

La copie, l'épreuve et l'original perdu

Catherine Kintzler, professeur émérite de philosophie
Université Charles-de-Gaulle Lille 3

Le paradigme de la copie indique qu'il n'y a jamais d'objet initial, mais que la substance de tout objet, qu'il soit de science ou d'art, est sous la condition de son effectuation. Lorsque je copie humblement un texte, je vise à en faire moi-même l'épreuve : la copie d'appropriation a quelque chose d'une recreation. Il en va ici comme de la vérité. C'est précisément parce qu'il n'y en a pas d'exemplaire original déposé quelque part que nous pouvons la trouver et la dire en en faisant l'épreuve perpétuellement remise en question et recommencée. Si le vrai se présentait naïvement et définitivement sous la forme d'un original qu'il suffirait de dévoiler, il n'y en aurait même pas de pensée : si rien ne pouvait être falsifié, rien ne pourrait être vrai.

Faire l'éloge de la copie : cela devrait aller de soi dans une institution artistique. L'art n'est-il pas, depuis des millénaires, accusé de faux-semblant ? Si copier c'est se régler sur l'extérieur, alors nul doute que l'art, parce qu'il prend l'extériorité au sérieux et qu'il ose y voir la forme même de l'intériorité, est éminemment suspect. Plus que la copie proprement dite, c'est le *simulacre* qui est suspect et troublant, dans la distinction qu'en fait Platon dans *Le Sophiste* (234a-236b) et au célèbre Livre X de *La République*. À la faveur de cette distinction, la copie au sens strict, qui s'en tient à la reproduction fidèle d'un original, s'en sort plutôt bien : fondée sur la ressemblance, elle reste en contact avec son origine et la déperdition d'authenticité y est donc réduite. Le simulacre en revanche, fondé sur la dissemblance, se règle sur un effet mimétique de surface et « donne congé à la vérité » parce que son principe est dans l'écart et l'éloignement de l'authenticité. J'élargirai donc ici le terme de « copie » pour y inclure cet écart du fac-similé qui la recrédera de tous les péchés attribués plus spécifiquement au simulacre platonicien.

À cet éloge de la copie, la philosophie n'est pas uniformément hostile, et je pourrai compter sur l'appui d'Aristote. Dans sa *Poétique* il évoque un statut de l'extériorité capable d'ébranler le rapport hiérarchisé entre la copie et l'original. Le poète, parce qu'il s'applique à produire de l'apparence et du vraisemblable, excède la réalité ordinaire et parvient à atteindre le schème productif dont celle-ci dérive : la poésie rend compte du monde tel qu'il est mais aussi tel qu'il aurait pu être¹. La *mimesis* aristotélicienne congédie le soupçon de perdition qui la frappe en redistribuant les rôles de l'original et de sa « copie » poétique. Avec celui de la copie, je ferai donc l'éloge de *l'imitation*, y compris dans l'art de notre époque que je considère comme profondément mimétique.

De l'original éprouvé à l'original perdu

Une comparaison permettra une première approche. Les graveurs et à leur suite les imprimeurs et photographes utilisent un beau terme pour désigner la copie : *l'épreuve*.

L'épreuve n'est pas un exemplaire à l'identique, elle est épreuve de l'original. Comme le dit son nom, c'est un moment de vérité sans lequel aucun original ne se révèle. De

¹ Je m'appuie sur le célèbre chapitre IX où Aristote explique en quoi « la poésie est plus noble et plus philosophique que l'histoire » - par « histoire » il faut entendre ici « chronique », journal descriptif.

plus, cette vérité advient au cœur de la matière : elle est esthétique, sa valeur logique est tout entière prise dans sa nature matérielle. Si le cliché n'est pas bon, si l'eau-forte est manquée, l'épreuve en administrera par translation la preuve aveuglante. C'est la même chose pour tout ce que l'on copie, à commencer par bien des textes qui ne résistent pas à la copie.

Or ce que la copie trahit et révèle, ce n'est pas tant son original que le *défaut* de celui-ci, à tous les sens du terme. De sorte que bien souvent, le vrai n'advient qu'au moment de la copie. On voit l'erreur dès qu'on s'apprête à la copier. Rousseau le dit à l'article *Copiste* de son *Dictionnaire de musique*.

Le processus de l'épreuve nous ramène au principe du vrai, lequel n'est autre que *l'effectuation réelle* dont l'un des modèles est la lecture, laquelle ne cherche pas un sens préexistant à sa propre réalisation, mais administre la preuve que la pensée ne se réalise que dans l'opération qui l'accomplit, ici et maintenant. Lorsque nous lisons un poème, aucun sens fixé initialement et ailleurs ne descend sur les mots ; le sens se constitue dans la lecture qui s'effectue non seulement en énonçant ce qui est dit, mais aussi en faisant constamment l'hypothèse de ce qui aurait pu l'être.

Le paradigme de la copie indique ici qu'il n'y a pas d'objet initial pur et sans défaut qu'il s'agirait d'atteindre ou de dévoiler, mais que la substance de tout objet, qu'il soit de science ou d'art, est dans sa *production*. Lorsque je copie humblement un texte, je vise d'abord à le faire passer par ma propre pensée, à en faire moi-même l'épreuve : la copie d'appropriation a quelque chose d'une recreation.

Dans son article « Copiste » Rousseau utilise un terme qui situe bien le problème : le copiste doit *rendre* l'idée de l'auteur. Le concept de *rendu* caractérise la copie en soulignant sa vertu éprouvante de révélation. Mais il contient en outre une idée étrange susceptible d'éclairer la redistribution des rôles entre original et copie évoquée plus haut. Tout se passe comme si le copiste *restituait* un texte lacunaire ou égaré et comme si, par la copie, l'auteur subissait une sorte de purgation. S'il faut *rendre*, c'est que d'une certaine manière la chose (ici l'idée musicale de l'auteur) était perdue ou du moins en partie ignorée. C'est que la propre idée de l'auteur n'était pas si propre que cela. La copie manifeste le paradoxe de l'autorité : l'auteur, au fond, est dessaisi de ce qu'il croyait lui être propre, et la copie - l'épreuve - lui apprend ce qu'il a dit et pensé à son insu.

Alors nous sommes saisis d'un doute à l'examen de cette étrange opération du rendu, qui révèle précisément en vertu de l'écart. Et s'il n'y avait d'original que *perdu* ? Si l'essence même de l'original était précisément cette perte ? Après tout, il en va ici comme de la vérité. C'est justement parce qu'il n'y en a pas d'exemplaire original déposé quelque part que nous pouvons la trouver et la dire. Si le vrai se présentait naïvement sous la forme d'un original, il n'y en aurait même pas de pensée : si rien ne pouvait être falsifié, rien ne pourrait être vrai.

Un original essentiellement et constitutivement perdu : telle serait une manière de comprendre le concept fondamental de la *Poétique* d'Aristote, la *mimesis*, représentation-imitation. L'imitation ne remonte pas à un original, mais constitue l'original dont elle est l'épreuve. Sans elle, l'idée même d'original est impertinente. Le simulacre qu'est l'art ne se règle pas sur l'apparence d'une chose préexistante qu'il

recouvrirait en prétendant la montrer : en produisant l'apparence, il pose la question de la possibilité de sa production et *invente* l'original, de même que c'est la reconstruction des perspectives qui nous permet de *voir* le système solaire comme si nous n'étions nulle part. Mais du coup, l'original n'est plus affaire d'origine : il n'apparaît qu'au second temps d'un commencement dans la pensée et dans l'effectuation qui le promeut rétrospectivement comme « original », de sorte que sa copie le précède toujours.

Parce qu'il a pour tâche la mise au point de l'épreuve définitive (comme par exemple je mets mon texte « au propre »), le copieur-copiste est conduit à remonter à un original qu'il suppose, au-delà de la copie qui lui a été remise, plus « vrai ». L'épreuve de l'extériorité (on parle d'épreuve en imprimerie, en gravure, en photographie) ne se réduit pas à un acte mécanique ou à une pure technique : elle introduit, précisément par l'écart qui la constitue, le moment réflexif qui construit le vrai au-delà du donné, au risque bien sûr de se tromper. Mais il y a davantage. Le copiste, dessaisi un moment d'une liberté spontanée, acquiert une liberté substantielle en se hissant au niveau de l'auteur et en recomposant la musique qu'il était censé reproduire : situé idéalement au même point que l'auteur, il se pose comme une subjectivité instruite par l'épreuve de l'extériorité et par l'expérience de l'erreur. C'est sur ce modèle qu'on pourra comprendre le geste imitatif par lequel l'artiste se met à l'école des « maîtres » et par lequel, en les copiant, il s'approprie leur technique, la dépasse et finit par se trouver lui-même. Rien de plus libre, en un sens, que Picasso ou Cézanne copiant Rubens : ils finissent par se copier eux-mêmes en construisant le schème de leur propre inventivité.

Il faut alors se demander par quelle voie l'acte de la copie s'élargit pour trouver le moment original. À cet effet, une comparaison entre le contrefacteur, le faussaire et l'artiste imitateur sera utile². Un contrefacteur se propose bien de reproduire un objet à l'identique : apparemment, aucun écart critique ne le hisse à un moment d'originalité- apparemment : j'y reviendrai, mais seulement en conclusion. Le faussaire (je parle ici du faussaire en art) qui peint par exemple « un Rembrandt » ne peut en revanche faire l'économie de ce que Kant aurait appelé un jugement réfléchissant : il suppose, dans la série des tableaux peints par Rembrandt, des places vides qu'il remplit en s'inspirant d'un principe dégagé à partir des œuvres existantes. Son mensonge, logé dans un écart, atteint une vérité de l'œuvre contrefaite. Or on sait que Kant fait du jugement réfléchissant la clé du jugement esthétique. Nous trouvons alors, en poussant l'opération jusqu'à son terme, le moment créatif où l'auteur, à l'école des maîtres qu'il copie, passé par toutes les étapes du jugement réfléchissant, aboutit à un principe actif qui, impossible à formuler, opère cependant comme principe de ses productions.

Ce détour permet de caractériser la voie de la désaliénation au sein même de l'acte en apparence le plus asservi. J'en retiendrai, afin de poursuivre notre réflexion, deux jalons principaux : l'idée de « moment vrai » paradoxalement atteint sous la condition du mensonge et de la fausseté, et celle d'un « schème productif » qui apparente l'artiste à une sorte de nature naturante. Le premier de ces jalons philosophiques permet de comprendre en quoi l'imitation dans l'art peut être une forme de liberté sur

² Voir Bessy Christian et Chateauraynaud Francis, *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*, Paris, Métailié, 1995.

le modèle de la liberté produite par la connaissance de l'idée vraie : c'est ainsi que procède la célèbre doctrine classique de « l'imitation de la nature ». Le second nous amènera à réfléchir sur la notion plus large d'une imitation comme reprise ou recréation d'une force de production, imitation d'un geste par lequel quelque chose accède à l'existence : alors le concept d'imitation prend une dimension ontologique qui se déploie particulièrement dans l'art contemporain.

Imiter la « vraie » nature

L'âge classique, reprenant les chapitres initiaux de la *Poétique* d'Aristote, a élevé l'imitation au niveau d'un principe esthétique. Or imiter ne consiste pas à reproduire ce qui s'offre immédiatement à l'observation, mais à rechercher une sorte d'essence dont le donné observable ne fournit que la forme particulière et anecdotique. En cela, les classiques s'inspirent principalement du chapitre IX de l'ouvrage d'Aristote. Ainsi le poète n'imité pas ce qui est mais élargit ses vues pour s'interroger sur les possibles : cette opération d'élargissement s'effectue par la fiction. Loin de s'aliéner dans l'immédiateté de la diversité sensible, l'artiste s'élève au-dessus d'elle et recrée un objet plus beau parce que plus exemplaire.

Pour être plus précis, ce principe une fois repris par les classiques s'articule à la *nature* qu'il s'agit d'imiter. Or en examinant son fonctionnement, on voit qu'il s'agit moins de se conformer à une nature en tant que donné immédiat que de remonter à une nature profonde qui ne s'offre pas à l'observation directe. Pour expliquer cela, l'abbé Batteux, dans *Les Beaux Arts réduits à un même principe* (1746), donne l'exemple des personnages de Molière : son Misanthrope n'est en aucun cas le portrait fidèle d'un misanthrope réel qui pourrait se rencontrer. C'est au contraire un composé de « traits » choisis qui, bien que n'existant pas dans la réalité, est plus vrai, plus coloré, plus vigoureux que tout ce que le réel peut contenir : la « belle nature » n'est pas nécessairement une nature d'agrément, c'est une nature ramenée à son principe et affranchie des obstacles qui l'affadissent et la rendent ordinaire. L'objet esthétique fictif est un « extrait » de nature, qui par son « rendu » la ramène à elle-même et lui redonne l'éclat que le réel ordinaire avait terni. C'est ainsi que l'alcool a plus de goût que le fruit dont il est tiré, et que le vers hausse la prose à son moment le plus aigu. C'est ainsi que les personnages du théâtre tragique osent vivre ce que nous n'osons même pas nous avouer. Les choses redeviennent ce qu'elles sont. On rencontre alors un paradoxe qui n'est autre que celui de la connaissance elle-même : la fiction, forme de mensonge, est un moment qui permet de saisir le vrai.

Contrairement à bien des idées reçues qui circulent encore aujourd'hui sur cette doctrine classique, rien de moins aliéné que cette forme d'imitation. Non seulement l'artiste s'y affranchit de la surface des choses pour atteindre leur « vérité » en les décapant, non seulement le spectateur, en éprouvant le plaisir du vrai, le plaisir d'identifier dont parlait déjà Aristote au chapitre 4 de *La Poétique*, « reconnaît la nature » (Boileau) et jouit de cette liberté philosophique que donne la puissance de la connaissance, mais on peut dire encore que la « nature » elle-même y est libérée de sa propre apparence et que, « réduite à ses principes », elle apparaît dans tout son éclat.

Une réflexion plus poussée conduit en outre à s'interroger sur la nature même de cet objet produit par l'art et sur celle du geste producteur qui lui donne naissance. En

effet, à y bien réfléchir, on trouve ici un paradoxe supplémentaire. Car l'objet imité ne préexiste pas à l'acte qui exhibe son imitation. Molière imitant le Misanthrope n'imité aucun homme réel préalable qui lui servirait de modèle : c'est au contraire son personnage qui en imitant tout misanthrope possible, invente l'original dont Alceste est la présentation sensible ! D'ailleurs, comme le remarque Arthur Danto dans *La Transfiguration du banal*³, Aristote ne dit nulle part que l'imitation doive imiter un objet qui lui préexiste. Nous retrouvons l'idée de l'invention d'un original qui excède toute originalité donnée.

L'invention de l'original par *hyper-mimésis* : l'imitation de la nature naturante

Avec l'artiste produisant l'original dont son œuvre est la « copie » et l'unique exemplaire, un degré de plus s'offre à notre réflexion. L'imitation alors, autant que celle d'un objet, serait celle d'une activité productrice. Et que l'art soit pris ou non dans la problématique de la représentation ou de la figuration, il effectue toujours ce geste démesurément ambitieux et inouï qui consiste à faire exister quelque chose, non pas en vue d'autre chose (comme ferait l'artisan ou le technicien) mais « gratuitement » pour que cette chose existe : c'est l'une des thèses, notamment, que développe Etienne Gilson dans *Peinture et réalité*⁴. On pourrait pousser les choses encore plus loin, et entendre aussi par là que ce qui est imité n'est pas seulement et pas nécessairement un objet (la nature naturée) mais une activité, une modalité de production. A la différence du technicien ou de l'artisan qui *complètent* la nature, l'artiste imite la nature naturante elle-même, il *supplée* à la nature et se conduit comme s'il était une force naturelle. La musique par exemple nous fait entendre les sons en tant qu'ils sont « inouïs ». C'est comme intériorité que l'artiste façonne et recrée l'extériorité, laquelle porte alors son empreinte et lui ressemble. Il faut donc plutôt retourner le point de vue et dire que le producteur n'imité aucune chose : c'est la chose qui imite son producteur.

Dans sa célèbre analyse de la peinture hollandaise⁵, Hegel montre comment, en peignant des natures mortes et des scènes de la vie domestique, les Hollandais ont su faire du quotidien un objet grand et héroïque, et surtout comment ces toiles, issues d'une méditation sur l'apparence, l'ont élevée en essence, et comment s'y trame « la recreation subjective » de ce que l'extériorité a de plus fugitif. Le regard n'y est pas confronté à la présence inerte de la chose, mais à travers l'éphémère, la fugacité d'une lueur, il perçoit que seul un esprit peut émouvoir un autre esprit. L'extériorité qui s'offre alors au regard, passée par le moment réflexif, n'est autre que la forme sensible de l'intériorité : le tableau imite en réalité la subjectivité dont il anime le regard, et réciproquement seul le regard d'une véritable subjectivité peut voir le tableau, élever le sensible à son point d'autonomie réflexive et faire de l'apparence un moment essentiel. L'imitation d'un plat d'huîtres se retourne alors en une véritable « transmutation métaphysique » par laquelle la pensée s'imité elle-même. Sans ce devenir-autre (aliénation) dans l'extériorité, elle ne pourrait pas vraiment se saisir comme intériorité.

La leçon de la peinture hollandaise, pourtant fixée à une époque déterminée, se répand sur l'ensemble du geste esthétique. L'art de notre époque, pourtant très

³ Arthur Danto, *La Transfiguration du banal*, trad. française, C. Hary-Schaeffer, Paris : Le Seuil, 1989.

⁴ Etienne Gilson, *Peinture et réalité*, Paris, Vrin, 1972.

⁵ Hegel, *Esthétique*, IIe partie, IIIe section, chapitre 3, trad. Ch. Bénard revue, complétée, annotée et commentée par B. Timmermans et P. Zaccaria, Paris, Librairie générale française, 1997, volume I, pp. 732-735.

éloigné de toute idée d'imitation prise au sens ordinaire du terme, peut à certains égards être caractérisé comme une hyper-mimésis, étudiée notamment par Gérard Wajcman dans *L'Objet du siècle*⁶ Hanté par un mouvement de purification qui lui fait reléguer comme accessoire tout ce qui relève de la technique et de la superficialité d'un savoir-faire aliéné dans sa propre virtuosité, l'art du XX^e siècle s'attache à bannir ce qui respire la façon, la manière : Duchamp congédie de la peinture « l'odeur de térébenthine ». A trop « faire peinture », à trop « faire musique », à trop « faire théâtre » on oublie en effet l'essence de la peinture, de la musique, du théâtre. Et si l'art moderne s'attache à « ce qui ne ressemble à rien », c'est bien parce que son intérêt n'est pas de figurer les choses, mais de rendre visible ce qui rend possible le visible, de rendre audible ce qui rend possible l'audible. Tel est en effet le *Carré noir* de Malevitch qui met sous nos yeux la simple découpe de ce qui constitue tout tableau possible et qui, en noir et blanc, épelle l'alphabet élémentaire de « ce qui se voit ». Tel est le geste de Jackson Pollock et de l'*Action Painting* : imiter non pas une chose, mais la production elle-même, non pas des choses existantes, mais ce qui fait exister les choses. Tels sont les « monuments invisibles » de Jochen Gerz qui renvoient au spectateur médusé le message de l'effacement et lui montrent ce qu'il ne veut pas voir, ce qu'il ne tient vraiment pas à voir : « on n'a rien vu, on n'était pas là » disaient les gens après la découverte des camps de concentration – et le monument répond « moi non plus, je ne suis pas là, il n'y a rien à voir ». Congédiant la ressemblance extérieure, cet art convoque la ressemblance fondamentale d'un geste et se présente comme une imitation de la pensée.

Pourvu qu'on le prenne au sérieux, le moment d'extériorité, le moment de l'imitation et de la copie, peut être compris comme un parcours ou plutôt comme une épreuve permettant de se constituer comme intériorité en se donnant une règle, en s'interrogeant sur la vérité des choses et sur l'idée même de vérité, enfin en se constituant comme force autonome et en donnant à la pensée la forme sensible sans laquelle elle ne pourrait sans doute pas se saisir elle-même.

Ma conclusion me sera fournie d'abord par un retour à l'art classique. Car, au fond, ce que je viens de dire n'est qu'un commentaire d'une fable de La Fontaine inspirée d'Ésope, *Le Laboureur et ses Enfants* : il n'y a pas de trésor caché, aucun secret, aucun original ne se dissimule au fond des entrailles de la Terre et pas davantage au-delà de la voûte étoilée. Le trésor est en nous, pourvu que nous prenions la peine de l'édifier ; et prendre cette peine, ce n'est pas seulement acquérir de la richesse extérieure, car nous découvrons alors que nous pouvons être des dieux.

Ce qui m'amène au deuxième temps de ma conclusion, où je rendrai justice même au contrefacteur qui, apparemment, agit sous la dictée d'un original présent. La présence de l'original ne lui épargne pas la production de sa propre originalité, parce que cette présence elle-même fait écran. Pour reproduire même un objet qu'on a sous les yeux, il est nécessaire d'inventer et presque toujours, pour « faire pareil », il ne faut pas faire pareillement, il faut procéder autrement. Je terminerai donc par un autre grand classique. Au § 204 de la IV^e partie des *Principes de la philosophie*⁷, Descartes médite sur l'exemple des deux horloges :

⁶ Gérard Wajcman, *L'Objet du siècle*, Lagrasse, Verdier, 1998.

⁷ *Œuvres de Descartes* éd. Adam & Tannery, Paris, Vrin, 1996, vol. IX, p. 322.

Comme un horloger industriel peut faire deux montres qui marquent les heures en même façon, et entre lesquelles il n'y ait aucune différence en ce qui paraît à l'extérieur, qui n'aient toutefois rien de semblable en la composition de leurs roues : ainsi il est certain que Dieu a une infinité de divers moyens, par chacun desquels il peut avoir fait que toutes les choses de ce monde paraissent telles que maintenant elles paraissent, sans qu'il soit possible à l'esprit humain de connaître lequel de tous ces moyens il a voulu employer à les faire. Ce que je ne fais aucune difficulté d'accorder. Et je croirai avoir assez fait, si les causes que j'ai expliquées sont telles que tous les effets qu'elles peuvent produire se trouvent semblables à ceux que nous voyons dans le monde, sans m'enquérir si c'est par elles ou par d'autres qu'ils sont produits.

On pourrait, s'amuser à remplacer ces deux horloges par deux clavecins, deux violons. Si j'arrive à « faire pareil », quoique je ne fasse pas nécessairement comme leurs auteurs, et même parce que je ne fais pas comme eux, je fais aussi bien, et peut-être - qui sait ? - mieux. Aussi n'est-il pas nécessaire, sous prétexte d'originalité, d'élever à la divinité ceux que nous copions : notre propre génie est suffisant.

Bibliographie

- Aristote, *La Poétique*, trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Le Seuil, 1980.
- Batteux Charles, *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746 ; édition critique par Jean-Rémy Mantion, Paris : Aux Amateurs de livres, 1989.
- Bessy Christian et Chateauraynaud Francis, *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*, Paris, Métailié, 1995.
- Copier, créer. De Turner à Picasso : 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993.
- Danto Arthur, *La Transfiguration du banal*, trad. française C. Hary-Schaeffer, Paris, Le Seuil, 1989.
- Deleuze Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1967, « Simulacre et philosophie antique ».
- Descartes René, *Principes de la philosophie* (1644, 1647 pour la trad. fr.), IV § 204, *Œuvres de Descartes* éd. Adam & Tannery, Paris, Vrin, 1996, vol. IX, p. 322.
- Gilson Etienne, *Peinture et réalité*, Paris, Vrin, 1972.
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, trad. Ch. Bénard revue, complétée, annotée et commentée par B. Timmermans et P. Zaccaria, Paris, Librairie générale française, 1997.
- Kant Emmanuel, *Critique de la Faculté de juger*, trad. A. Renaut, Paris, G-F, 2000.
- Kessler Mathieu, « Robert Gober et le simulacre » (*Esprit*, février 1992) republié dans Mathieu Kessler *Les Antinomies de l'art contemporain*, Paris, PUF, 1998, pp. 147-165.
- La Fontaine Jean de, « Le Laboureur et ses Enfants », *Fables*, Livre V, éd. Marie-Madeleine Fragonard, Paris, Pocket, 1989.
- Platon, *La République*, Livre X ; - *Le Sophiste*.
- Rousseau Jean-Jacques, article « Copie » du *Dictionnaire de musique*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard La Pléiade, volume 5, 1995.
- Wajcman Gérard, *L'Objet du siècle*, Lagrasse, Verdier, 1998.