage, tant les parcours et les possibilités d'interactions lui semblent faciles et logiques.

On glisse ainsi imperceptiblement de la dissimulation d'éléments complexes sous une impression de simplicité à la perception d'une complexité initiale qui laisse finalement apparaître une grande facilité d'usage: ou comment passer de l'*apparente simplicité*, étudiée dans cet article, à la *simplicité apparente*, objet sans doute de futures recherches!

### Références

- R. Collaud, *Massive is Light: New Visual Language for Navigation and Content Aggregation in the Mass Information Environment*, EPFL+ECAL Lab, 2016.  
E. Eytam & N. Tractinsky, *The Paradox of Simplicity: Effects of User Interface Design on Perceptions and Preference of Interactive Systems*, MCIS, 2010, p. 30.  
K. Gerstner, *Programme entwerfen*, Niggli, 1964.  
K. Karvonen, *The Beauty of Simplicity. Proceedings on the 2000 Conference on Universal Usability*, 2000, pp. 85-90. <https://doi.org/10.1145/355460.355478>  
J. Müller-Brockmann, *Grid Systems in Graphic Design*, Niggli, 1996.  
J. Nielsen, *Enhancing the Explanatory Power of Usability Heuristics, Proceeding of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, 1994, pp. 152-158.  
U. Voelker, *Structuring Design: Graphic Grids in Theory and Practice*, Niggli, 2019.

### Notes

- <https://epfl-ecal-lab.ch/massive-is-light>
- <https://epfl-ecal-lab.ch/meditation-robotics/>
- <https://epfl-ecal-lab.ch/solidarity-network/>
- Le menu que nous proposons répond ainsi à de nombreux défis du design d'interaction, suggérés notamment par Norman Nielsen (Nielsen, 2005), dont de nombreux critères heuristiques ont été pris en considération.
- « The reduction of the number of visual elements used and their incorporation in a grid system creates a sense of compact planning, intelligibility and clarity, and suggests orderliness of design. This orderliness lends added credibility to the information and induces confidence. Information presented with clear and logically set out titles, subtitles, texts, illustrations and captions will not only be read more quickly and easily but the information will also be better understood and retained in the memory. This is a scientifically proved fact and the designer should bear it constantly in mind. » (Müller-Brockmann, 1996)
- La première tendance, « liquid web design », s'ajuste horizontalement, en fonction de la largeur de la fenêtre d'affichage. Les colonnes de la grille sont donc adaptées proportionnellement, tout en préservant les marges les séparant intactes. La seconde tendance, « adaptive web design », se base sur des points de rupture liés à une largeur définie de la page, à partir desquels la disposition du contenu et des colonnes est ré-agencée. (Voelker, 2019)
- Dans son ouvrage, *Designing Programmes*, Karl Gerstner parle de modèle de programmation applicable à différents types d'éléments visuels, comme la grille de composition: « Designing programmes means finding a generally valid principle of integrated arrangement. This applies not only to typography (a predestined application in any case) or – going farther afield – to the realm of geometry. It applies without any restriction to the realm of the visual. Without restriction because all the elements are programmable periodically, i.e. at will. There is no dimension, proportion, form; no colour, which cannot be constantly led over into another. All the elements occur in series, or better, in groups. » (Gerstner, 1964)
- <https://extraset.ch/>

L'ouverture de l'exposition a été agendée pour le centenaire de Jean Starobinski, le 17 novembre 2020. Si le choix du numérique remonte lui à 2018, lorsque le COVID-19 était encore inconnu, sa pertinence a bien sûr été renforcée avec l'émergence des mesures de distanciation. La production devait être opérationnelle malgré les obstacles du confinement et du travail à domicile.

Les premières discussions autour du projet ont montré qu'il existait peu d'études et de recherches se rapportant à la création d'une exposition virtuelle, pour un contenu littéraire qui plus est. L'élaboration d'un dispositif capable de créer du sens, de s'inscrire dans la durée et d'atteindre les objectifs fixés exigeait donc de mener en parallèle une activité de recherche, d'autant que les partenaires initiaux, les Archives littéraires suisses et l'EPFL+ECAL Lab, ont aussi une vocation académique. Cette production devait constituer un dispositif expérimental pour générer des principes applicables à d'autres fonds d'archives littéraires.

Habituellement, on débute par la recherche, puis on réalise un produit. Le centenaire de la naissance de Starobinski exigeait que l'on mène les deux activités de front. Pari risqué? Les exigences de production peuvent évidemment avoir des conséquences dans le choix des hypothèses ou contraindre la créativité, mais ce pari offre également deux avantages. D'une part, l'exposition produite constitue le dispositif expérimental sur lequel les mesures de perceptions et les tests peuvent être réalisés. Cela signifie que les données recueillies reflètent une perception en situation réelle. Dans le domaine de « l'expérience utilisateur », cette situation constitue un gage de pertinence. D'autre part, les résultats obtenus par la recherche ne se limitent pas à enrichir la théorie, mais contribuent à faire évoluer les réalisations concrètes, dans la mesure où les contraintes d'application sont prises en considération dès le début de la conception.

Pour répondre au défi de concilier recherche et application, les deux entités académiques devaient s'adjoindre une force supplémentaire, capable d'assurer la production de l'exposition. Ce partenaire ne pouvait se contenter de concrétiser les indications figurant dans le mandat sans y apporter ses propres réflexions et propositions. Il devait s'impliquer dans l'élaboration du projet, contribuer aux choix technologiques initiaux, présenter des propositions d'implémentation innovantes et assurer la possibilité de concrétiser les concepts et design émanant de la recherche. À la suite d'un appel d'offre en deux tours qui

portait sur la réalisation et la manière de collaborer, c'est la société Apptitude SA qui a été sélectionnée. Axel Pasqualini, directeur de cette entreprise, livre ses impressions.

**Nicolas Henchoz :** La réalisation de cette exposition mobilisant des chercheurs et des designers issus de différentes disciplines et évoluant avec des approches spécifiques a-t-elle créé des conditions particulièrement difficiles ?

**Axel Pasqualini :** Apptitude émane de l'EPFL et se situe dans le Quartier de l'innovation. Nous avons une expérience de la recherche et nous souhaitons agir comme une entreprise d'innovation digitale plutôt que comme une agence web. Chaque projet est différent et nous n'appliquons pas de méthode systématique. Nous fonctionnons en mode start-up, avec beaucoup d'incertitudes, de zones grises. Pour certains partenaires, c'est de l'inconfort, mais pour nous, c'est de l'énergie, de la liberté. Le processus de réalisation de cette exposition reste très particulier, car nous avons pu partager les phases de recherche, découvrir ensemble les éléments clés qui favorisent un impact auprès des utilisateurs. Et, surtout, le projet comprenait des études protocolées d'ergonomie et de perception. Il ne fallait pas uniquement exécuter un mandat, il fallait également produire des connaissances. Cela nous a vraiment fait progresser.

**N. H. :** Mais il fallait faire face à des partenaires dotés de cultures très différentes...

**A. P. :** Nous sommes assez proches de la recherche en design, mais il est vrai que la culture start-up, geek, web, diffère de celle que l'on rencontre dans les cercles littéraires, tant dans les modes d'interaction que dans le langage ! Il fallait développer une certaine capacité d'écoute pour dépasser la simple transmission d'information et pour arriver à se comprendre, à faire preuve d'empathie mutuelle. Il fallait non seulement aborder les questions avec le discours spécialisé auquel on est habitué, mais également réussir à retranscrire les réponses dans l'exposition. Tout le monde a fait des efforts dans ce sens, ce qui a rendu le projet particulièrement dynamique. L'utilisation d'éléments provisoires tels que les faux contenus fonctionne mal dans notre métier. Durant l'élaboration d'un projet, on doit trop souvent travailler avec une matière inadaptée, non finalisée. Ce ne fut pas le cas dans le cadre de ce projet : la BN a rapidement mis à notre disposition des documents photographiés avec un soin extrême, des textes entièrement rédigés, et l'EPFL+ECAL Lab a livré des maquettes très avancées. Nous avons donc pu travailler avec une vraie matière aboutie.

**N. H. :** Vous avez beaucoup contribué à la recherche sur le rendu de la matérialité des documents, en particulier avec le StaroLab, un outil qui permet de conférer un mouvement aux objets virtuels. Pourriez-vous nous le décrire ?

**A. P. :** Être constamment dans le numérique est passionnant, mais engendre la frustration de rester

dans de l'intangible. Je me demande souvent si nous produisons vraiment un service utile et durable. Comment retrouver, avec le numérique, une forme d'authenticité ? J'aime cette notion de concret et cela se manifeste dans d'autres projets de recherche que je mène avec Apptitude. Permettez que je vous dise deux mots d'une occupation que j'aime particulièrement. Nous tâchons de participer aux efforts pour la survie des abeilles en travaillant avec des apiculteurs qui équipent leurs ruches de capteurs. Ceux-ci servent à la recherche sur le dépérissement des essaims. Ce projet nous permet, par ailleurs, de créer un démonstrateur sur la gestion des données en termes d'éthique, de partage et d'ouverture. Nous rencontrons des apiculteurs avec nos collaborateurs et nous participons à certains travaux. C'est notre manière d'être dans le concret, de nous engager dans une perspective sociétale.

Dans le cadre de l'exposition virtuelle consacrée à Jean Starobinski, la volonté de donner de la « tangibilité » aux documents numérisés (c'est-à-dire de leur restituer le plus de vérité matérielle possible) était un fantastique pari. À cet effet, nous avons effectivement créé un outil dédié, le StaroLab. Il a permis de mener de très nombreux essais. Quand on parle de représentation, de perception ou d'interaction, on ne peut pas se cantonner à des raisonnements théoriques, il faut multiplier les expériences. Nous avons joué, travaillé avec des objets en 3D, avec les ombres et les mouvements, et puis nous avons pu déterminer avec l'EPFL+ECAL Lab, la BN ainsi que des testeurs ce qui nous paraissait le plus prometteur.

**N. H. :** Ce ne sont pas réellement de vrais mouvements en 3D, mais plutôt une sorte d'abstraction ou de métaphore en deux dimensions, et pourtant cela fonctionne bien, n'est-ce pas ?

**A. P. :** Sur ce point, nous nous inscrivons pleinement dans la continuité des recherches menées précédemment à l'EPFL+ECAL Lab. Le numérique ne doit pas se substituer au monde réel, nous n'essayons pas d'en faire une copie littérale. Cela ne fonctionne pas. Il faut tirer parti de ses spécificités pour dévoiler certaines facettes de la réalité et apporter ainsi une plus-value.

**N. H. :** Au-delà des conclusions des travaux de recherche, quel enseignement tirez-vous de cette collaboration particulière ?

**A. P. :** Elle montre qu'un projet informatique n'est pas un objet que l'on achète. À moins de faire une simple page web, il convient de l'aborder comme un outil vivant. La seule chose que l'on peut affirmer, si l'on réalise tout à partir d'un cahier des charges initial verrouillé, c'est que l'on va rater ! Nous agissons pour les utilisateurs, donc avec des perceptions subjectives, un contexte culturel en évolution et des besoins qui changent. Nos outils aussi évoluent constamment. Il faut donc définir des objectifs, un processus, et réussir à co-construire un projet. C'est ce que nous avons pu réaliser pour l'exposition consacrée à Jean Starobinski.



## Quand le laboratoire de photographies de la Bibliothèque nationale suisse accompagne un programme de recherche à l'EPFL...

Questions à Fabian Scherler et Simon Schmid, Bibliothèque nationale suisse

**Stéphanie Cudré-Mauroux,**  
Archives littéraires suisses

**Stéphanie Cudré-Mauroux:** Simon Schmid, vous dirigez le laboratoire de photographie de la Bibliothèque nationale suisse, Fabian Scherler, vous y êtes photographe. Vous avez tous les deux œuvré aux côtés de l'équipe de chercheurs mise en place par les Archives littéraires suisses et l'EPFL+ECAL Lab pour la réalisation de l'exposition virtuelle consacrée à Jean Starobinski. C'était une première pour vous, des difficultés particulières?

**Fabian Scherler:** Ich arbeite regelmässig an Projekten mit und bin es gewohnt, nach Konzepten oder Kundenwünschen zu arbeiten. Die Zusammenarbeit mit einem Forscherteam war neu für mich. Die Schwierigkeit lag darin, dass das Konzept zur Erstellung der Fotografien von Grund auf entwickelt wurde und es bis zum Projektschluss laufend den verschiedensten Bedürfnissen angepasst werden musste. Dieser Prozess nahm viel Zeit in Anspruch und es galt viele Hürden zu überwinden.

**Simon Schmid:** Es war keine Premiere, wir arbeiten oft mit anderen Institutionen, Grafikern oder Verlagen zusammen. Wir sind praktisch orientiert, arbeiten mit physischen Objekten, mit Licht und Kameras. Bei solchen Projekten besteht die Schwierigkeit darin, dass etwas zwar in der Theorie funktionieren kann, sich jedoch in der Praxis nicht lösen lässt. Dies zu erkennen und damit andere, unkonventionelle (virtuelle) Lösungswege zu finden, ist oft ein holpriger Weg. Was ich damit sagen will: Was in der Theorie sehr einfach scheint, verursacht in der Praxis viel Aufwand. Wir Praktiker müssen den Weg über diesen Aufwand normalerweise nicht gehen, da wir die Grenzen und Möglichkeiten gut kennen. Einem theoretischen Weg synchron in der Praxis zu folgen, ist deshalb nicht sinnvoll. Wie aber erkläre ich das jemandem, der nicht live hinter der Fotokamera steht und spürt, was jetzt im Moment gerade passiert?

**S. C.-M.:** Vous avez été associés aux réflexions sur les prises photographiques dès le début du projet virtuel via une batterie de tests. En quoi cela a-t-il été différent de vos travaux habituels de reproduction photographique de manuscrits et d'objets littéraires pour des livres, des revues, des supports papier?

**F. S.:** Der grösste Unterschied liegt bei der Art der Lichtsetzung und den Kameraeinstellungen. Im Gegensatz zu einer klassischen digitalen Reproduktion wurde das Licht so gesetzt, dass die Oberflächenstruktur der Objekte stark gewichtet wird, anstatt auf eine gleichmässige Ausleuchtung zu achten.

**S. S.:** Ich erarbeite prinzipiell für grössere Projekte eine individuelle, angepasste Bildsprache. Es ist deshalb völlig normal, sich diese Gedanken und Tests zu machen.

**S. C.-M.:** Nous avons choisi, au fur et à mesure de la conception de l'exposition, de nous concentrer sur deux manières de photographier les centaines de documents de l'exposition. Pouvez-vous nous décrire, d'un point de vue technique, ces deux manières?

**F. S.:** Variante 1: Zur Ausleuchtung wurde eine Blitzlampe verwendet. Das Licht wurde so gesetzt, dass es seitlich in einem spitzen Winkel auf das Objekt fällt. Auf der Gegenseite wurde, wenn nötig, mit Sagex aufgehellt. Das Objekt wurde flachliegend frontal von oben fotografiert. Die Belichtung erfolgte tendenziell etwas dunkler, um die Gefahr der Spitzlichter besser zu kontrollieren. Die Tiefenschärfe wurde jeweils dem Objekt angepasst.

**S. S.:** Variante 2: Als Hauptlicht wurde eine Blitzlampe mit einer 150cm Octa-Softbox verwendet, angeordnet von rechts hinten, als leichtes Gegenlicht. Um gezielt Spots auf relevante und interessante Bereichen zu setzen, kamen kleine handelsübliche Kosmetikspiegel zum Einsatz. Weiter wurden die Schatten mittels Sagex entsprechend aufgehellt. Als Brennweite diente ein Zeiss Milvus 50mm Objektiv, mit welchem eine natürliche, aber auch sehr plastische Abbildung erreicht wurde. Um die Objekte anzuheben oder Schatten zu produzieren, wurden kleine Papiere oder Schaumstoff-Schnipsel unterlegt. Beachtet wurde, dass Texte und Adressen lesbar sind, trotz perspektivischer Aufnahme und der damit einhergehenden Verzerrung. Die Belichtung erfolgte gemäss Belichtungsmesser, mit Berücksichtigung einer eher grossen Tiefenschärfe. Fotografiert und arrangiert wurden die Objekte auf einem eigens dafür ausgedruckten Hintergrund auf einem Tisch mit Hohlkehle.

**S. C.-M.:** Le but était, pour les concepteurs de l'exposition, de diffuser du patrimoine littéraire en donnant au visiteur le sentiment le plus vif de la présence réelle de ces documents. Les questions que nous nous sommes posées avec vous visaient à maintenir, ou créer une impression de proximité avec ces pièces exceptionnelles? Comment avez-vous travaillé à cela? Comment les notions d'aura, de tangialité, d'attachement émotionnel ont-elles influencé vos gestes lors des prises de vue?

**S. S.:** Wir arbeiten für die ganze Nationalbibliothek (NB) und für alle Abteilungen mit ganz verschiedenen Objektarten. Wir sind Dienstleister für die NB. Ich

persönlich versuche möglichst eine objektive, dokumentarische Sicht auf die Objekte zu wahren. Ich handle auch alle Objekte mit derselben Hingabe, Qualität und Sorgfalt, ob es sich nun um eine neu erworbene Monografie, Spoerris Socken oder Starobinskis Manuskripte handelt. Das mit der Aura ist also nicht ganz so leicht zu beantworten. Klar, ich spüre oft bei speziellen Objekten so eine Art Aura, versuche aber, mich nicht davon leiten oder beeinflussen zu lassen. So würde ich meinen dokumentarischen Blick verlieren und nicht mehr allen Objekten und Kunden gerecht werden. Emotionale Bindungen zu Archivalien baute ich bis jetzt keine auf, das ist auch gut so. Ich bin nicht Spezialist der Nachlässe und Archive, sondern Fotograf. Alles ist interessant zu fotografieren. Eine emotionale Bindung habe ich zum Fotoatelier der NB.

**S. C.-M.:** Au fil des essais, nous avons constaté ensemble qu'une lumière rasante tendait à faire ressortir les traces d'usage, les marques d'écriture. Comment avez-vous réglé votre éclairage? Est-ce que ça a été la même chose pour les documents photographiés frontalement que pour les documents dits «emblèmes», c'est-à-dire les têtes de chapitres, ceux qui sont photographiés dans une perspective, avec des attributs tridimensionnels?

**F. S.:** Das Licht wurde mit dem Blitzbelichtungsmesser gemessen, anschliessend wurde eine 1/2 bis 1 Blendestufe unterbelichtet.

**S. S.:** Die Belichtung bei dreidimensionalen Objekten erfolgte gemäss Belichtungsmesser und wurde je nach Objekt und Situation intuitiv angepasst. Ob einzelne Partien zu hell oder zu dunkel sind, lässt sich ebenfalls am Histogramm während dem Fotografieren ablesen und gegebenenfalls korrigieren.

**S. C.-M.:** L'enjeu des photographies en «perspective», celles donc pour les objets-emblèmes, était de mettre en valeur les qualités volumétriques de ces artefacts. Pourtant lorsque l'on songe à des documents littéraires, on les envisage, à première vue, plutôt plats (livres, feuilles, cahiers, manuscrits, etc.). Comment avez-vous perçu ce choix de leur donner une impression de troisième dimension?

**S. S.:** Ich bin es gewohnt, flache, meist A4 grosse Papiere zu fotografieren. Um einen 3D-Effekt zu erzielen, habe ich über die Jahre viele Möglichkeiten entwickelt. Das ist eine davon. Wichtig für mich ist die Form, die die Fotografie schlussendlich wiedergibt. Die Komposition aus mehreren Objekten (flach oder voluminös) muss am Ende eine interessante Form ergeben. Nicht zu kompakt, nicht zu diffus. Einfach eine Form, die als Ganzes auffällt und vielleicht auch mal ein wenig skurril anmutet. Am Ende leben diese Fotografien von den Schatten.

**S. C.-M.:** Dans quelle mesure avez-vous pu opérer systématiquement dans les réglages de prise de vue? Avez-vous dû procéder souvent à de petites adaptations pour certain document, lorsque la systématique prévue ne convenait pas à vos yeux aguerris de photographe? Dans quel ordre de grandeur?

**F. S.:** Ja, das kam sehr oft vor. Praktisch bei jeder Aufnahme mussten aufgrund der vielen unterschiedlichen Dokumentarten Anpassungen vorgenommen werden.

**S. C.-M.:** Et les expérimentations sur la lumière, l'angle de prise de vue ou l'ambiance colorimétrique? Pouvez-vous nous décrire vos tentatives?

**F. S.:** Es wurden verschiedene Dokumente mit unterschiedlicher Belichtung, Belichtungswinkel und unterschiedlichem Weissabgleich fotografiert. Mit der Belichtung wurde die Helligkeit verändert und mit dem Weissabgleich die Farbgebung. Die Testserie umfasste mehr als 700 Bilder. Am Schluss fiel die Wahl auf eine eher dunklere Belichtung mit einem warmen Farbton.

**S. S.:** Die Wahrnehmung ist subjektiv. Experimentieren, um eine Idee eines Ergebnisses zu haben, finde ich nicht den richtigen Weg. Das endet oft in viel Arbeit und wenig brauchbaren Varianten. Ich persönlich gehe dabei anders vor. Wenn ich verstanden habe, was von mir verlangt wird, zeichne ich mir ein fertiges Bild im Kopf. Das Experimentieren beschränkt sich dann nur noch darauf, dieses virtuelle Bild fotografisch mit den Objekten umzusetzen.

**S. C.-M.:** Vous avez procédé également à des tests sur les ombres. Comment les avez-vous travaillées et comment ont-elles finalement été conçues afin de fonctionner dans le Starolab, c'est-à-dire dans cette plateforme qui permet aux documents de bouger dans l'exposition, de se superposer, d'être agrandis ou de passer d'une dimension à l'autre?

**F. S.:** Zu Beginn war unser Anspruch, den Schattenwurf der Objekte direkt mit zu fotografieren. Dies liess sich technisch jedoch nicht umsetzen. Die Schatten wurden von Hand in digitaler Massarbeit für jedes Bild einzeln konstruiert.

**S. S.:** Das war eine virtuelle Arbeit. Das ist auch interessant und manchmal auch sinnvoll, aber nicht besonders anspruchsvoll. Trotzdem ziehe ich die Schattengestaltung am Objekt im Atelier mit analogem Licht vor. Es entspricht mir mehr. Das ist das Fotografen-Handwerk.

**S. C.-M.:** Vous avez vu sur le site de l'exposition les résultats du Starolab. Cette relative déformation de l'image qui donne une sensation d'oscillation de l'artefact dans l'espace virtuel, est-ce pour vous une hérésie ou au contraire une augmentation de votre travail?

**S. S.:** Dazu habe ich keine Meinung. Es ist ein Konzept, das gut funktioniert. Es ist ein interessanter Zugang zu Starobinskis Werk. Es ist dreidimensional, bewegt, attraktiv gestaltet und sehr logisch aufbereitet. Die Realität im Archiv ist vielleicht weniger spektakulär. Schachteln mit Mappen und darin sorgfältig eingeordnete und angeschriebene Dokumente. Diese kann man hier im SLA Stück für Stück anschauen. Es treffen zwei Welten aufeinander, die gegenseitig voneinander profitieren.

**S. C.-M.:** Avant une dernière question, je vous remercie pour ce précieux travail. C'était un privilège pour l'équipe de l'EPFL+ECAL Lab, et pour les ALS, de bénéficier de votre accompagnement et de ces tests riches en enseignements. Et pour vous, quel enseignement à ce travail? Des bénéfices pour vos travaux à venir?

**F. S.:** Dass es sich lohnt, sich in hektischen Zeiten durchzubeissen und immer vollen Einsatz zu geben. Dann ist es auch möglich, schwierige Momente zu meistern und für schier unlösbare Probleme eine Lösung zu finden.

## Starobinski, l'écran et la lettre

Julien Zanetta,  
Université Saint-Louis, Bruxelles

Voici, à l'occasion du centenaire, une véritable « table d'orientation », ainsi que Jean Starobinski les aimait. Du haut d'une éminence, derrière notre écran, il nous est loisible de contempler le panorama de l'œuvre avec ses pics et ses plaines, ses points saillants et ses retraites. Il s'agit bien d'une architecture toute faite de recouplements et de renvois, une organisation réticulaire qui donne forme et sens à la masse de documents. Hors de ce contexte, pourtant, ces documents possédèrent un sens propre et une organisation leur appartenant. Mais les voici transposés ailleurs, sur le plan de l'œuvre finie, à l'échelle de la vie. De même que nous décidons des liaisons qui transforment les étoiles en constellations, de même l'organisation de l'archive esquisse des formes correspondant à nos desseins. La typologie, le thème ou l'histoire: tripartition propre à la critique, qui se conçoit à la poursuite de récurrences typologiques, d'ensembles thématiques, de cohérences historiques. Bien entendu, c'est une exposition: on ne peut tourner et retourner l'ensemble des manuscrits et certaines amorces de lettres laissent le chercheur inévitablement frustré de ne pouvoir savoir comment celles-ci prennent place dans un échange plus vaste. C'est l'archive latente qui nous fait signe, le continent dormant sous la partie émergée.

Une archive qui s'expose étant avant tout le témoignage du temps et des modes, c'est un parfum d'époque qui saisit d'abord le spectateur. Si l'on se réfère à la riche iconographie du fonds Starobinski, on est sans doute touché par la manière de s'habiller – cravates courtes ou amples pantalons – par le mobilier ou le papier peint, mais plus encore par les façons et les politesses, les gestes, la courtoisie, la sociabilité d'alors; des après-midis passées en compagnie – et non de courts rendez-vous –, un temps diffus, partagé, en excursions, dîners ou promenades en plein air; même le dimanche, la pensée est pensée. Plus que les photos, ce sont d'autres traces qui nous retiennent: l'encre bleue ou noire de ces belles lettres, si lointaine du cliquetis de nos ordinateurs. Bien que Jean Starobinski ait consacré à l'art du courrier électronique – ainsi que l'exigeait le nouveau siècle –, les messages que l'on pouvait recevoir de lui paraissaient le fruit d'un étrange anachronisme, singulièrement arrivés depuis le siècle passé, et portant avec eux ou en eux le souvenir manifeste de la « forme-lettre » écrite à l'encre sur du papier à en-tête; émanait d'eux, en somme, la nostalgie d'être rendus à l'anonymat du *mail* dont aucun facteur n'aurait la charge, par lequel aucune distance géographique ne serait parcourue et comblée physiquement. Mais si ces nouvelles missives arrivaient de loin, l'homme qui les écrivait vivait plus loin encore: en d'autres siècles dont il fit ses patries temporaires, ses sociétés retrouvées. Starobinski fut écrivain au sens le plus littéral du terme, un homme à la calligraphie remarquable,

ferme, stable, d'une constance toute à son image. Un homme s'adressant à des destinataires bien particuliers à propos de problèmes fondamentaux: l'écriture se chargeait de transmettre cet engagement.

Dans cette exposition, c'est un Starobinski inattendu et intime que l'on découvre: le lecteur de Babar en compagnie de ses enfants, le marcheur, le réparateur d'ampoules, l'ami fidèle, dans les marges de sa vie, hors de la bibliothèque. Mais aussi l'auteur de fictions telles que « La Clarinette » ou « Quintette », courtes nouvelles remises aux archives, ou l'homme de 45 ans, à qui l'on demande s'il croit en Dieu et qui répond oui, « au Dieu de Spinoza », *sive Natura*. Le plus touchant pour moi, peut-être, ce sont ces images de livres que l'on pourrait nommer les *partitions* du critique, soit quelques-uns de ses exemplaires de livres annotés. Que l'on prenne son édition des *Fleurs du mal*, voici le sonnet des *Correspondances* constellé de signes traduisant la lecture de Starobinski à demi-voix: des cercles et des renvois, des gradations et noyaux d'interprétations futures en voie de développement. Ainsi, cette manière distinctive de prendre un pas de recul au moment même de la lecture: nous savons bien que la description que nous lisons est un visage, mais il suffit de le noter en marge, pour voir cette partie anatomique se lier à d'autres membres éparpillés dans le poème, et voir naître une attention critique à l'affût d'un réseau de sens, d'une unité d'organisation supérieure, guidant le poème connu. Le commentaire se fait d'abord au contact de la page, un crayon à la main. Et la critique est avant tout ceci: une partition seconde apposée à une partition première, la jouant, la mimant, la prolongeant là où elle ne pensait pas forcément aller. C'est ce que l'on retrouve dans la belle intuition de Boris de Schloezer, à la lecture de *La Relation critique*: « Ce que vous nous proposez, cher Jean, c'est la "magna charta" de la critique moderne, et non seulement littéraire, mais, mutatis mutandis, musicale, picturale<sup>1</sup>. » Soit que le chemin de l'interprète doit pouvoir se comprendre en des termes aussi précis pour d'autres disciplines que la sienne, que les barrières disciplinaires doivent s'abolir dès lors que l'on atteint à des principes de méthode valables pour toutes, ou tout du moins, pour celles dont la relation de proximité le permet. Dans la remarque de Schloezer, comme dans une exposition virtuelle, il s'agit encore d'orientation.

### Notes

1 L. dact. s. de Boris de Schloezer à J. S., Le Vésinet, 26 août 1968.

### Nouvelles parutions

## Les sciences et les arts: une alliance singulière

Par Simon Willemin,  
Archives littéraires suisses

Dans *l'Histoire de la médecine* de Jean Starobinski et Nicolas Bouvier, deux planches issues d'un traité d'anatomie du XVI<sup>e</sup> siècle sont accompagnées de cette légende: « On [...] voit se conjoindre le souci de l'exactitude et de la beauté physique. Cette alliance de la science et du lyrisme visuel



devait persister jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. » La persistance d'une telle alliance est probablement attestée par l'image (associée à l'année 1745) qui a été choisie comme illustration de couverture de l'ouvrage d'Aldo Trucchio, *Les Deux Langages de la modernité: Jean Starobinski entre littérature et science*. Dans son étude, Trucchio s'intéresse à la manière dont, dans la pensée de Starobinski, les sciences et les arts entrent en relation; son enquête est toutefois loin de se limiter à ces deux domaines.

Cette étude constitue la deuxième monographie sur Starobinski et son auteur l'inscrit dans la continuité de celle de Carmelo Colangelo<sup>2</sup>. Trucchio explique en effet que la réflexion entamée par Colangelo dans un chapitre consacré aux langages poétique et scientifique « constitue le fondement de [s]on interrogation<sup>3</sup> ». L'influence de Colangelo va certainement au-delà de ce seul chapitre: dans les deux cas, les auteurs cherchent à « montrer l'unité profonde de la pensée de Starobinski<sup>4</sup> », partent d'éléments biographiques se rapportant aux années de formation et aboutissent à une réflexion sur la présence. Cette deuxième monographie constitue un approfondissement fructueux de certains chapitres de la première.

L'étude s'ouvre sur une partie biographique s'arrêtant autour de 1958 dans laquelle Trucchio s'intéresse aux rencontres et aux lectures qui ont permis à Starobinski d'élaborer progressivement sa propre conception de l'articulation entre littérature et médecine ou, plus généralement, entre art et science. Cette articulation se présente d'abord sous la forme d'une opposition entre qualitatif et quantitatif, puis porte sur la manière dont « chacune des deux approches [...] produit son objet en relation et en réaction aux transformations qui ont lieu dans l'autre champ du savoir<sup>5</sup>. » Dans cette partie foisonnante où une plus grande neutralité aurait pu être espérée, Trucchio montre, entre autres, comment Starobinski réfléchit au rôle du critique avec la poésie de Pierre Jean Jouve, approfondit le raisonnement de Gaston Bachelard, s'inspire de Georges Canguilhem, témoigne d'un plus grand relativisme qu'Oswei Temkin, fait preuve de plus de prudence que Michael Shepherd ou mésinterprète la manière dont Michel Foucault traite de la dispersion du sujet. Le réseau ainsi établi forme un riche portrait de Starobinski, tout en relations.

La deuxième partie de l'ouvrage s'ouvre sur le commentaire de deux articles – « Langage poétique et langage scientifique » et « La double légitimité » – dans lesquels Starobinski utilise la relation dialectique des deux langages comme « toile de fond » de l'histoire européenne moderne<sup>6</sup>. Pour Trucchio, ces deux articles sont représentatifs de la manière dont Starobinski, dans l'ensemble de sa production, interprète le passé et le présent. L'application de cette hypothèse de lecture à différents textes du critique genevois permet à Trucchio de mettre en évidence des thèmes rarement abordés dans la littérature secondaire sur Starobinski, tels que la corporéité<sup>7</sup> ou le narcissisme, et de distinguer, en faisant ressortir ce qui va « de pair », différentes périodes de la vie et des aventures du couple formé par les deux langages, de Montaigne à Bonnefoy en passant par l'époque des Lumières, la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et la catastrophe du XX<sup>e</sup> siècle. La proposition de Trucchio s'avère polyvalente, mais on regrette l'absence de réflexion sur la façon dont il commente l'œuvre du Genevois (il s'agit d'établir la « continuité du projet starobinski<sup>8</sup> » en recourant régulièrement au discours indirect libre, à partir d'une

terminologie qui échapperait « à toute tentative de définition complète et cohérente<sup>9</sup> »).

Cette étude fait ressortir, au-delà de la dynamique proposée de la relation entre les deux langages, le rejet, par Starobinski, de « tout principe unificateur de la complexité de la réalité<sup>10</sup>. » L'originalité de l'analyse de Trucchio réside dans le système métaphorique dans lequel il inscrit sa réflexion: plutôt que de penser l'alliance ou l'union des deux langages au regard de la conjugalité (il cite à deux reprises un passage où Starobinski met en garde contre les dangers qu'il y aurait à « embrasser compréhensivement la totalité du réel<sup>11</sup> »), il pense l'opposition ou le conflit entre les deux langages d'un point de vue résolument politique. L'évocation régulière, par Trucchio, des totalitarismes laisse entrevoir de quelle manière la dimension critique de l'œuvre peut être rattachée à sa dimension politique: « [Starobinski avertit qu']une raison qui prétend comprendre la totalité du monde devient *de facto* totalitaire, [...] et laisse le champ libre aux nouveaux assauts de l'obscurité<sup>12</sup>. » Le critique doit dès lors accepter les limites de sa compréhension et a pour tâche d'éviter un danger qui consisterait en ce que les « masses populaires<sup>13</sup> » soient portées à la violence et à la passion. Trucchio ne consacre pas de section particulière à cet aspect, mais note néanmoins que, au cours des années 1940, Starobinski attribuait au critique le rôle « de lancer un appel visant à la constitution d'une communauté littéraire dissidente<sup>14</sup> » face aux régimes totalitaires; il évoque également la possibilité d'une interprétation de la conclusion du *Portrait de l'artiste en saltimbanque* comme une « critique implicite des retombées du Mai 68 français [...] dans [...] la culture académique<sup>15</sup>. » Dans sa monographie, Trucchio présente ainsi une clé d'accès aux textes de Starobinski qui repose sur la relation « singulière<sup>16</sup> » des sciences et des arts, et il en montre l'efficacité en proposant un portrait du critique genevois et un parcours de son œuvre qui mettent également en lumière la portée politique de ses écrits.

#### Notes

1 J. S., *Histoire de la médecine*, Lausanne, Rencontre, Genève, Erik Nitsche International, 1963, p. 45. Le texte ainsi qu'une partie des légendes et des illustrations, dont celle figurant sur la couverture du livre d'Aldo Trucchio, ont récemment été réédités: id., *Histoire de la médecine*, Vincent Barras (éd.), Genève, Héros-Limite, 2020.

2 Carmelo Colangelo, *Jean Starobinski: L'apprentissage du regard*, Genève, Zoé, 2004.

3 Aldo Trucchio, *Les Deux Langages de la modernité: Jean Starobinski entre littérature et science*, Lausanne, BMHS, 2021, p. 14.

4 C. Colangelo, *op. cit.*, p. 8.

5 A. Trucchio, *op. cit.*, p. 72.

6 Cf. *ibid.*, p. 130.

7 Un volume récent regroupe différents articles de Starobinski se rapportant au corps: J. S., *Le Corps et ses raisons*, Martin Rueff (éd.), Paris, Seuil, 2020.

8 A. Trucchio, *op. cit.*, p. 194, n. 193.

9 *Ibid.*, p. 210. Trucchio ne cherche pas à rendre compte, localement, du sens des termes utilisés par Starobinski, ni à faire part de la manière dont le flou terminologique observé opère. Lorsqu'il ne reprend pas les termes exacts, il tend à généraliser la portée du propos ou à employer des expressions absentes des textes commentés. Dans son analyse d'un texte où Starobinski utilise l'expression « langage poétique », Trucchio explique que, dans sa propre étude, « l'expression « langage esthétique » ou le terme « art » et l'adjectif « artistique » seront utilisés dans un sens générique, afin d'évoquer la complexité qui sous-tend l'expression « langage poétique » (*ibid.*, p. 130). La renonciation à une trop stricte fidélité aux textes permet ainsi de faire émerger un sens situé en profondeur, un sens « sous-jacent ».

10 *Ibid.*, p. 131.

11 J. S., *La Relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 26, cité dans A. Trucchio, *op. cit.*, p. 126 et p. 211. Dans l'édition revue et augmentée de cette partie où l'union est pensée comme un mariage, Starobinski écrit « filer [...] cette vieille métaphore de la conjugalité » (J. S., *La Relation critique*, Paris, Gallimard, 2001, p. 52).

12 A. Trucchio, *op. cit.*, p. 192.

13 L'expression apparaît dans un texte de jeunesse de Jean Starobinski, cf. *ibid.*, p. 31.

14 *Ibid.*, p. 21.

15 *Ibid.*, p. 181.

16 *Ibid.*, p. 16.

## 1982

Laetitia Dumoulin,  
Archives littéraires suisses

**Sans date [1982-1984<sup>1</sup>]:** Pierre Emmanuel dédicace son livre *L'arbre et le vent: feuilles volantes 1980-1981*: «à Jean Starobinski / le siècle se meurt en tempête / tenons bon. / Son ami / Pierre Emmanuel».

**05.01.1982:** Dans une carte autographe, Nicolas Bouvier se confie sur l'écriture de son livre *Le Poisson-scorpion* et s'enthousiasme de l'intérêt suscité par celui-ci auprès de Jean Starobinski: «Heureux de savoir que cette rêverie équatoriale en mineur ne déconcerte pas trop les esprits amicaux... J'ai eu beaucoup de mal à l'écrire mais il fallait que j'exorcise cette année difficile.» Il déclare également se réjouir de la lecture du *Montaigne*, l'un de ses «auteurs préférés».

**11.01.1982:** Lettre autographe de Marc Fumaroli, pour la revue *Commentaire*, au sujet de la publication prochaine de l'article «Après Montaigne: réflexion sur la modernité»: «Comment vous remercier de l'envoi, en temps opportun, de ce beau texte destiné à Commentaire? Je l'ai aussitôt lu: et j'y ai reconnu la partie sans doute la plus décisive de votre Montaigne, celle où dans une large méditation sur la culture moderne, vous éclairez nos "blocages" par l'ancienne sagesse, et la plénitude de celle-ci par la pénurie du présent.»

**13.01.1982:** Par le biais d'une lettre autographe, J. S. communique à Paul Gérôme son refus de diriger sa thèse sur les états modifiés de conscience: «[...] ma compétence ne s'étend qu'à l'histoire du concept de cénesthésie, entre Reil et Head approximativement. Dans les deux domaines fondamentaux où s'oriente votre recherche, l'électrophysiologie et les textes sacrés, je suis tout au plus un amateur, et je suis le premier à le déplorer.», concède-t-il.

**20.01.1982:** The University Press of Virginia confirme avoir reçu la dernière partie des épreuves de 1789: *The Emblems of Reason*, corrigées par J. S. La parution de cette traduction, qui succède aux traductions italienne et allemande de 1981, est prévue pour le début de l'été.

**26.01.1982:** Noté dans l'agenda: «Kibedi Varga / Ut Pictura Poesis et la poétique du classicisme.» C'est vraisemblablement à l'issue de cette conférence que Varga a dédié son livre *Poésie et poétique, aujourd'hui*: «A Jean Starobinski, / en souvenir de notre rencontre à Genève, / hommage et amitiés / 26/1/1982 / A. Kibédi-Varga».

**31.01.1982:** Publication de «Gibbon et la défense de l'érudition» dans un recueil dédié à Paul Bénichou. Ce dernier remercie J. S. dans une lettre autographe en date du 12 avril 1982: «Je veux vous dire aussi combien j'ai apprécié votre très belle étude sur un sujet toujours brûlant. Vous en dégagéz les données à l'époque où il a surgi, et vous le faites avec une netteté d'érudition et de pensée qui font plaisir. / Ces pages, que je n'avais pas eu l'occasion de voir dans leur version anglaise, sont une splendide définition de ce que la Critique continue d'être – information et synthèse non systématique – à l'encontre toujours des mêmes dangers».

**05.02.1982:** La faculté de philosophie et de lettres de l'Université de Murcie souhaite organiser une semaine de conférences consacrées au travail de Jean Starobinski autour de Rousseau, le XVIII<sup>e</sup> siècle et le problème de la critique. Nous ne savons pas si J. S. a donné suite à cette invitation à y participer.

**08.02.1982:** Assemblée de la Société Jean-Jacques Rousseau. J. S. y prononce un hommage en l'honneur de son ami Marcel Raymond, disparu le 28 novembre 1981. Raymond avait lui-même exercé la charge de président de la société de février 1942 à février 1967, cédant alors sa place à Starobinski. De passage à Genève et convié à l'assemblée, Henri Gouhier écrit que l'hommage de J. S. «était exactement ce que notre ami eût pu souhaiter».

**09.02.1982, 20 h 50:** Lors de l'assemblée générale annuelle de la Société médicale de Genève, Jean Starobinski prononce une conférence intitulée «La leçon de la chlorose».

**10.02.1982:** Audition de Georges Starobinski au Conservatoire de musique de Genève. Il y joue Mozart (Sonate en do majeur) et Bartók (Musiques nocturnes). J. S. a mentionné cet événement dans son agenda: «Récital Georges».

**23.02.1982:** Lettre autographe d'Yves Bonnefoy concernant les listes d'envois et les envois de presse pour son livre *Poèmes*, regroupant quatre recueils poétiques précédemment parus au Mercure de France. Le livre, préfacé par Jean Starobinski, sera publié le 13 mai 1982 (Gallimard, collection «poésie»).

**04.03.1982:** Giorgio Agamben dédicace son livre *Il linguaggio e la morte: un seminario sul luogo della negatività*: «Pour Jean Starobinski / en respectueux hommage / Giorgio Agamben / Rome 4-3-'82».

**10.03.1982:** Dans une lettre autographe, Yves Bonnefoy accepte l'invitation de J. S. à venir donner une conférence à l'Université de Genève le 10 novembre de la même année. Il propose le titre provisoire: «Giacometti: l'expérience première».

**11.03.1982:** Starobinski apprend que l'Assemblée générale des RIG, réunie le 8 mars, a décidé à l'unanimité de ses membres de lui conférer le titre de Président d'honneur.

**19.03.1982:** Lettre dactylographiée d'Antoine Gallimard. En vue de la réédition de *La Scène capitale* et *Histoires sanglantes* de Pierre Jean Jouve dans la collection L'imaginaire, Jean Starobinski est sollicité en tant que préfacier.

**26.03.1982:** François Azouvi, au nom de la *Revue de Métaphysique et de Morale*, demande à J. S. un article pour le numéro spécial consacré à Diderot à l'occasion du bicentenaire de sa mort en 1984. J. S. accepte cette proposition et soumettra l'article publié sous le titre «Sur l'emploi du chiasme dans *Le Neveu de Rameau*».

**30.03.1982:** Lettre dactylographiée adressée à André Cruchaud, doyen de la Faculté de médecine. Jean Starobinski évoque son projet d'écrire une notice nécrologique en mémoire du Professeur Georges de Morsier, neurologue et psychiatre<sup>2</sup>. Il avise également le doyen que la famille Morsier souhaite faire don d'une «remarquable collection d'ouvrages intéressant la neurologie et son histoire», à la condition que l'ensemble constitue un fonds à la mémoire du professeur. J. S. y voit une «excellente occasion de constituer, dans la future bibliothèque du CMU, le début d'une bibliothèque consacrée à l'histoire de la médecine.»

**31.03.1982:** Longue lettre dactylographiée de Hans Robert Jauss, qui remercie J. S. de sa précédente lettre pour

ses soixante ans. Il le remercie également de leur dialogue amical, fait de conversations et de lectures, qui a contribué tant à la forme qu'à l'achèvement de son herméneutique littéraire, transmise pour impression le jour même, et dont il désire dédier la partie centrale à J. S. Au cours de sa lettre, Jauss revient sur les rencontres marquantes de son amitié avec Starobinski : la première, en janvier 1968, à Zurich, où Starobinski avait étendu la notion de « trajet critique » à celle de « trajet herméneutique », puis répondu aux questions de Gadamer, Jauss et Derrida ; la troisième, à Bellagio, où Jauss confesse ne pas garder de souvenir précis de la tentative de Ralf Cohen de concilier les différentes positions en présence, sinon de voir J. S. assis à un vieux piano à queue jouer Schumann et Chopin ; puis, les visites à Genève et les promenades dans la vieille ville, la venue de J. S. à Constance, etc.

**01.04.1982 :** Lettre autographe d'Alexandre Leupin, qui relate une « curieuse aventure » survenue dans le cadre de sa fonction d'enseignant : « J'avais donné comme sujet d'examen "Vérité et écriture" dans les *Confessions* de J.J. Rousseau. Un élève a trouvé bon de recopier, par pages entières, *La transparence et l'obstacle*. En corrigeant, j'annotais la marge d'"excellents" enthousiastes ! Mais c'était tellement bon que pour finir, j'ai eu la puce à l'oreille. »

**09.04.1982 :** Jean Starobinski est invité à participer au colloque annuel de l'Istituto della Enciclopedia Italiana, consacré au théâtre à Rome au XVIII<sup>e</sup> siècle. Il refuse cette invitation.

**10.04.1982 :** Premiers retours de l'éditeur Pierre Nora suite à la lecture du manuscrit du *Montaigne*, dans une lettre autographe : « [...] je ne me pardonne pas d'avoir attendu ce week-end pascal pour vous remercier, vous féliciter du *Montaigne*, qui est peut-être votre livre le plus simplement savant, le plus heureusement accompli, le plus riche dans sa limpidité. On est pris dans "le mouvement" et emporté jusqu'à la fin heureuse et réconciliatrice. [...] [Votre livre] est d'un homme qui a fait, lui aussi, son parcours intérieur et trouvé, lui aussi, sa forme de réconciliation avec le monde et lui-même. » Évoquant les ennuis cardiaques de J. S. depuis son infarctus survenu en 1980, Pierre Nora ajoute : « Peut-être vous a-t-il fallu, pour le réussir si bien, faire l'épreuve du mal physique et de la vie menacée. Et peut-être vous rendez-vous à peine compte du poids de vérité impondérable et décisif que cette épreuve surmontée a donné à vos mots. »

**25.04.1982 :** Gladys Swain accepte de venir animer le cours d'histoire de la médecine de J. S. le 26 mai 1982. Durant le semestre, Starobinski convie également François Azouvi et Cléopâtre Montandon. Il cherche à se faire une opinion sur les qualités pédagogiques de Swain et Azouvi dans l'éventualité que l'un d'entre eux poursuive son enseignement après sa retraite, d'ores et déjà fixée à juillet 1985.

**26.04.1982 :** Les éditions Il Mulino font parvenir le premier exemplaire de la traduction italienne de *La Transparence et l'Obstacle* établie par Rosanna Albertini, tout juste parue sous le titre *La Trasparenza e l'ostacolo*.

**27.04.1982 :** J. S. corrige les épreuves de son article « Montaigne : une théorie de l'action calme », qui paraîtra en juin dans la *Nouvelle Revue française*, n° 353.

**28.04.1982 :** Jean Starobinski termine la rédaction du projet « Ordre et désordre » pour la XXIX<sup>e</sup> session des RIG qui se tiendra en 1983.

**29.04.1982 :** Gallimard demande à J. S. un texte de présentation du *Montaigne*, qui doit figurer en prière d'insérer en quatrième de couverture. À cette date, le manuscrit est en préparation avant son envoi chez l'imprimeur.

**05.1982 :** Starobinski achève la rédaction de son texte « L'immortalité mélancolique », qui sera publié le 17 novembre 1982 dans la revue *Le temps de la réflexion*, n° 3.

**05.05.1982 :** Dans son agenda, J. S. a notifié la venue de François Azouvi, invité dans le cadre de son cours d'histoire de la médecine. La leçon d'Azouvi s'intitule : « Sensations internes et hallucinations corporelles dans la psychiatrie française de Cabanis à Lélut ».

**13.05.1982, après-midi :** Jean Montalbetti se rend chez J. S. pour enregistrer son émission *Les Inconnus de l'Histoire*. Consacrées au Dr. Laurent Cerise, les émissions formeront une série de trois heures diffusées les 11, 18 et 25 juin sur France Culture. Selon des notes autographes préparatoires, J. S. s'est penché sur les travaux de Cerise dans le cadre de ses recherches autour de la mélancolie. L'intérêt que le médecin portait à la problématique de la célesthésie a notamment retenu son attention.

**14.05.1982 :** François Azouvi, tout en remerciant J. S. de sa récente hospitalité, fait suivre les photocopies d'un livre du Dr. Cerise qui ne figurait pas à la Bibliothèque universitaire de Genève et dont Starobinski avait vraisemblablement besoin pour préparer l'entretien de la veille.

**18.05.1982 :** Jacques Derrida adresse à J. S. une circulaire appelant à des conseils et des suggestions en lien avec la création prochaine du Collège International de Philosophie.

**20.05.1982 :** Dans une lettre autographe, le poète roumain Ion Caraion, réfugié à Lausanne, demande à Jean Starobinski un texte poétique inédit pour la création de sa revue de poésie internationale, *Correspondances*. J. S. semble avoir refusé cette proposition.

**24.05.1982 :** Ion Caraion transmet une coupure de presse dans laquelle il témoigne au sujet de la disparition à Paris de l'écrivain et journaliste roumain Virgil Tănase, opposant de Ceaușescu et critique envers le régime communiste de Bucarest. Selon le poète, qui dénonce les arrestations en masse d'intellectuels en Roumanie, il ne fait aucun doute que les services secrets roumains ont commis l'enlèvement. Dans sa lettre, il dit à J. S. son inquiétude, sa peur, et le prie d'alerter tous les hommes de lettres et journalistes de son entourage.

**02.06.1982 :** J.-B. Pontalis sollicite Starobinski pour organiser et animer le quatrième numéro de la revue *Le temps de la réflexion*, autour de l'idée de civilisation, à paraître en 1983, car il est considéré comme le plus qualifié du comité de rédaction pour traiter d'une thématique qui implique à la fois la philosophie, l'histoire, l'anthropologie et l'histoire des idées.

**14.06.1982 :** Robert Junod, par l'intermédiaire d'une lettre autographe, se renseigne sur la publication éventuelle de certains manuscrits de Marcel Raymond, dont son journal. Marcel Raymond aurait en effet chargé cinq personnes de s'y consacrer, parmi lesquelles Junod et Starobinski.

**15.06.1982 :** Le conseiller de la culture de la ville de Florence convie J. S. à intervenir au sujet des anagrammes à l'occasion d'un grand cycle de conférences, lectures et spectacles sur le thème de la « phonè », programmé pour octobre 1982. Un « Non » autographe est inscrit au sommet de la lettre.

**16.06.1982:** Lettre dactylographiée de Jean d'Ormesson à propos du numéro 118 de la revue *Diogenes*, paru la veille et à l'élaboration duquel J. S. a contribué. Jean d'Ormesson indique avoir finalement placé l'article de Jean-Claude Gardin en tête de revue plutôt que l'article « «Conservateur et durer»: remarques sur le conservatisme de Montaigne » de Starobinski, car l'article de Gardin lui semblait constituer une introduction plus opportune au projet « Lectures de l'œuvre littéraire ».

**04.07.1982:** Lettre autographe de Claude Reichler. Pour lui manifester son « attachement et [s]a reconnaissance », celui-ci souhaite dédier à J. S. son article « Le récit d'initiation dans le roman libertin », à paraître dans *Littérature* (1982/3).

**07.07.1982:** Réponse à Bruno Roy (éditions Fata Morgana), qui désire réunir en un seul volume les différents textes de J. S. consacrés à Jouve. En attendant le prochain passage de l'éditeur à Genève, Starobinski s'engage à reprendre les textes, mais semble émettre des doutes quant à la pertinence de ceux-ci: « Certains sont déjà fort anciens et sont quelque peu entravés par les questions d'amitié et de susceptibilité qui intervenaient toujours lorsque les amis de Jouve écrivaient sur son œuvre. Reste à voir ce que représentent les textes plus récents. » Ce projet éditorial n'a pas abouti.

**12.07.1982:** Lettre autographe de S. de Bondy, arrière-petite-fille du Dr. Laurent Cerise. Après avoir écouté avec beaucoup d'intérêt les émissions consacrées à son ancêtre, elle cherche des compléments d'information et une liste des publications de J. S. à ce sujet pour les ajouter aux archives familiales.

**17.07.1982:** Remerciements et compliments, par lettre autographe, de Lloyd Austin, auquel est dédié le volume dans lequel figure l'article « Rousseau, Baudelaire, Huysmans: les pains d'épice, le gâteau et l'immonde tartine »:

« La critique thématique prend tout son sens dans l'exemple privilégié que vous avez choisi, où Baudelaire répond à Rousseau et Huysmans aux deux. Quel coup de sonde vous lancez dans les sombres profondeurs de la conscience humaine, et quels vastes tours d'horizon vous faites, avec une concision infiniment suggestive, sur l'histoire sociale et économique de l'humanité! »

**01-26.08.1982:** Vacances à l'Hôtel du Parc, Mont-Pèlerin. Durant ce séjour, Starobinski corrige les épreuves de *Montaigne en mouvement*. Une lettre dactylographiée des éditions Gallimard en date du 19 août confirme que les corrections soumises par J. S. dans ses six récents courriers ont bien été reportées sur le bon à tirer.

**07.08.1982:** Dans une lettre autographe, Yvon Belaval demande à J. S. un titre et un plan provisoires pour sa contribution au numéro de la *Revue internationale de philosophie* dédié à Bachelard, à paraître en 1984 à l'occasion du centième anniversaire de la naissance de ce dernier. Dans cette lettre, comme dans la correspondance antérieure de cette année-là, Belaval exprime à J. S. son amitié (débutée 30 ans auparavant à Royaumont, « sous la houlette d'Eric Weil ») et sa sollicitude à l'égard de sa santé<sup>3</sup>.

**11.08.1982:** Lettre autographe de Nicolas Bouvier, qui remporte le Prix des Critiques pour *Le Poisson-scorpion*. Si l'écrivain est heureux que J. S., membre du jury, ait joué un rôle dans la décision d'attribution du prix, il reconnaît également l'influence exercée par ce dernier dans certains de ses choix aussi bien esthétiques qu'existentiels: « [...] savez-vous que c'est à cause de votre sé-

minaire sur Montesquieu que j'avais décidé en première année d'uni de faire mon droit parallèlement aux Lettres [...] », écrit-il, avant d'ajouter: « Vous êtes pour beaucoup dans ce goût que j'ai eu de bonne heure pour "dire les choses comme on les avait senties". Lorsque j'ai eu vent de cette surprenante distinction j'ai pensé aussitôt au jésuite fantôme qui m'avait aidé à Ceylan et me suis dit "il y a du Père Alvaro là-dessous". Je sais à présent qu'il y avait aussi – sans vous vieillir indûment – du père Staro par dessus. »

**30.08-05.09.1982:** Voyage de Jean et Jaqueline Starobinski à Venise où a lieu le XXIV Corso Internazionale di Alta Cultura de la Fondazione Cini, sur le thème « «I linguaggi del sogno» (morfologie e percorsi di lettura) ». J. S. s'entretient sur le rêve et l'immortalité chez Baudelaire.

**Semestre d'hiver 1982-1983:** En français moderne, Jean Starobinski donne un cours intitulé: « Typologie littéraire de la journée » et un séminaire consacré aux descriptions de journées chez Rousseau, Balzac et Flaubert.

**13.10.1982:** Gilbert Durand, fondateur du Centre de Recherche sur l'Imaginaire, demande à J. S. s'il accepte, comme par le passé, de faire partie du conseil scientifique du centre. Un « oui » autographe est inscrit au sommet de la lettre.

**02.11.1982:** Dans une lettre dactylographiée, George Steiner se remémore avec nostalgie le séjour à Venise lors du XXIV Corso Internazionale di Alta Cultura: « Que furent inoubliables ces couchers de soleil vus de la Cini. Les brumes d'automne – belles aussi, je le sais – en rendent le souvenir un peu lointain et triste. / J'embrasse respectueusement Jaqueline – connue à San Giorgio et parmi les pauvres des lagunes comme la 'Madonne des tisanes'. »

**05.11.1982:** Lettre dactylographiée de Pierre Nora. L'éditeur se réjouit de la publication de *Montaigne en mouvement* et promet de lui assurer le plus grand écho possible. Après réception de l'ouvrage la veille, il n'a pu s'« empêcher d'en relire les passages ».

**05-16.11.1982:** Les bulletins de prêt conservés par Starobinski témoignent de lectures en lien avec l'élaboration du numéro de *Le temps de la réflexion* autour de l'idée de civilisation. Figurent notamment *La société féodale* de Marc Bloch, *Civilisation: le mot et l'idée. Exposés par Lucien Febvre, Émile Tonnelat, Marcel Mauss, Adfredo Niceforo et Louis Weber, Über den Prozess der Zivilisation* de Norbert Elias, ou encore *La Civilité puérile* d'Erasmus.

**17.11.1982:** Publication de *Montaigne en mouvement* chez Gallimard, collection « Bibliothèque des idées », huit ans après *Trois fureurs*, la précédente monographie. À l'occasion de cette parution et pour l'ensemble de son œuvre, Jean Starobinski reçoit le Prix Européen de l'Essai 1982, d'une valeur de 15'000 francs, décerné par la Fondation Charles Veillon. De nombreux courriers de félicitations parviennent à J. S.<sup>4</sup>

**22.11.1982:** Devant le Groupe d'études sur les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles de l'Université de Genève, J. S. donne une conférence au sujet du rapport polémique de Montaigne avec la médecine intitulée « Montaigne et les "six choses non naturelles" ».

**30.11.1982:** Lettre autographe de Roger Dragonetti au sujet du *Montaigne*: « Votre Préface est si prometteuse que je ne résiste pas au plaisir de vous lire tout de suite. Se donner le droit d'inventer un Essai en lisant les Essais de Montaigne et ceci avec la permission de l'auteur (qui lisait de la même façon) voilà qui nous « engage » enfin

dans l'expérience de la lecture. J'y goûterai la prose de Montaigne dans celle de Starobinski. C'est merveilleux!»  
**07.12.1982**: Lors de la soirée de l'Escalade de la Société des arts, J. S. s'entretient sur les liens d'amitié entre Igor Stravinski et Ernest Ansermet tels qu'étudiés au sein de leur correspondance.

**10.12.1982**: Parution d'un entretien autour du *Montaigne* mené par Jean Vuillemier dans la *Tribune de Genève*.

**18 h 15**. Cérémonie du Prix Européen de l'Essai 1982. Denis de Rougemont y prononce un «éloge de Jean Starobinski» au terme duquel il suggère: «Si vous êtes curieux de notre lauréat, lisez son livre sur Montaigne: c'est le meilleur portrait à ce jour, de Jean Starobinski.» J. S. prononce quant à lui un discours sur les enjeux de l'essai.

**12.12.1982**: Au cours d'une lettre autographe à Denis de Rougemont, J. S., ému par le texte énoncé en son honneur le 10 décembre, écrit: «Tu as non seulement tracé, avec une attention et une justesse merveilleuses, un portrait dans lequel, comme en un miroir, je reconnais ce que je fus, ce que je suis. Mais aussi, avec toute ta chaleureuse affection, et cette force persuasive qui t'appartient en propre, tu m'as pris par la main pour me conduire vers ce que je serai. / T'ai-je jamais dit que l'Amour et l'Occident m'avait tellement impressionné que j'avais, à vingt ans, projeté de prendre la "Descente aux enfers" comme thème d'une "Stoffgeschichte" conduite selon ton exemple, jusqu'à notre situation contemporaine? C'est maintenant l'Avenir est notre affaire qui m'indique la voie à suivre et le courage nécessaire pour parler à nos contemporains avec ma propre voix.»

**23.12.1982**: Lettre autographe de Sylviane Dupuis, dont J. S. avait dirigé le mémoire de licence obtenu en 1979, à propos du «somp tueux "Montaigne"» et du Prix Européen de l'Essai: «[...] se pourrait-il que, grâce à vous, l'homme du "juste milieu" revenant nous parler soit à l'origine d'un retour à telle sagesse oubliée? Quelle plus

belle récompense souhaiter à votre écoute si longue, à votre patiente attention à d'autres qui, "de biais", vous ressemblent...»

**24.12.1982**: Jean Starobinski écrit aux membres du Jury du Prix Montaigne au sujet de deux candidats belges, la médiéviste Rita Lejeune et le romaniste Roland Mortier. Il plaide en la faveur de Roland Mortier, qui a effectivement reçu le Prix Montaigne 1983.

**28.12.1982**: Dans une longue lettre autographe, Carlo Ossola exprime sa reconnaissance suite à la lecture de certains textes de J. S. consacrés à Baudelaire, qui lui ont inspiré un paragraphe de sa contribution pour la Fondazione Cini. Il manifeste également son admiration à la lecture du *Montaigne*: «[...] je ne peux pas vous dire que je le lis, je le médite comme témoignage de vie, comme verbum qui condense et interroge nos jours, nos "nourritures terrestres". [...] votre lecture nous le rend 'intime', auteur de l'âme.»

**30.12.1982**: Lettre autographe de Noël Devaulx. Si l'écrivain affirme avoir lu *Montaigne en mouvement* avec passion, il émet cependant une réserve concernant ce que J. S. a écrit des mystiques qui «ayant fait leurs adieux au monde ne se retournent plus vers lui».

#### Notes

1 1982 correspond à l'année de publication du livre aux éditions du Seuil et 1984 à l'année de décès du poète.

2 Dans la lettre, nous lisons «Edouard de Morsier» (1866-1949), mais il s'agit d'une erreur et c'est bien de Georges de Morsier (1894-1982) dont il est question. L'hommage a été publié sous le titre «Georges de Morsier (1894-1982)», in *Gesnerus*, vol. 40, fasc. 3-4, en 1983.

3 Selon la correspondance de 1982, Jean Starobinski connaît des ennuis cardiaques suite à son infarctus survenu en 1980 ainsi que des problèmes de vésicule biliaire. Une opération est parfois mentionnée, initialement prévue pour l'été, puis repoussée. Il semblerait qu'elle n'ait finalement pas été nécessaire, mais nous n'en avons pas rencontré de preuve formelle.

4 Les courriers concernent aussi bien la publication de *Montaigne en mouvement* que le Prix Européen de l'Essai et l'organisation de la cérémonie. Parmi les correspondants figurent notamment George Steiner, Jean Rousset, Pierre Nora, Philippe Renaud, Robert Kopp, Henri Gouhier, Nicolas Bouvier, Roger Dragonetti, Claude Reichler, Robert Denton, Gilbert Gadoffre, Aron Kibédi Varga, Ralph A. Leigh, Jean Ziegler, Maurice Zermatten, Georges Nivat, Sylviane Dupuis ou encore Noël Devaulx.

«Bien sûr, la distance est grande entre les sciences dures d'un côté, et les sciences humaines d'autre part. Pour les premières, le calcul et l'expérimentation permettent l'établissement de faits avérés ou de rapports cohérents. De plus, l'éthique de la profession scientifique interdit les extrapolations métaphysiques ou religieuses, tout en laissant le doute planer sur le début et la fin des temps... Or les sciences humaines sont les descendantes de l'histoire, qui s'attache aux actions humaines et au sens qu'il faut leur attribuer, d'une façon qui n'est certes pas celle des poètes, mais qui s'y est parfois apparentée. [Je veux en venir à] la nécessité d'une approche complète, donc bilingue, des problèmes du présent. Avec les moyens de la science qui mesure et d'une relation vécue qui comprend... Il faut donc faire à la fois un choix de rationalité et un choix de compréhension sensible.»

Jean Starobinski, *La Parole est moitié à celui qui parle...*, Entretiens avec Gérard Macé, Genève, La Dogana, p. 51.