

Université de Montréal

Téléphone, phonographe et radio : l'imaginaire sonore entre textualité et reproduction technique

Par

Marc-Alexandre Reinhardt

Département de Littérature Comparée

Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences

En vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts (M.A.)

En Littérature Comparée

Août 2010

© Marc-Alexandre Reinhardt, 2010

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Téléphone, phonographe et radio : l'imaginaire sonore entre textualité et reproduction technique

Présenté par :

Marc-Alexandre Reinhardt

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

\_\_\_\_\_ Livia Monnet \_\_\_\_\_

présidente-rapporteur

\_\_\_\_\_ Terry Cochran \_\_\_\_\_

directeur de recherche

\_\_\_\_\_ Michael Eberle-Sinatra \_\_\_\_\_

membre du jury

## RÉSUMÉ

Ce mémoire décrit l'imaginaire sonore tel qu'il s'est transformé par l'apparition de dispositifs de reproduction (téléphone, phonographe et radio) à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle et au début du 20<sup>ème</sup> siècle. Si ces appareils de reproduction sonore signalent un nouveau contexte socioculturel permettant la captation, la conservation et la transmission de manifestations sensibles, ils transforment également la manière de concevoir le son, ils modifient le statut de l'audition par rapport aux autres sens et reconfigurent un imaginaire qui traduit un rapport à soi, à autrui et au monde. Cette étude littéraire de la reproductibilité sonore propose une réflexion entre technologie et poétique en questionnant l'idée de communication. L'élément spécifique qui caractérise les appareils de reproduction sonore est un objet technique nommé « transducteur ». Je considère le transducteur à la fois comme métaphore et matérialité de médiation; conçu en termes de dispositif de transduction, ce concept permet une différente compréhension des pratiques sociales et de l'imaginaire constituant cet artefact culturel.

**Mots clés : Transduction ; Littérature ; Technologie ; Son ; Reproduction ; Communication**

## ABSTRACT

This thesis focuses on sound reproduction devices (telephone, phonograph and radio) that emerged in the late 19th and early 20th centuries. These aural technologies brought forth a new social and cultural context in which hearing became a distinctive characteristic of modern communication. But more importantly, they present new figures which translate different modalities of technological mediation. Technical means to inscribe, preserve, and broadcast matter are embedded socially in a constellation of institutions, practices and discourses ; they also configure particular relations that present a singular worldview that literary thought articulates. Understanding the unfolding of modern sound technologies and how we embody them calls for a critical account of a cordoned off visualist imaginary that accompanies technocultural analysis. This study takes up this question by elaborating a concept which encompasses the imaginary intertwined with sound reproduction media. The telephone, the phonograph and radio use a device called a « transducer ». By conceiving this specific object's tropological and material structure, I argue that this *transduction apparatus* presents a new interpretative model that conveys the resonance of modern auditory cultural productions.

**Key words : Transduction ; Literature ; Technology ; Sound ; Reproduction ; Communication**

# TABLE DES MATIÈRES

<b>PRÉFACE</b> .....	1
<b>PARTIE 1 : Transduction — dispositif — transducteur</b> .....	9
Chapitre 1 : Sur la <i>technesis</i> et la traduction nécessaire.....	11
Chapitre 2 : Le transducteur.....	23
Chapitre 3 : Simondon au microphone.....	29
Chapitre 4 : La mise en garde de Heidegger.....	41
Chapitre 5 : Technologie sonore et expérience de pensée .....	51
Phonographier la mémoire.....	52
Désengager les ondes.....	58
L’acheminement diaphonique d’un appel.....	62
Chapitre 6 : Figure de l’auralité.....	69
<b>PARTIE 2 : Le procédé de transduction</b> .....	77
Chapitre 1 : Le téléphone...une relation à distance.....	80
Les connections de Kafka.....	84
La voix spectrale de la poste et la grand-mère de Proust.....	97
Chapitre 2 : Mort silence et voix phonographiée.....	106
La coupure et la fixité.....	112

Distorsion du témoignage ou la mort en différé.....	117
S'entendre-parler en différé et <i>la voix qui garde le silence</i> .....	122
Chapitre 3 : La radio de l'avant-garde ou la transmission de l'avenir.....	135
Expérimenter le paradoxe par transduction.....	139
L'imagination sans fil de <i>la radia</i> .....	145
Schizophonie et corps irradié.....	151
<b>POSTFACE</b> .....	166
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	170

# PRÉFACE

« Tympaniser — la philosophie »

Jacques Derrida

Qu'est-ce que « tympaniser — la philosophie<sup>1</sup> » ? Une injonction, un programme ou une proposition ? Non, plutôt une question rhétorique, qui ne se pose qu'indirectement, sans la notation exacte, orthographique, du point d'interrogation. Faire résonner *l'être à la limite*. Une question composée par le tiret entre les deux termes « tympan » et « philosophie » : comment, en effet, tympaniser la philosophie ? La philosophie prend une autre tournure lorsqu'on la fait passer par une chose qui relève de l'écoute pour assumer la faillibilité d'un point de vue graphocentrique. Tympaniser : n'est-ce pas un acte performatif qui intègre littéralement la fiction sonore dans le corps du texte, un verbe transitif où se jouent la réception et la production du sens dans un processus de conversion oblique de l'objet ambigu de la voix humaine. Tympan : organe liminal, sa physionomie incarne une limite entre l'extériorité et l'intériorité, mais organe de connaissance dans sa capacité de traduire une expérience en engendrant du virtuel. Cette membrane existe sous une tension continue et oblique, sa vibration anime la pensée et trouble le langage : audible, la logique représentationnelle du signifiant et du signifié est mise en jeu à l'intérieur du continuum sonore qui s'étend du bruit le plus insignifiant au chant le plus lyrique.

---

<sup>1</sup> Derrida, Jacques, « Tympan », dans *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, I-XXV.

Tympaniser la philosophie exprime une modalité de passage/limite au sein d'une économie fondée sur l'idéal et le texte, c'est la mettre en mouvement en la décrivant pour produire du savoir. Pourquoi donc ne pas rester littéralement dans le registre auditif pour procéder ainsi et confronter le lexique visuel auquel s'est arrimée la philosophie occidentale. La figuration à l'œuvre dans un discours théorique doit être adressée d'autant plus s'il s'agit de questionner et de bien discerner ce qui constitue la médiation auditive depuis l'arrière-fond de la technologie moderne.

Le tympan connaît à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle des changements majeurs, il devient une matrice (physiologique et imaginaire) qui modèle un savoir-faire et des instruments permettant à l'être humain de pouvoir mieux s'insérer dans le flux de son environnement et répondre au désir croissant de communiquer, de conserver et de transmettre la parole. Or, à toute forme informative de communication correspond une forme poétique. Les médiations techniques du téléphone, du phonographe et de la radio renforcent une telle hypothèse. La poésie a toujours entretenu des relations avec une technique tympanique, avec une mnémotechnique où il y a reproduction, c'est-à-dire traduction qui annule l'original, une reprise non redondante qui diffère dans le temps. Avec l'avènement de l'électricité, les technologies sonores modernes ont radicalisé cette relation en l'incarnant. Les moyens inventés pour communiquer participent à l'organisation sociale, au développement d'un tissu de normes socio-culturelles et de conduites, d'institutions et de discours; mais ces objets techniques présentent une médiation de sens au-delà de leur utilité (un imaginaire) qui participe à la formation spirituelle qui lie les agents humains d'une certaine culture de plus en plus définie par la rationalité technologique. Je considère la technologie indissociable d'une poétique; ces deux termes désignent la fabrication d'un milieu humain, une activité transitive où la production d'images informe un savoir-faire qui transforme la matière.

L'art (*tekhnè*) devient ainsi une manière de se conduire en expérimentant le réel par la médiation entre une technique et un imaginaire. Il s'agit donc de pouvoir s'interroger à partir de cet entre-deux, d'entrouvrir des concepts en étendant leurs réseaux de références afin de rendre compte de la reproductibilité technique du son et de l'imaginaire qui s'y traduit.

Médiation, traduction, reproduction, communication, transmission, interprétation, expression, réception; cette entrouverture se joue sur plusieurs plans où se recoupent ces tropes aussi riches que problématiques qui, cependant, renvoient à une modalité particulière : la relation. Cette entrouverture nécessaire à l'expérience de compréhension de la technologie sonore trouve une formulation convaincante dans l'idée de transduction. La première partie de ce mémoire est donc consacrée à l'appropriation et à l'élaboration de ce concept de transduction que je considère comme une métaphore analytique qui fonde moins une méthodologie qu'elle ne figure une disposition opératoire qui permet de reconnaître la positivité de la technologie indissociable de son imaginaire. Dans le cadre de la présente étude, la question de la technologie se formule à travers le prisme de la reproduction sonore et de ses manifestations les plus communes : le téléphone, le phonographe et la radio.

Premièrement, j'engage cette conceptualisation en réitérant la nécessité d'un travail sémantique et langagier pour concevoir et traduire l'expérience vécue de la technologie sans pour autant assimiler l'importance de la corporéité à une catégorie textuelle. Dans ce chapitre, je discute l'ouvrage de Mark B. Hansen *Embodying Technesis : Technology Beyond Writing* pour relever une faille dans son propos et soutenir qu'un travail de technocritique culturelle doit forcément considérer comment s'inscrit une pensée de la matérialité radicale que constitue l'interaction entre corps et technologie. La transduction (et le transducteur) permet d'interpréter

la matérialité de l'écoute technologique et d'introduire la perception sensorielle (l'audition, dans ce cas-ci) dans l'étude de la facticité de l'existence médiatisée.

Deuxièmement, je réhabilite la pertinence de la transduction dans le contexte d'une étude culturelle du son et de l'écoute à l'époque de la reproductibilité technique. Le téléphone (1876), le phonographe (1877) et la radio (1906) sont des appareils de reproduction sonore qui fonctionnent par l'intermédiaire d'un dispositif : un transducteur. Ce dispositif a une signification culturelle dans la mesure où il oriente les gestes et pensées des êtres humains en médiatisant la perception sensorielle et en traduisant une différente réalité, une scène auditive moderne que la représentation littéraire présente et nous aide à appréhender, à connaître.

Dans le troisième chapitre, j'entreprends une relecture de la notion de transduction telle qu'elle a été proposée par Gilbert Simondon dans deux ouvrages paradigmatiques de la philosophie de la technique : *Du mode d'existence des objets techniques* et *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Les différentes occurrences de ce concept donnent une consistance à la fois physico-biologique et technique au phénomène vital de transduction. Je fais de cette tension critique qui dissout l'opposition du naturel et de l'artificiel une modalité relationnelle singulière reliant également la technique d'écriture et l'opération de la pensée.

Suite à ce détour terminologique nécessaire, je reprends au quatrième chapitre la question du transducteur à travers *La question de la technique* de Heidegger afin de rappeler que le sens de la technologie ne s'épuise pas dans sa conception instrumentale suivant laquelle elle serait une activité humaine et un moyen de maîtriser la nature. La question véritable de la technologie fait surgir de manière énigmatique ce qui du monde demeure dissimulé dans l'objectivité de l'étant. En d'autres mots, la technique manifeste la facticité de l'existence (*ex-sistere*, sortie-de) du

*Dasein* (être-là), affecte sa projection dans le monde; elle est un mode de dévoilement qui pousse à *s'y connaître à quelque chose* à partir d'une disposition (*Befindlichkeit*)<sup>2</sup> qui implique des coordonnées spatio-temporelles concrètes. Cette mise en garde de Heidegger trouve une autre expression dans la représentation littéraire des médiums auditifs car celle-ci met en scène la vérité non instrumentale de la technologie. L'issue de ce chapitre en vient à reconsidérer le transducteur en tant que « dispositif » suivant la définition contemporaine proposée par Giorgio Agamben dans son essai *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Un dispositif dispose d'une structure matérielle et immatérielle, il configure une série hétérogène de discours, de pratiques et d'institutions où s'articulent des images assurant l'effectivité de son économie. Le téléphone, le phonographe et la radio s'inscrivent dans cette économie du transducteur qui profilent les deux axes épistémiques qui se recoupent et ancrent la problématique du mémoire : d'une part, la réalité sociale de l'ensemble de *praxis* et discours qui construit l'objet concret de la reproduction sonore (Jonathan Sterne) et, d'autre part, la réalité imaginaire qui trace les contours de sa configuration.

Les technologies sonores émergent dans un contexte social déterminant mais la signification culturelle de l'écoute moderne provient d'une médiation autre : celle de la pensée. En ce sens, la transduction s'opère également sur un plan imaginaire, ce que suggère le chapitre 5 portant sur l'expérience de pensée (Ernst Mach) et les technologies sonores. À partir de trois

---

<sup>2</sup> « Disposition » traduit le concept heideggérien de *Befindlichkeit* malgré la violence langagière explicite que cela engendre. Il faut par ailleurs insister que dans *Sein und Zeit* (§ 29), 1) ce terme renvoie à la sensibilité, au fait d'éprouver sa situation dans le monde, au sentiment d'être-là, en d'autres mots, le fait de ressentir « subjectivement » la situation objective; 2) il exprime cette disposition dans un registre auditif en rapport avec le champ lexical de la *Stimmung*, c'est-à-dire, la tonalité affective; 3) se disposer à être affecté c'est accepter la responsabilité de son existence, répondre de soi à l'écoute du monde. Or, la technologie (et d'autant plus sonore) transforme justement « l'être-intoné » et provoque une autre manière de s'accorder à l'atmosphère qu'elle installe. Voir Heidegger, Martin, *Être et Temps*, trad. Emmanuel Martineau, Éditions Authentica [hors-commerce], 1985 et Dubois, Christian, *Heidegger. Introduction à une lecture*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000.

textes traçant des vecteurs de savoir en apparence distincts à l'intérieur des sciences humaines, je procède à une analyse de l'expérience de pensée commune qui est effectuée grâce à la teneur figurale du téléphone, du phonographe et de la radio : *La mémoire et phonographe* de Jean-Marie Guyau, *Constituents of a Theory of the Media* de Hans-Magnus Enzensberger et *The Telephone Book* d'Avital Ronell. Ce chapitre se concentre sur l'enjeu épistémologique de la technologie sonore qui, comprise comme processus de transduction, opère sur le plan imaginaire pour produire un savoir. Dans un esprit comparatiste, je souligne la pensée littéraire à l'œuvre dans ces textes au-delà des disciplines auxquelles ils sont associés.

Ces trois cas laissent également entendre la possibilité de théoriser en résistant aux métaphores visuels qui ont marqué la philosophie occidentale. En effet, comme le démontre Martin Jay, la vision constitue un paradigme qui s'est fossilisé dans le langage et filtre donc notre rapport au monde. En élaborant un modèle interprétatif qui se concrétise conceptuellement autour de la transduction, du dispositif et du transducteur, je propose un appareil critique transdisciplinaire pour configurer ce qui, dans le passé et actuellement, constitue les éléments d'une culture auditive traversée par la technologie. J'affirme dans le chapitre 6 que les médiums auditifs composent la condition *aurale* de la globalisation contemporaine alors que des pratiques artistiques, littéraires et autres, déploient selon différentes stratégies le genre de médiation qu'effectue la reproductibilité sonore. Il s'agit de se prémunir d'un langage pertinent pour en discuter.

La deuxième partie du mémoire est un terrain d'essai : elle comporte trois chapitres où je mène des investigations à l'aide des outils théoriques forgés. Ainsi, je considère l'imaginaire de la reproduction sonore à partir de ses trois archétypes technologiques : le téléphone, le phonographe et la radio. Le procédé de transduction est envisagé selon deux modalités, une

textuelle et l'autre médiatique : l'une fonctionnant à l'intérieur du cadre de la représentation littéraire et l'autre qui transgresse les limites du texte en exploitant les forces expressives que déploient les médiums auditifs en soi.

J'analyse donc dans un premier temps quelques fragments de Franz Kafka et un extrait de *Du côté de Guermantes* de Marcel Proust. Ces deux auteurs mettent en scène la singularité du téléphone à une époque où l'appareil devient de plus en plus en usage. Dans un deuxième temps, il est question de l'enregistrement sonore, de la spécificité temporelle d'une telle inscription et du pouvoir d'entendre la reproduction d'une voix coupée de son origine. Ces considérations s'appuient sur la pièce de théâtre *Krapp's Last Tape* de Samuel Beckett. Finalement, dans le dernier chapitre, je réhabilite l'affinité entre l'avant-garde et la technologie : d'une part, les premières manifestations du futurisme italien correspondent à l'émergence de la radio, ce dont témoignent des textes programmatiques de ce mouvement et plus explicitement de F.T. Marinetti. Le rapport entre l'avant-garde et la radio trouve également un exemple paradigmatique dans la l'œuvre radiophonique inachevée d'Antonin Artaud *Pour en finir avec le jugement de Dieu*. Cette performance, néanmoins enregistrée, va initier une pratique expérimentale de la radio et jeter les bases, avec l'art bruitiste de Luigi Russolo, d'un art sonore distinct de la musique que John Cage poursuivra et radicalisera dès le début des années 1950.

« Transmissions éthérées » et « télégraphies célestes », « fantômes vivants » (Frederic Myers) et « corps sans organes » (Artaud), « imagination sans-fil » (Marinetti) et « paysages imaginaires » (Cage); la technologie a sans aucun doute bouleversé la communication humaine, mais l'imaginaire sonore auquel elle reste irréductiblement liée a permis d'en prendre conscience et continue à infiltrer le langage des nouveaux médias, notamment en ce qui concerne

l'immersion et le virtuel<sup>3</sup>. Nous cherchons à incorporer la technologie dans la fibre même de notre existence, ce désir incarne nos velléités humaines trop humaines de se dégager de notre finitude pour, en définitive, réitérer notre devenir incertain et notre formidable mortalité. C'est ce que fait résonner le silence de ce mémoire : la transduction entre le corps et l'esprit aux prises avec le langage.

---

<sup>3</sup> Voir Dyson, Frances, *Sounding New Media : Immersion and Embodiment in the Arts and Culture*, Berkeley, University of California Press, 2009.

### Transduction — dispositif — transducteur

Dans une comédie radiophonique de 1975, Jean Tardieu met en scène le professeur Lardon, philosophe expert de la « Communication humaine », dans le cadre de la conférence inaugurale de la chaire de « Philosophie acoustique » orchestrée depuis une station de radiodiffusion. Ainsi s'adresse le personnage à ses auditeurs :

Oui, la communication entre les hommes est magnifiée, multipliée par les moyens audio-visuels, en particulier par la petite Bouche du grand Micro et par la grande Oreille du Haut-Parleur. Entre cette bouche et cette oreille, mesdames et messieurs, c'est toute la civilisation moderne qui circule, comme un fleuve ininterrompu de bruits de paroles, de musiques, de chants de joie et de cris de détresse<sup>4</sup>.

Ce dernier, s'il est doté d'un savoir incomparable sur les vertus et les spécificités des moyens techniques de communication tels que le téléphone et la radio, sera victime de leurs conséquences imprévisibles. Ce court *Hörspiel* présente une valeur didactique pour deux raisons : d'une part, il vient miner, par le ridicule de l'articulation de ses péripéties et le propos que tient son protagoniste, la dimension épistémique d'une certaine philosophie acoustique qui développerait une analyse discursive des médias sonores; d'autre part, il signale explicitement la perméabilité du littéraire à la reproductibilité sonore dans la mesure où son économie textuelle se rapporte directement à la potentialité expressive et sémantique que libère la transmission radiophonique. Cette équivocité qu'exploite l'écriture de Tardieu demeure le lot du fait littéraire, mais penser les différentes formes de traduction du son à partir de telles productions culturelles peut, j'ose croire,

---

<sup>4</sup> Tardieu, Jean, « Les Oreilles de Midas », dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1118.

laisser entendre certains enjeux épistémologiques. La littérature peut rendre intelligible la manière dont les technologies de médiation sonore contaminent la pensée et comment celle-ci induit l'environnement vital.

Octobre 1939, l'oralité renaît à l'université lorsque la radio diffuse la voix de Hitler, la rhétorique de l'expressivité sonore redevient matière à réflexion : « *Here was the moving mouth, the resonant ear, and nothing more, our servants or our masters; never the quiet hand, the reflective eye. Here was orality indeed reborn.*<sup>5</sup> » Cette anecdote devenue célèbre illustre l'émergence d'un champ de recherche théorique portant sur les rapports entre l'oral et l'écrit qui prend en considération comme vecteur analytique les médias de communication. Elle témoigne de la formation d'une discipline à l'intérieur de l'institution du savoir dont l'un des foyers théoriques les plus importants porte le nom d'École de Toronto et dont les figures de proue demeurent Marshall McLuhan et Walter J. Ong. Sans souscrire à ces thèses souvent taxées de déterminisme technologique et de conservatisme dépolitisé<sup>6</sup>, ni relayer une forme de nostalgie de la communication archaïque des communautés orales antérieures à l'invention de l'écriture alphabétique, il semble qu'une technoherméneutique cherchant à amplifier la résonance littéraire des dispositifs de reproduction sonore se doit de reconnaître le préjugé visualiste qui sous-tend les métaphores du langage théorique de la culture significativement orienté par la compétence écrite (*literate culture*). Ma problématique exige donc un travail conceptuel pour raconter un récit

---

<sup>5</sup> Havelock. Eric A., *The Muse learns to Write*, New Haven & Londres, Yale University Press, 1986, 32.

<sup>6</sup> L'influence considérable de ce penseur, qui forgea l'expression laconique « The medium is the message » et développa une conception des médias comme extensions du corps de l'homme, provoqua d'innombrables critiques. On lui reproche notamment de faire abstraction du contexte social à travers lequel se construit un média et de fonder ses analyses sur une définition anhistorique et essentialiste de la nature humaine et du ratio entre les sens. Une telle conception est accusée de « formalisme » car elle omettrait de considérer un média comme une pratique sociale à laquelle participeraient des facteurs économiques et matériels.

auquel l'hégémonie du paradigme de la vision a fait la sourde oreille. C'est le travail que je propose de mener dans ce chapitre afin de convertir textuellement dans le contexte de la culture auditive « l'irréductible oscillation entre la matérialité et la phénoménalité » du dispositif médiatique auditif<sup>7</sup>.

### **Sur la *technesis* et la traduction nécessaire**

Constater la complexité, la profusion et les conséquences des médiations techniques du son depuis l'avènement de l'électricité relève du lieu commun. Les structures technologiques ont à ce point défini les paramètres de la société depuis les transformations occasionnées par l'industrie profonde qu'elles caractérisent la manière d'habiter le monde, d'y accéder et de s'y inscrire au quotidien. La technologie a un impact indéniablement sur notre expérience, elle est, pour ainsi dire, incorporée dans l'échafaudage de l'existence, partie intégrante de la charpente existentielle. Dès lors, une pensée de la technique s'impose pour figurer le type d'écoute qu'appelle la trame sonore du monde technopolitique dont le phonographe, la radio et le téléphone se révèlent être les appareils archétypiques et les sources productrices principales. En effet, pour rendre compte de ces transformations expérientielles, il faut penser la technologie adéquatement de manière à ne pas ignorer l'énigmatique portée de son emprise en se limitant à déduire objectivement ce qu'elle cause car une telle pensée manquerait à comprendre radicalement ce *qu'est* la technologie ; l'étendue de son effectivité qu'on ne peut maîtriser car

---

<sup>7</sup> Hansen, Mark B.N., « Media Theory » dans *Theory, Culture and Society*, vol. 23, numéros 2-3, 297.

essentiellement décèlement qui dissimule (dé-couverte, dirait Heidegger). Or demeure la virtualité du langage pour figurer et interpréter l'incommensurable qui s'y manifeste, c'est-à-dire ce qui surgit informe d'une matérialité au contour indéfini ; une pensée littéraire a ainsi un rôle déterminant pour étayer une philosophie critique de technologie, c'est-à-dire, une pensée de la technique qui ne cherche pas à en dominer le sens et à calquer son caractère instrumental mais plutôt à reconnaître ce qu'elle donne, recevoir ce qu'elle recèle.

C'est pourquoi un travail terminologique doit s'opérer, le langage doit pouvoir porter les traces de l'effectivité d'une forme de médiation qui affecte autant le corps que l'esprit et ainsi permettre de traduire les transformations historiques — sensibles et intelligibles — en produisant une résonance spécifique nous les faisant entendre. Il s'agit de puiser dans un registre auditif et technique la matière langagière pour inscrire ce qui résonne *outré* et *par* les pratiques sociales où s'articulent technologie, ouïe et production culturelle. De là la nécessité d'insister sur la relation entre deux manières de concevoir la technologie, l'une construisant par une description historique les pratiques corporelles et sociales qu'implique le trafic continu de la vie par les médias sonores et l'autre qui témoigne de la facticité de ces transformations médiales par une production signifiante qui la met en jeu, qui l'actualise par comparaison à travers une poétique s'incarnant dans le langage. Un dialogue de sourds minant trop souvent la relation entre l'ingénieur et l'artiste, j'aide textuellement ces deux protagonistes à relater la technologie et son impact en enregistrant de leur conversation (et en *rejouant* l'enregistrement) afin de traduire l'altérité d'une entente virtuelle<sup>8</sup>. L'enjeu de la notion de transducteur que je propose consiste justement dans

---

<sup>8</sup> « Nous pensons au passé comme s'il était là et interchangeable. En fait, il nous appartient de le former, de le modifier comme nous le désirons. Deux hommes parlent. Deux hommes assis sous un arbre usé par ceux qui s'y assis avant ou après que le temps ait changé de piste sonore à travers un pré de petites fleurs blanches. Si aucun enregistrement de la conversation n'est fait,

l'acheminement entre un domaine technique et un domaine poétique, à catalyser linguistiquement une pensée relationnelle niant l'autorité d'une position par rapport à l'autre sans pour autant les réconcilier. Une telle double négation trouve l'issue affirmative d'un entre-deux conceptuel où matérialité et figuration se répondent et se traduisent par un processus de transduction. En ce sens, la transduction définit un mode d'être relationnel qui relève de la technique et s'inscrit dans la matière langagière selon la configuration singulière que propose une multiplicité hétérogène d'objets, de récits, de vocabulaire et de pratiques constituant un imaginaire auditif. La transduction, ou la reproduction sonore, provient d'une mise en œuvre du transducteur qui matérialise l'avènement de sens sur le plan sensible et intelligible. Tracer un passage entre *poiesis* et *technè* à l'écoute de la médiation sonore est une effraction théorique qui déstabilise en affectant le corps et en animant l'esprit. Un tel mouvement rhétorique a comme conséquences de soutenir que conserver une voix du passé (phonographe), communiquer simultanément (téléphone) et transmettre massivement (radio) sont matérialisation et vecteurs du temps et que les pensées disparates que ces technologies configurent ont la possibilité d'être véritablement comprises moyennant un concept qui rend intelligibles les accents d'une mémoire hypomnésique par défaut transductive.

Le statut intermédiaire de cette figure (transducteur) permet la production d'un savoir en (re)produisant la disposition empirique d'un objet technique dont la production dynamique module un entre-deux épistémique constitué de tensions matérielles et immatérielles impliquant

---

elle n'existe que dans la mémoire des deux acteurs. Admettons que je fasse un enregistrement de la conversation, que je change et falsifie l'enregistrement et que je repasse l'enregistrement aux deux acteurs. Si mes altérations sont habiles et plausibles (oui... Monsieur B. a bien pu dire exactement cela), les deux acteurs se *souviendront* de l'enregistrement altéré. » Burroughs, William, *Le job. Entretiens avec Daniel Odier*, Paris, Pierre Belfond, 1979, 55. Mes altérations seront-elles assez habiles et plausibles?

mutuellement l'historiographie et la transcription contemporaine. En élaborant un registre conceptuel composé prioritairement de trois nœuds terminologiques — transducteur, transduction et dispositif — , technique et imaginaire interagissent pour appréhender un rapport au monde caractérisé par la perception auditive et la technologie qui s'y rapporte. Ces expressions donnent forme à une approche ayant un enjeu épistémologique ; l'effectivité des médiums sonores (et leurs identités institutionnelle, les médias) est réel, or reconnaître leur ressort implique une médiation quelconque, une figuration dont ne peut se passer une théorie critique ayant l'acuité de valoriser l'incomplétude d'une connaissance faisant l'usage d'un langage, ayant l'ouïe assez fine, devrais-je dire, pour accorder une valeur aux stratégies rhétoriques qui la modulent. La matérialité d'un texte, théorique ou littéraire, ne s'oppose pas à la matérialité d'une technique de médiation, nous pouvons en rendre compte par un processus de traduction que différentes productions culturelles ont, d'une certaine manière, déjà entamé. Admettre l'opération d'une pensée de la technique par un travail langagier, par une pratique textuelle reliée à une expérience de la technique qui s'impose au quotidien, c'est proposer la disjonction conductive de leur matérialité. Comprendre l'historicité de la technologie sonore — téléphone, phonographe, et radio — , c'est faire passer les relations d'un dispositif, une conduction médiate de la tension entre technique et imaginaire. En concevant une telle approche relationnelle, je refuse de considérer la technologie exclusivement comme un étant qui affecte immédiatement le corps des êtres vivants selon une coordination de causes objectives, et d'accepter la proposition selon laquelle celle-ci transforme la catégorie générique de l'être humain existant désormais sous une nouvelle condition altérée<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Certains technocritiques comme Mark Hansen récusent une telle pratique textuelle qui, selon ce dernier, présenterait une conception de la technologie dépouillée d'une « matérialité robuste »,

Contrairement à cette perspective, l'*appareil critique* que j'élabore peut traduire comment les effets de technologies sonores se manifestent sur le plan littéraire sans négliger la réalité du tissu de relations sociales dont il est impossible de les dissocier. Cela nécessite un travail conceptuel, et donc langagier, dont on ne peut aucunement faire l'économie — ce que l'argument d'un critique comme Hansen refuse de reconnaître même si, *a fortiori*, il nous fournit la preuve de cette nécessité en s'appropriant et réécrivant, par exemple, l'interprétation benjaminienne de la notion d'expérience vécue (*Erlebnis*) réhabilitée afin de défendre une incarnation, incorporation ou corporéisation (*embodiment*) de la question de la technologie pour en théoriser l'impact réel sur la constitution de l'expérience.

Cet ouvrage de Hansen, ostensiblement polémique, propose une généalogie des discours critiques sur la technologie afin de mettre à nu ce qu'il décrit comme une réduction de l'extériorité radicale de la matérialité technologique à la métaphorisation ou la figuration liée à une compréhension d'ordre linguistique et sémiotique. Dans sa mire se retrouve plus spécifiquement un textualisme qu'il juge abusif dans sa manière d'exclure l'expérience corporelle ou phénoménologique dans l'acte d'écriture ayant comme motif de rendre intelligible les modalités incontournables par lesquelles la technologie participe aux enjeux culturels et aux processus de subjectivation. Sa proposition de passer « *from metaphor to embodiment* »<sup>10</sup> doit donc se comprendre comme une façon de renoncer à l'assimilation de la technologie à la

---

c'est-à-dire une posture théorique qui subordonne la matérialité à la pensée malgré la préoccupation technologique dont elle fait preuve. Cette tendance, qu'il repère chez des penseurs contemporains dits « post-structuralistes », est définie par le concept de *technesis*, expression désignant la mise en discours de la technologie. Sont notamment ciblés dans sa thèse, ni plus ni moins que Heidegger, Derrida, de Man, Freud, Lacan, Deleuze et Guattari. Pour une perspective d'ensemble de ses arguments et une définition élémentaire de ce qu'il comprend par *technesis*, voir Hansen, Mark, *Embodying Technesis: Technology Beyond Writing*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2000, p. 4-9 et 18-22.

<sup>10</sup> *Ibid.*, 77-101.

métaphore de la machine dont la manifestation paradigmatique serait, selon lui, le texte et les différentes stratégies rhétoriques et articulations qui puisent dans la virtualité du médium langagier pour théoriser la technologie; l'identification de la technologie à la figure de la machine s'exprimerait par une ontologie textuelle expurgée de l'affect, privant ainsi un telle approche théorique des impacts de la technologie sur l'expérience vécue, corporelle.

Le cadre d'analyse que développe Hansen pour introduire une nouvelle forme de *technocriticism* n'est évidemment pas sans précédent, il suppose la volonté d'intégrer la recherche empirique de la science et un pragmatisme réaliste pour analyser la technologie dans le contexte de la production culturelle dont le locus actuel se définit par l'avènement du digital. On retrouve ce type d'analyse chez certains théoriciens contemporains<sup>11</sup> dont les recherches impliquent une revalorisation du corps *comme* lieu présubjectif qui conditionne le mouvement de la pensée; elles postulent pour ainsi dire l'espace somatique *en tant que* creuset expérientiel afin de problématiser la position nouocentrique associée aux penseurs mentionnés précédemment que Hansen situe dans le sillage d'Aristote et Husserl. En somme, en récusant la réduction de la matérialité technique à l'espace de jeux de langage que l'écriture met en scène, il tend à reconfigurer l'analyse de la technologie en privilégiant l'ontique par rapport l'ontologique. Au lieu de radicaliser sa problématique de manière à mettre en relation ces deux domaines, le renversement, qu'il effectue à grande peine, limite au contraire le champ expérientiel qu'investit la technique. Cette inversion de l'ontique et de l'ontologique qu'il opère se manifeste également

---

<sup>11</sup> À l'intérieur de l'histoire des idées, Hansen se réclame du pragmatisme de Dewey et de la métaphysique de Bergson tout en évoquant Bourdieu, Latour, Shusterman, Dreyfus, Varela et Hayles. Pour une autre critique du textualisme et une tentative de réconcilier l'opposition générique entre la philosophie analytique et continentale dans une perspective pragmatiste qui met le corps au premier plan, voir par exemple Shusterman, Richard, *Sous l'interprétation*, trad. J.-P. Cometti, Paris, L'éclat, 1994.

sous d'autres guises où le premier terme se substitue au deuxième sur le fond des concepts d'*embodiment* et d'expérience : *phenomenological (or corporeal) embodiment* associé au corps vivant est affirmé contre *epistemological (or artifactual) embodiment* lié au processus d'inscription<sup>12</sup>; l'*Erlebnis*, à partir duquel Benjamin a conçu le phénomène d'innervation d'un corps vivant, vient remplacer l'*Erfahrung* dont relèverait la réflexivité mémorielle<sup>13</sup>. Ironiquement, malgré sa résistance appliquée à la métaphoricité de la technologie, à sa mise en discours, c'est dans une étude sur Baudelaire et Poe que Benjamin déploie son concept d'*Erlebnis* qui, de fait, tire sa substance de la matière de l'espace littéraire et urbain, des inscriptions d'un flâneur qui vit les chocs de la métropole parisienne en pleine mutation technologique et démographique où les manufactures, les inventions et les foules exercent une pression complexe sur le « sensorium humain ».

Si l'entreprise de Hansen a le mérite de souligner les limites inhérentes d'une abstraction discursive excessive que risque d'engendrer la traduction textuelle, encore ne réalise-t-il pas l'incidence de la dynamique langagière dont dépend nécessairement sa reconfiguration du concept d'*embodiment* qu'il définit pour chercher à résister et dépasser (*to embody*) l'horizon de ce qu'il nomme *technesis*. Maintenant, comment mon projet prend-t-il acte productivement de cette disjonction théorique apparente, comment y répond-il ? Comment appréhender, entendre, comprendre les technologies sonores en prenant appui sur leur matérialité concrète par l'entremise d'un travail conceptuel ?

Mon investigation, plus précisément le concept de transducteur que je développe pour repenser la reproductibilité sonore, semble participer à la stratégie que l'on peut nommer

---

<sup>12</sup> *Ibid.* 26-28.

<sup>13</sup> Voir *Ibid.*, 231-263.

*technesis* tout en la détournant paradoxalement. Soulignons deux passages particuliers où le processus de traduction, auquel je m'adonnerai quoique différemment, se trouve clairement mis en question : « *technesis has as its primary function the translation of material technology in its concrete, worldly embodiment into a textualist analogue, the abstraction created when technology is constrained to fit the textual figure of the machine*<sup>14</sup> »; en ce sens, *technesis* s'accomplit à titre d'« interface théorique généralisée entre textes littéraires et systèmes technologiques<sup>15</sup> ». Or mettre à l'avant-plan ce que l'expérience corporelle de la technique a d'irréductiblement matérielle et non-discursive suppose une forme d'articulation qui, en revanche, à travers la plasticité dont dispose l'expressivité du langage littéraire (entre autres), a la possibilité de présenter un savoir ancré dans la prégnance de la réalité matérielle où s'imbriquent l'affectivité du corps et la médiation technique. Expliciter par un terme médian la constellation de rapports entre la dynamique physique du corps et l'ingénierie complexe des appareils comme le phonographe, le téléphone et la radio donne la possibilité à la pensée de s'extérioriser par une forme d'interprétation comprenant une charge épistémologique dont la matière se constitue dans un registre sensible trafiqué par la technologie.

De fait, le concept de transducteur que j'élabore répond à la fois à l'impératif d'une résistance au textualisme et d'une insistance au retour à l'épaisseur contingente de la matérialité, ainsi qu'à la nécessité d'une traduction conceptuelle faisant office de matérialisation d'une pensée des technologies sonores. De plus, ce qu'il permet de mettre en question, la médiation technique de la matérialité sonore, nous détourne de l'espace visuel du texte en réorientant la problématique technologique vers différentes manifestations de la culture auditive. Il incarne le

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, 87.

<sup>15</sup> *Ibid.*, 88 [ma traduction].

problème autrement, auditivement, non pas en prenant uniquement le texte comme une « sorte de système technique prototypique <sup>16</sup>» pour générer une analyse de l'expérience téléphonique par exemple; au contraire, c'est l'agencement technique concret du transducteur et ses modalités de médiation qui me fournissent les ancrages à une interprétation. Je n'établis pas un protocole de lecture, j'effectue une lecture prototypique qui incarne une autre sensibilité technique qui rend caduque l'incompatibilité entre texte et corps, pensée et technique. L'imaginaire dont ne peut se passer une étude culturelle, qui d'autant plus use de la médiation langagière, s'imprime ainsi de l'effectivité d'un processus de reproductibilité technique pour produire une traduction des expériences que suscitent le phonographe, le téléphone ou la radio. Il ouvre la possibilité, pour ainsi dire, de passer de l'expérience au savoir tout en récoltant la distorsion du processus signifiant et silencieux d'une écoute responsable qui postule un continuum entre le corps, la technologie et l'imaginaire. Ce n'est pas fortuit si la littérature et certaines pratiques de l'avant-garde en témoignent de par des productions esthétiques, sous forme textuelle, auditive ou autres.

À l'instar de l'herméneutique comprise dans sa signification générale (l'art d'interpréter) et qu'il semble inutile de rejeter pour cause d'insuffisance dans l'appréhension rigoureuse de la concrétude du réel<sup>17</sup>, le concept de transducteur embrasse un savoir-faire et une création; il trace les bornes imaginaires et cognitives d'une lecture productive à travers l'examen de diverses occurrences littérales ou figurées de ce dispositif. Cette notion adresse plus clairement la problématique tout en mimant le double mouvement d'interprétation du sens (captation ou intériorisation) et de son expression (reproduction ou extériorisation). J'incarnerai, pourrait-on dire, le transducteur à travers mon processus de réflexion sur la technologie, je capterai et

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, 90 [ma traduction].

<sup>17</sup> Voir Gumbrecht, Hans Ulrich, « A Farewell to Interpretation », dans Gumbrecht et Pfeiffer (dir.), *Materialities of Communication*, Stanford, Stanford University Press, 1994, 389-402.

traduirai les modalités d'une économie auditive par lesquelles a passé la matière pour faire sens. À double tranchant, le transducteur relève de la technologie et du langage, deux manifestations matérielles d'une médiation de l'esprit.

La technologie sonore a affecté le corps, entraînant de nouvelles postures d'écoute et modulant la substance de la voix à partir d'un tissu de relations sociales et un contexte culturel particuliers; elle a transformé les moyens de communiquer, faisant osciller la communication entre dialogue et dissémination<sup>18</sup> tout en introduisant une nouvelle distribution de pouvoirs. Mais bien plus encore, l'expérience acousmatique qu'elle implique par ces perturbations auditives de l'environnement s'accompagne d'une transformation de la façon de s'entendre au sein de ce nouveau rapport au monde et, nécessairement, de l'impossibilité qui la sous-entend : « *It's [communication] always been messy and mediated; our machines have simply helped us see to what degree* <sup>19</sup> ». Ce n'aura été que la tentative d'être réceptif à cette situation équivoque à laquelle la technologie participe explicitement sur le plan pragmatique et imaginaire. Et cela, par une pratique d'écriture qui, j'ose croire, a la capacité d'en faire passer la résonance<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> Voir Peters, John Durham, *Speaking into the Air. A History of the Idea of Communication*, Chicago, Chicago University Press, 1999, 33-62. L'auteur insiste plutôt sur l'impossibilité du dialogue en concevant la communication comme étant une expression de la finitude humaine. La dissémination décrit donc mieux, selon lui, le lot des médias de communication même si le dialogue persiste comme idéal normatif.

<sup>19</sup> Peters, John Durham, « Media as Conversation » dans *Media and Cultural Theory*, London, Routledge, 2006, 124.

<sup>20</sup> Le trope de résonance va de pair avec le processus de transduction, tant au niveau cognitif et sémantique que physiologique et esthétique. Les écrits paradigmatiques de Herman Helmholtz sur la nature du son et de l'audition présentent déjà au 19<sup>ème</sup> siècle cet air de famille entre les deux termes. En effet, ce que le penseur allemand nomme résonateur possède des propriétés semblables à celles du transducteur; il considère la membrane tympanique comme le milieu effectif de la résonance, elle est pour ainsi dire le modèle physiologique du résonateur artificiel, un instrument que Helmholtz fabriqua afin de récolter et mesurer les données quantitatives du son. Comme le remarque John Durham Peeters en référence au *Von den Tonempfindungen* de

Par sa teneur figurale, le terme technique de *transducteur* me permet donc de frayer un passage entre *technè* et *poiesis* afin de traduire comment l'apparition de ces médias sonores au tournant du 20<sup>ième</sup> siècle a transformé, entre autres, les idées de communication, de voix et de son. Or cette autre forme d'auralité qu'entraîne la reproductibilité technique (entendre la transduction) supporte-t-elle et affecte-t-elle, en d'autres mots, médiatise-t-elle nécessairement le « rythme sourd des corps, le tempo des existences, la densité des affects<sup>21</sup> » ? Le son n'est-il pas avant tout un phénomène physique ayant une nature vibrationnelle participant à la perception du réel ? Comment la différence qualitative normalement associée à la voix, la dimension esthétique de celle-ci, se retrouve-t-elle modulée dans les pratiques dont elle devient l'objet ? Comment le transducteur peut-il fonctionner comme modèle interprétatif ? Le transducteur, un dispositif ? Voilà la question qu'il s'agit pour l'instant de déplier.

### **Le transducteur**

L'élément spécifique qui caractérise les appareils de reproduction sonore est un dispositif technique nommé « transducteur », c'est-à-dire un objet qui convertit un type d'énergie en un autre :

---

Helmholtz, l'analogie entre l'oreille et le résonateur est sous-entendue dans ses recherches où un travail de signification s'opère de concert aux expérimentations : « *His metaphorizing of the ear as instrument invites the instrumentalization of the ear* ». Peters, John Durham, « Helmholtz, Edison and sound history », dans Lauren Rabinovitz et Abraham Geil (dir.), *Memory Bytes :History, Technology and Digital Culture*, Durham et Londres, Duke University Press, 2004, 184-185.

<sup>21</sup> Parret, Herman, *La voix et son temps*, Bruxelles, De Boeck, 2002, 98.

Les technologies sonores modernes utilisent des dispositifs nommés transducteurs qui traduisent le son en quelque chose d'autre et ce quelque chose d'autre de nouveau en son. Toutes les technologies de reproduction sonore s'effectuent à travers l'utilisation de transducteurs. Les téléphones traduisent la voix en électricité pour la faire passer par une ligne téléphonique et ensuite la retraduisent en son à l'autre bout du fil. La radio fonctionne selon un principe semblable, mais par le biais d'ondes au lieu de fils. Le diaphragme et le stylet d'un phonographe à cylindre transforment le son par un processus d'inscription sur du plomb, de la cire ou toute autre surface. Lorsque le cylindre est rejoué, un processus de transduction s'opère, le stylet et le diaphragme traduisent les inscriptions en sons. Les appareils de reproduction digitaux utilisent tous des transducteurs; ils ajoutent simplement un autre niveau de transformation en convertissant le courant électrique en une série de zéros et uns (et vice versa)<sup>22</sup>.

Mais avant tout, le transducteur *n'est rien de plus qu'une chose qui constitue la possibilité d'autre chose*, qu'elle soit empirique, historique, politique, épistémique ou imaginaire. Le transducteur possède la propriété de réaliser un processus de transduction qui s'apparente à bien des égards à l'activité de traduction d'un texte, expression avec laquelle il partage d'ailleurs l'étymologie. À l'instar de la traduction, la reproductibilité technique soulève la question de l'original, question qui a trouvé des échos dans les débats contemporains autour de l'ontologie de l'enregistrement sonore<sup>23</sup> : lorsqu'un son est capté et fixé sur un support, s'agit-il du dépôt d'un événement original ou d'une production distincte, en d'autres mots, le son enregistré, est-ce une représentation ou une reproduction? Cette antinomie théorique, et la problématique qui la sous-tend, restent ancrées dans une conception dérivée du dispositif d'audition qui ignore que la médiation technique n'est ni le lieu d'une reconstruction ni d'une reconduction mais d'une transduction du monde audible où le réel devient matière à une modulation affective de la perception, que ce soit au cinéma, à la radio ou au quotidien. Cette modulation de l'expérience vient à traduire une différente capacité d'abstraction qui altère l'imaginaire. McLuhan n'avait pas

---

<sup>22</sup> Sterne, Jonathan, *The Audible Past : Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham & London, Duke University Press, 2003, 22 [ma traduction].

<sup>23</sup> Voir à ce propos le dossier spécial consacré à cette question dans *Yale French Studies*, n° 60, 1980.

tort de comprendre les médiums comme des traducteurs expérientiels, la traduction dans ce contexte ne se limite plus au simple exercice linguistique, au passage d'une langue à l'autre par le biais du texte et de sa grammaire, « les technologies sont des moyens de traduire ou de transposer une sorte de connaissance sur un autre mode<sup>24</sup> »; il y a un travail métaphorique à l'œuvre car le téléphone, le phonographe et la radio traduisent l'expérience en d'autres formes, d'autres configurations que l'écriture ou l'art en général révèlent car les situations que ces médiations installent comportent quelque chose de disruptif qui appelle une réceptivité réparatrice qu'incarne l'art. « Tout comme les métaphores, en effet, les média transforment et transmettent l'expérience<sup>25</sup> », en ce sens, le transducteur figure dans le domaine sonore comme la métaphore par excellence pour désigner la traduction qu'opèrent ces appareils auditifs.

Le processus de transduction s'apparente donc à la traduction car elle déploie un potentiel relationnel tout en s'en dissociant lorsqu'on le comprend à partir du transducteur qui met en question l'historicité de la perception auditive telle que celle-ci s'est transformée à partir du 19<sup>ème</sup> siècle et dont témoignent les technologies de reproduction (phonographe, téléphone et radio). Si je m'intéresse ici à l'ouïe plutôt qu'à la vue, je réitère que c'est à cause de son statut minoritaire au sein de l'économie culturelle à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle par rapport à l'hégémonie de la culture visuelle en dépit des transformations esthétiques considérables auxquelles la reproduction sonore a donné lieu au niveau de la production et de la réception, comme ce fut le cas dans le domaine des communications de masses ou de l'industrie culturelle de l'enregistrement. Ces bouleversements des expériences sonores vécues — entre la conversation téléphonique, la diffusion d'un bulletin d'informations et l'enregistrement de voix —, dans un premier temps dans

---

<sup>24</sup> McLuhan, Marshall, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, trad. Jean Paré, Montréal, HMH, 1971, 76.

<sup>25</sup> *Ibid.*, 79.

l'espace urbain et par la suite dans les régions plus éloignées des centres industrialisés, furent accompagnés de tractations politiques impossibles à dissocier d'une nouvelle technologie, d'autant plus lorsque les objets techniques participent à une production culturelle. À l'instar de la transcription littérale (l'écriture au sens strict, l'inscription textuelle) et plus considérablement encore avec le développement de la technique de duplication qu'est l'imprimerie, il y a concomitance des médias auditifs et de systèmes d'enregistrement encore plus abstraits : archives sonores, annuaires téléphoniques et cartographies des ondes radiophoniques exploitables, pour ne nommer que ceux-là. Ces systèmes gérés par des institutions contribuent à un processus de capitalisation, c'est-à-dire d'accumulation et de répartition d'objets culturels et de sujets selon des critères déterminés par des instances politiques à un certain moment donné. Les médiations techniques médusent; elles font apparaître la technicité inventive de la culture humaine tout en assourdissant les effets réifiants qui s'amplifient proportionnellement à leur commodité. Mais, au-delà des implications sociales, économiques et politiques reliées aux nouveaux médias auditifs, ces matérialisations du temps auxquelles donnent lieu les dispositifs de reproduction sonore ne font que redynamiser des modes de préservation qui répondent à un certain désir d'immortalité qu'évoque déjà Diotime dans le *Banquet* de Platon<sup>26</sup>. Ils véhiculent également des croyances et inspirent des idéologies, tout en fournissant aux pratiques artistiques les moyens (matériels et imaginaires) de mettre en œuvre une différence dans la pragmatique de communication esthétique, ce que favorisèrent, d'ailleurs, deux caractéristiques de l'événement sonore : sa structure temporelle et son invisibilité.

---

<sup>26</sup> Comment la mort s'articule aux technologies sonores est une question parcourant en filigrane ma problématique; elle sera discutée dans la deuxième partie de ce mémoire portant sur les différentes figurations du transducteur.

Le transducteur à l'œuvre dans ces dispositifs module les possibilités du futur, rapporte et conserve le passé, ce qui a comme résultat de multiplier les façons de s'entendre au présent sous la réserve d'une conscience qui fait défaut, un défaut que ce dispositif ne fait que mettre en scène, réellement, au quotidien, et virtuellement, à travers les fictions qu'il fait naître. Entre autres, ce terme rejoint ce que Bernard Stiegler nomme un « étant inorganique organisé », un objet concret qui conditionne un « processus d'extériorisation » de l'être humain, « une poursuite de la vie par d'autres moyens que la vie<sup>27</sup> ». En ce sens, il est un dispositif rétentionnel qui traduit la temporalité d'un milieu culturel mais il devient également un dispositif transductif dans la mesure où il permet de présenter ce qui dans ce milieu aura échappé au contexte de son utilisation : une mémoire auditive modulée de fictions. Si le tympan devient machiné avec l'avènement d'une technologie de synthèse analogique pouvant capter un objet sonore perceptible, tel que le phonographe, la vérité de la technique et de ses effets se compose de fictions qui relèvent du dispositif transductif dont l'effectivité transgresse les limites du milieu anthropocentrique des prothèses instrumentales. En traduisant le son physique, le transducteur se donne à comprendre en tant qu'objet technique, mais cette opération s'opère également au niveau de l'imaginaire, car il ébranle le corps et la conscience, il met littéralement en branle une autre façon de transiger collectivement avec le réel, de composer des fictions à l'aide de la production d'un nouveau langage analogique, d'un idiome poétique au registre jusqu'alors inouï. Le téléphone, le phonographe et la radio traduisent « le son en quelque chose d'autre » sans que ce processus soit nécessairement fini et distribué dans l'étendue du vivant.

---

<sup>27</sup> Stiegler, Bernard, *La technique et le temps : La faute d'Épiméthée*, t. 1, Paris, Galilée, 1994, 30-31.

Par exemple, une conversation téléphonique est certes limitée dans l'espace-temps de son occurrence particulière mais elle s'accomplit simultanément à une multiplicité d'autres conversations réelles et d'opérations afférentes du Téléphone : l'espionnage invisible, l'espoir d'un rendez-vous consigné par un numéro sur un morceau de papier, l'invention d'un nouveau modèle d'appareil, une diplomatie à distance, une commande à un passeur de drogue, un accident de voiture causé par distraction, la croyance spiritiste dans le dialogue avec les morts, l'ultime recours avant l'incarcération (le droit inaliénable de porter sa voix à l'extérieur de la structure de détention), l'anticipation d'un embouteillage causé par un accident de voiture, le pouvoir rassurant d'entendre la voix d'un parent ou d'un ami en tout temps... Le transducteur constitue la possibilité d'autre chose, que ce soit une autre forme d'oralité, une autre écoute ou une figure adéquate pour penser l'altérité de médiations disséminées dans le temps non-linéaire où la parole retrouve une forme de substance qui diffère continuellement.

Le mot « transducteur » se compose de deux particules; d'une part, du latin, *trans-* marque le changement comme dans « transforme » ou « transfigurer » et signifie aussi « par-delà » ou « de part en part », « à travers »; d'autre part, *ducteur*, du latin *ducere*, signifie l'action de « faire passer » et renvoie à « conduire », « convertir », « guider, mener » tout comme « séduire, détourner, dériver » ou « emmener en trompant ». Il partage l'étymologie du mot « traduction » et recoupe des substantifs tels que « transfert », « transposition » et « transmission » ainsi qu'« éducateur », « conducteur » et « producteur ». Un dispositif et l'image du dispositif autorisent l'effectivité de ces technologies de reproduction tandis que leur matérialité produit de nouvelles modulations imaginaires qui permettent d'appréhender ses effets. La plasticité de ce terme constitue la matière de mon investigation à travers laquelle sera traduite sa prégnance littéraire.

### **Simondon au microphone**

Gilbert Simondon déploya le premier le potentiel sémantique de ce terme en forgeant une ontologie à partir de ce processus opérationnel que devient le phénomène de transduction lorsque transposé dans le lexique génétique de son ontogenèse philosophique. Simondon met dos à dos les méthodes paradigmatiques de l'épistémologie occidentale, l'induction et la déduction, afin de formuler un modèle dynamique qui ne se réduit pas à une relation de connaissance établie selon un schème stable et permanent définissant des conditions de possibilité épistémiques. Si la transduction fonctionne comme véritable génératrice de sens dans l'économie textuelle de *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, c'est dans l'introduction qu'on retrouve les passages synthétiques venant expliciter ses vecteurs conceptuels et la multiplicité de ses champs d'application :

Nous entendons par transduction une opération, physique, biologique, mentale, sociale, par laquelle une activité se propage de proche en proche à l'intérieur d'un domaine, en fondant cette propagation sur une structuration du domaine opéré de place en place : chaque région de structure constituée sert à la région suivante de principe de constitution, si bien qu'une modification s'étend ainsi progressivement en même temps que cette opération structurante.<sup>28</sup>

Définitivement irréductible à un domaine d'application spécifique, la transduction se passe, s'effectue autrement qu'à l'intérieur d'une catégorie régionale de la pensée; le caractère procédural de ce phénomène implique une insistance sur les modalités relationnelles entre des

---

<sup>28</sup> Simondon, Gilbert, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Million, 2005, 32.

éléments plutôt que sur un principe d'identité. Ce processus d'effectuation dynamique se déploie sur une multiplicité de plans et renvoie à l'être pré-individuel<sup>29</sup> à partir duquel les potentialités énergétiques deviennent susceptibles d'être actualisées à partir de cette tension variable. Sur le plan littéraire, une telle figure acquiert une force d'adaptation et d'indétermination qui permet d'incarner le mouvement du devenir, l'activité différentielle, et ainsi rendre textuellement sa réflexion critique du modèle hylémorphique aristotélicien; sans une telle figure de pensée, cette critique aurait été inimaginable. En évacuant le schème général de l'union de la forme et la matière, il reformule un schème universalisable pour rendre compte de l'opération technique de la prise de forme.

La transduction devient également partie intégrante de la production du savoir et fait écho à l'approche même que Simondon configure à travers ses écrits. Cette opération témoigne de l'activité de découverte de l'esprit, la créativité de sa démarche d'intellection :

Dans le domaine du savoir, elle définit la véritable démarche de l'invention, qui n'est ni déductive ni inductive, mais transductive, c'est-à-dire qui correspond à une découverte des dimensions selon lesquelles une problématique peut être définie; elle est *l'opération analogique* en ce qu'elle a de valide.<sup>30</sup>

À l'œuvre, à la fois dans les réalités qu'elle décrit et dans le mouvement de sa pensée, la transduction trouve une résonance performative dans l'acte d'écriture, dans le procès de langue qui l'amène à inventer un lexique considérable ayant les traits d'une « structure réticulaire

---

<sup>29</sup> État préalable à la réalité de l'être comme individu formé, fini et défini. Il faudrait faire intervenir d'autres notions élaborées par Simondon comme celle d'individuation pour étayer sa perspective résolument anti-substantialiste et opposée à l'hylémorphisme.

<sup>30</sup> *Ibid.*, [Je souligne].

amplifiante<sup>31</sup> » dont les limites demeurent effectives mais non identifiables. Elle permet d'entendre la résonance interne, de comprendre « le mode le plus primitif de la communication entre des réalités d'ordres différents<sup>32</sup> ». Cette « résonance » où s'articulent les tensions conditionnelles de l'individuation psychique, telle que définie par Simondon, n'apparaît pas audible dans ce contexte-ci, ne renvoie pas à l'acception empirique du mot. En revanche, la modalité relationnelle qu'elle signale et à laquelle se rattache la transduction n'est pas pour autant dissociée de l'affect auditif et de l'écoute; la contiguïté de l'ontogenèse, de la vibration moléculaire du son et de l'auralité, fournit un exemple de cette résonance dans la mesure où elle s'applique au continuum psycho-acoustique dans lequel se développe l'individu.

L'écoute intra-utérine s'effectue à un stade de formation présubjectif de l'être humain; il y a transduction à l'œuvre dans l'ouïe fœtale, c'est-à-dire une manière de s'ouvrir à une tonalité affective, en l'occurrence celle constituée par la coalescence de la voix maternelle et de l'environnement extérieur dont le volume et l'insignifiance exercent des forces virtuelles sur le devenir d'un corps excité par les vibrations. « Ici, écrit Peter Sloterdijk, au sens littéral, débute la sujétion [*hörigkeit*, la propension à écouter] de l'homme, comme clairvoyance de l'écoute et difficulté de l'écoute.<sup>33</sup> ». Se découvre ainsi dans l'écoute intra-utérine la fonction phatique du signal sonore qui permet une mise en relation par le biais d'une intimité liminale où des liens passagers sont établis grâce à cette sortie hors de soi, un geste d'ouverture imperceptible qui

---

<sup>31</sup> Pour Simondon, une telle structuration complexe est le résultat de la transduction, un processus d'individuation dont l'image paradigmatique s'avère le cristal. Deleuze, quant à lui, parlera de rhizome; l'une possède une tonalité physique, l'autre une tonalité vitaliste et botanique, le schème de pensée s'apparente.

<sup>32</sup> *Ibid.*,

<sup>33</sup> Sloterdijk, Peter, *Sphères I : Bulles*, Paris, Hachette, 2005, 557.

relève d'une « compétence sensorielle très précoce<sup>34</sup> » distinguant les bruits avenants ou indifférents. L'immersion acoustique produite par la matrice résonante prédispose la subjectivité à une existence sonorisée et destinée, pour la plupart des êtres humains, à un environnement traversé de médiations techniques dont les configurations modulent des rapports au monde qui interfèrent et se brouillent. En vivant au milieu de médiums sonores électriques, ce n'est pas seulement l'expérience d'écoute qui se transforme, cette transformation induit aussi les idées que nous avons à propos du monde et de nous-mêmes<sup>35</sup>. Il va de soi, à ce stade du développement individuel indissociable de la technologie, que l'interférence audio-phonatoire qu'implique la résonance entre les tensions différentes de la matérialité technologique appelle une réceptivité autrement sélective et interprétative pour se maintenir et se traduire, au-delà de la communication ordinaire, dans le flux communicationnel de *réalités d'ordres différents* que constitue la scène psycho-acoustique extra-utérine.

Or remarquons justement que cette résonance, dans le texte de Simondon, « contient un double processus d'amplification et de condensation », et que ces processus sont à l'œuvre à l'intérieur du microphone le plus archaïque<sup>36</sup>. Le processus de transduction tel que le conçoit Simondon provient d'un registre technique et non physique ou biochimique comme pourrait le laisser entendre son application au monde organique. C'est en tant que dispositif technique que le

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, 548.

<sup>35</sup> Ihde, Don, *Listening and Voice : A Phenomenology of Sound*, Athens, Ohio University Press, 1976, 5.

<sup>36</sup> Le commentateur Jean-Hugues Barthélémy insiste sur le caractère analogique de la pensée de Simondon, ce dont le penseur se réclame explicitement dans son texte *Théorie de l'acte analogique*. Sa philosophie fait usage d'*analogies opératives* se distinguant de *l'analogie structurale*. Le microphone est un capteur analogique car il transforme par le biais d'un transducteur des ondes sonores acoustiques en tension électrique. Le phonographe, le téléphone et la radio accomplissent chacun une forme d'opération analogique, qu'elle soit mécanique ou électrique.

transducteur tire sa teneur épistémique et imaginaire dans la mesure où il présente un modèle concret d'un médiateur entre énergie potentielle et énergie actuelle qui met en œuvre un processus de relais par une *résistance modulable* comportant toujours une *marge d'indétermination*. Ce relais correspond dans ce contexte à ce qui rend possible une transmission d'information. Où persiste un vecteur d'indétermination, dans une machine ou un organisme vivant, la transduction est disposée à opérer. Simondon utilise le terme de transducteur dans son étude *Du mode d'existence des objets techniques* par laquelle il conteste l'opposition traditionnellement marquée entre la culture et la technique tout en critiquant deux appréhensions génériques de l'objet technique. Il récuse à la fois l'idolâtrie techniciste qui fait de la machine un objet sacré ayant un pouvoir émancipateur surhumain et, parallèlement, dénonce l'attitude anthropocentrique qui réduit l'objet technique à sa fonction utilitaire et le dépossède par cette instrumentalisation de toute signification (par exemple, selon lui, on reconnaît injustement la participation de l'objet sacré et de l'objet esthétique dans le *monde des significations*). Un discours technoculturel s'impose alors afin de décrire comment « ce qui réside dans les machines, c'est de la réalité humaine<sup>37</sup> » : je vis parmi les machines qui opèrent avec moi.

En mettant dos à dos technophobie et technicisme, Simondon reconnaît dans la technologie une force irréductible de la modernité dont la *réalité humaine* est occultée comme effet d'aveuglement volontaire. Se révèle aussi réductrice que cette attitude l'illusion de l'automatisme des machines auquel correspondrait un idéal technoscientifique. Les postulats d'autorégulation et d'homéostasie ont toujours suscité une fascination car ils renvoient à l'idée de progrès et à l'utopisme d'une organisation harmonieuse grâce à l'ingénierie de la science

---

<sup>37</sup> Simondon, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier-Montaigne, 1969, 12.

appliquée. Cet utopisme a trouvé dans la pensée cybernétique une formulation radicale qui développe une science générale de la régulation, de la communication et de l'information pouvant s'appliquer aux machines, aux êtres vivants et à la société et ainsi rendre compte, par un perfectionnement de l'idée de programmation, de l'expansion industrielle d'où émerge une technicité atteignant un niveau d'automatisme jusqu'alors inégalé.

Or cette convergence de la science et de la technique a été mise en scène bien en amont de la construction des premiers appareils de Turing autour desquels le discours cybernétique et les prémisses de l'intelligence artificielle seront formés. Rappelons simplement que la conception mécanique des corps, chez le Descartes du *Traité de l'Homme* par exemple, dépendait étroitement de l'existence d'automates comme les horloges dont le philosophe s'inspirait pour expliquer les mouvements et les opérations en apparence autorégulés par des liens mécaniques autonomes; ces constructions culturelles développées à partir d'un savoir-faire indéniable ont fourni un modèle à la conception moderne du corps humain<sup>38</sup>. Mais encore, les automates ont toujours assuré une fonction symbolique continue et marquée du mythe scientifico-mécanique en faisant apparaître matériellement au public attentif le phantasme de l'automatisme. Le joueur d'échecs de Maelzel<sup>39</sup> s'inscrit dans cette tradition d'objets techniques accomplissant des actions humaines mais dont le niveau de complexité avait rarement atteint celui qu'exige le jeu d'échecs. Cette remarquable invention ne manqua point d'attirer la méfiance d'Edgar Allan Poe. L'auteur

---

<sup>38</sup> Pour les rapports entre les automates et la naissance de la conception mécaniste du monde, voir Price, Derek J. de Solla, « Automata and the Origins of Mechanism and Mechanistic Philosophy », dans *Technology and Culture*, 5, 1964, 9-23.

<sup>39</sup> Originellement, la conception de cette machine animée fut réalisée au 18<sup>ème</sup> siècle par l'inventeur, physiologiste et phonéticien Wolfgang von Kempelen. Entre autres, retenons ses machines parlantes qui parvenaient à simuler l'action d'organes rendant possible la parole. Il eu une influence considérable sur les recherches de l'inventeur du téléphone Alexander Graham Bell. Le lecteur reconnaîtra également dans ce joueur d'échec le dispositif auquel se réfère Walter Benjamin afin de mettre en images le cadre de ses thèses sur le concept d'histoire.

mena une investigation scrupuleuse avec une logique idiosyncratique implacable. Il rédigea les détails de son enquête dans un court article afin de démystifier l'illusion de cet « automate » dont la vraisemblable opération produisait une figure bien persuasive de la technique moderne. Il s'avère que l'expertise de la marionnette turque ne pouvait faire l'économie de l'intelligence humaine qu'en dissimulant l'activité discrète d'un joueur positionné à l'intérieur du meuble de l'appareil. À l'instar de Simondon, Poe ne nie pas l'exigence de considérer cette œuvre technique (qu'on ne peut évidemment pas confondre avec une cathode) qui produisait visiblement un impact considérable sur les spectateurs, mais il demeure résolument à l'écoute de la *réalité humaine* et cherche à récuser l'apparence trompeuse d'une pure machine dévidée d'une marge d'indétermination dont relève le processus de la pensée. « Une oreille exercée, écrit-il, pourrait surprendre la respiration de l'homme caché<sup>40</sup> ». Pour Poe, cette sensibilité au souffle du nain exprime plus qu'une perception aiguë, elle signale un intérêt pour le rapport entre artificialité et intelligence dans le cadre culturel d'une mise en scène de la science et de l'humain ; il est à l'écoute d'une machination inventive simulant l'exercice de son esprit. Tendons donc l'oreille pour comprendre le transducteur et non l'expliquer.

Un transducteur ouvre un jeu de tensions en faisant intervenir des manifestations sensibles d'énergie, il fait passer de la matière pouvant faire sens et potentiellement laisser des traces. Ses opérations constituent un « relais continu » dans un milieu et s'accomplit en tant que « résistance modulable interposée entre une énergie potentielle et le lieu d'actualisation de cette énergie : cette résistance est modulable par une information extérieure à l'énergie potentielle et l'énergie

---

<sup>40</sup> Poe, Edgar Allan, « Le joueur d'échecs de Maelzel », dans *Contes, essais, poèmes*, trad.. Baudelaire, Mallarmé, J.-M. Maguin et Claude Richard, Paris, Robert Laffont, 2005, 1053. Sa conclusion visant à démystifier cette mécanique illusoire se résume ainsi : « Les opérations de l'*Automate* sont réglées par l'*esprit* et non par autre chose » (1038).

actuelle<sup>41</sup> ». Le mot transducteur, outre sa connotation technique, s'applique également au corps vivant dont l'agencement multiplie les passages énergétiques pour donner lieu à des fluctuations d'intensités. Mais les modulations des transducteurs produisent des effets esthétiques lorsque les sens assument ce rôle de médiation. Ils produisent des affects qui participeront à la constitution de signes susceptibles de former un patrimoine selon le contexte et la manière dont ils sont articulés. Ces signes que l'oreille accueille acquièrent une résonance qualitative pouvant constituer les éléments de base d'un patrimoine à transmettre. La traduction d'ondes sonores en signes perceptibles participe à la formation d'une culture et rend possible une série de pratiques auditives et vocales qui agiront à titre d'institutions à travers une rhétorique générative. Il y a l'attention initiale qui ouvre la perceptibilité dans un milieu (naturel ou humain) qui donne à entendre. Mais la posture de l'écouteur, d'être plus qu'aux aguets, de se disposer outre la méfiance soucieuse du qui-vive, installe la possibilité de raconter, d'assurer une forme d'actualisation du passé<sup>42</sup> par la répétition d'événements qui constitueront l'œuvre d'une tradition. En d'autres mots, la possibilité d'une transmission orale est liée à la volonté de se mettre à l'écoute, d'une réceptivité à autrui non seulement dans le but de communiquer de l'information, mais de manière à échanger des expériences. La membrane tympanique incarne le transducteur corporel exemplaire à travers lequel les éléments d'un langage prennent forme et s'enclenche une production culturelle. Un régime d'oralité s'avère donc le fait du transducteur

---

<sup>41</sup> Simondon (1969), 143.

<sup>42</sup> Dans ses réflexions sur le conteur Leskov et sur l'oralité en général, Benjamin met en relation l'acte de « prêter l'oreille » et la communauté, il reconnaît un rôle productif à l'écoute même s'il dérive, dans son essai, de l'importance accordée à la « voix anonyme du conteur », au récit d'une expérience qui puise dans l'oralité sa dimension performative: « L'art de raconter les histoires est toujours l'art de reprendre celles que l'on a entendues ». Benjamin, Walter, « Le conteur », trad. Maurice de Gandillac, dans *Œuvres*, t. 3, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 126.

primitif<sup>43</sup> que représente le tympan de l'oreille, et l'écoute, une posture décisive dans les traductions réciproques d'expériences au sein d'une collectivité engagée dans l'interprétation d'une culture. En amont d'une historiographie formelle, l'ouïe, l'écoute et l'interprétation (la compréhension et la performance) fondent un tissu de relations et de pratiques porteuses de récits, une politique et des mnémotechniques qui font de l'histoire quelque chose qui s'écoute. La poésie lyrique, le conte et l'épopée sont des modalités plus raffinées — des techniques que le travail de l'histoire a formalisé par des conventions dont les structures rythmiques sont les exemples le plus souvent évoqués — qui se développèrent pour s'approprier davantage de contenu et renforcer les assises d'une culture caractérisée par le dynamisme d'une transduction sonore inchoative.

Ceci rejoint Simondon lorsqu'il admet que « l'être humain, et le vivant plus généralement, sont essentiellement des transducteurs. Le vivant élémentaire, l'animal, est en lui-même un transducteur, lorsqu'il met en réserves des énergies chimiques, puis les actualise au cours des différentes opérations vitales.<sup>44</sup> » Dans ce passage, le glissement du domaine technique au domaine du vivant signale moins une naturalisation de la technologie que la généralisation du concept de transducteur qui, formulé ainsi, refuse d'opposer l'artifice et l'organique en faisant valoir l'aspect relationnel des modalités de transduction; la multiplicité des transducteurs

---

<sup>43</sup> J'entends la primitivité du tympan dans un sens qui se rapproche de l'usage que Kierkegaard fait de ce mot lorsqu'il définit une pensée primitive comme celle qui ne rend pas tout objectif. Voir Kierkegaard, Soren, *La dialectique de la communication*, Paris, Payot et Rivages, 2004, 39-48. Physiologiquement, le tympan fait passer les ondes vibrationnelles en influx nerveux, il représente le seuil entre l'oreille externe et l'oreille moyenne; sur le plan herméneutique, dans la formation d'une culture orale, le signe sonore désinhibe la pensée et ouvre à l'interprétation, le tympan relie l'extériorité à l'intériorité. Le son traduit par le tympan primitif devient le mot lorsque ce processus s'articule collectivement, c'est-à-dire par convention, dans le temps. Est donc primitif le tympan donnant lieu à l'écoute esthétique et non à la perception de données acoustiques.

<sup>44</sup> Simondon (1969), 143.

constitue ainsi un continuum. Un transducteur qui fait corps et une préoccupation du timbre de l'autre : une communication exigeant l'ouïe fine. Voilà la sensibilité partagée sur laquelle repose ce que Walter J. Ong a nommé l'oralité primaire, un régime sensible en amont de la compétence écrite et l'alphabétisation (*literacy*). Cette oralité primaire implique une auralité, une disposition réceptive qui appelle une interprétation d'un son équivoque par son caractère processuel et l'absence d'un support fixe pouvant servir de matrice organisationnelle du langage. La transduction prend part au devenir de l'événement sonore qui constitue les éléments de base d'une langue configurée par une marge d'indétermination, une absence de mots enregistrés, et actualise les mnémotechniques à la base du développement d'une culture orale comme celle de la Grèce Antique étudiée entre autres par Eric Havelock, Milman Parry et Albert Lord. Le tympan relaye l'écho poétique de *l'ethos* et le *nomos* d'une collectivité, trafique le flux acoustique avant qu'une valeur juridique soit attribuée à la traduction écrite et que l'on reconnaisse à l'artefact visuel (dépôt culturel conservé sous forme de tablettes, stèles gravées ou papyrus) l'autorité que lui confère la stabilité d'énoncés, de codes ou de valeurs fixés qui jusqu'alors avaient été transmis oralement, donc auditivement; la tessiture mémorielle et imaginaire de la collectivité a longtemps été un mode d'organisation sociale préféré car elle impliquait davantage un engagement intérieur de la part de ceux qui s'y soumettaient. À ce stade, le transducteur fait corps et prend acte du mouvement d'un langage d'action, du devenir constitutif d'une production culturelle principalement animée d'un milieu audible à travers lequel résonne le passé qui adresse l'avenir par l'avènement d'une transduction.

Adresser l'avenir, avec Marcel Mauss, est une technique du corps, une habileté à dresser l'oreille, à être à l'écoute, une adresse de l'oreille permettant une transmission efficace qui exerce une fonction sociale; à la fois réception et émission, l'adresse compose la performance poétique

qui recueille et transmet la tradition d'une culture. La relation acoustique s'accomplit par un processus de conversion où la multitude passe d'un état à l'autre, passage correspondant entre autres à la modulation des sons linguistiques : « *Recognition, response, thought itself, occur when we hear linguistic sounds and melodies and ourselves respond to them as we utter a variant set of sounds to amend or amplify or negate what we have heard* »<sup>45</sup>. Le transducteur tympanique informe un rapport au monde, traduit l'extériorité vers une intériorité avant que la voix prenne le relais et assure un certain rendement humain dont dépend la correspondance des êtres qui performant une culture, de la formulation d'une langue à la formation d'une mémoire. « Le dressage, écrit Mauss, comme le montage d'une machine, est la recherche, l'acquisition d'un rendement<sup>46</sup> ». Le montage d'une machine, l'assemblage des éléments qui la composent, c'est son dispositif, son agencement interne. Le tympan traduit en articulant les ondes physiques, transforme leur manière de fluer qui oscille entre le cri, le chant et le bruit pour en faire un rythme sensé. La transmission orale est irréductiblement liée à l'auralité mise en œuvre par le transducteur primitif. Mais qu'en est-il du transducteur moderne qui engendre essentiellement une disposition acousmatique<sup>47</sup> par une rupture temporelle (phonographie) ou une rupture spatiale (radiophonie et téléphonie) ?

---

<sup>45</sup> Havelock (1986), 65-66.

<sup>46</sup> Mauss, Marcel, « Techniques du corps », dans *Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF, 1980, 374.

<sup>47</sup> Entendre sans voir un son coupé de son origine et dont la cause devient dissimulée par la technique. Le mot « acousmatique » a été mis en usage par Pierre Schaeffer dans son *Traité des objets musicaux* (1966). L'acousmatique s'apparente à la dissociation des sons et de leur reproduction que Murray Schafer définit comme schizophonie.

### La mise en garde de Heidegger

« Pour entendre un bruit pur, il nous faut détourner notre écoute des choses, leur retirer notre oreille, c'est-à-dire écouter abstraitement. »

En tant qu'objet technique, un transducteur assume un rôle de médiation, il réalise matériellement au quotidien un processus de transduction selon différentes modalités. Encore faut-il rappeler que l'essence d'un transducteur ne doit pas se comprendre selon une conception instrumentale qui ferait de lui un simple prolongement de l'être humain. À l'instar de Heidegger, on ne doit pas confondre son utilité et la question de son essence sous peine de réitérer une définition anthropocentrique trop *essentialiste*. Évidemment, Heidegger pense la technique depuis l'horizon grec de la *technè* et de la *poiesis*, il ne s'arrête pas à un étant particulier tel que l'objet qui m'importe ici. Je m'y risquerai au péril de verser dans la matérialité : je me tourne vers l'ontique. Encore faut-il poursuivre la réflexion à l'aune de la mise en garde ontologique que martèle Heidegger dans son texte *La question de la technique* et prendre en charge le travail d'explicitation comment le transducteur fait apparaître ou rend manifeste l'essence de la technique dans l'horizon qui a vu émerger la reproductibilité sonore et la maîtrise de la voix humaine.

Un phonographe ou une radio ne doivent guère être réduits à leurs composantes mécaniques ou électroniques qui permettent leur utilité; ils excèdent la fabrication et l'utilisation tant au niveau de leur invention que des leurs effets, car le transducteur relève d'un savoir-faire qu'il s'agit de penser sur le plan littéraire. Il ne se contient pas dans la sphère de la fabrication, il en déborde en installant une autre disposition dans le monde, plus que le savoir mécanique de

l'ingénieur (qui certes doit être pris en considération), il modèle la manière de s'y connaître à quelque chose, d'habiter le monde. En ce sens, la production du transducteur est dé-cèlement<sup>48</sup>, une figure d'ouverture que la productivité perfectible, l'omniprésence des appareils produits et la communication récréative du quotidien recouvrent en l'orientant vers l'efficacité de sa manufacture et la banalité de son usage; elle façonne l'existence plus souvent qu'autrement à notre insu, silencieuse mise en œuvre d'une technique logorrhéique. Par contre, un retour à la *technè* aristotélicienne ne suffit pas pour appréhender le rapport au savoir que dévoile le transducteur. Edison et Bell ne sont pas des artisans grecs, le téléphone n'est pas un relais de sémaphores<sup>49</sup>. C'est la technique moderne qu'il s'agit de penser avec Heidegger en rapportant le transducteur au *Ge-stell* tout en discernant son aspect conceptuel par lequel il prend part à la production d'un savoir. Comment les technologies modernes de communication ou culturelles comme le phonographe et le téléphone participent-elles au *Ge-stell* tel que défini par Heidegger?

La technique moderne se distingue de la *technè* grecque en ceci que le savoir qui lui est lié, le dé-cèlement qui s'accomplit, possède un statut dérivé par rapport à une production (qui diffère textuellement de la *poiesis* par l'ajout du tiret) qui réquisitionne la nature, la provoque, la convoque forcément en l'interpellant, la met en demeure afin d'en tirer profit pourrait-on dire. Heidegger utilise le mot *Herausfordern* afin de décrire la production de la technologie dont le développement s'est hypertrophié avec l'invention de l'électricité à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle. La fameuse centrale électrique sur le Rhin lui fournit un exemple de ce qui rend la matière disponible à l'extraction afin d'en accumuler l'énergie et ensuite la transformer pour répondre à

---

<sup>48</sup> Voir Heidegger, Martin, « La question de la technique » dans *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958, 19.

<sup>49</sup> L'*Agamemnon* d'Eschyle s'ouvre par le prologue du guetteur à l'attente du message provenant de Troie : « Ah! Salut, flambeau qui fait briller le jour au milieu de la nuit et qui va susciter dans Argos une foule de chœurs pour remercier les dieux de cet événement »[1-21].

un usage quelconque moyennant souvent d'autres traitements d'ordre technique. Toute la réflexion de Heidegger est animée d'une méfiance face à la technologie moderne, d'un souci phénoménologique de retourner à ce décèlement qui demeure à l'œuvre quoique de manière singulière dans le contexte de consommation et de productivité qui se révèle, selon lui, caractéristique de la manière d'apparaître de l'étant du *Ge-stell* : la disponibilité.

La temporalité fugitive du son devient disponible car se construit des moyens de le maîtriser, c'est-à-dire de le capter, de le conserver, de le transmettre et de le diffuser. Charles Cros, poète français et concepteur du paléophone (appareil dont il présenta les principes à l'Académie des Sciences quelques mois avant l'invention et la réalisation du phonographe d'Edison) évoquait dans un poème intitulé *Inscription* ce que déployait son *Procédé d'enregistrement et de reproduction des phénomènes perçus par l'ouïe*. L'avènement de ce type de technologie sonore se retrouve condensé au dernier vers dans lequel sa propre démarche inventive est mise en scène par le pronom personnel: « Le temps veut fuir, *je* le soumets. » Le statut particulier de la voix humaine, ainsi que l'événement du son qui la sous-entend, se voient transformés avec l'essence de la technique moderne, par le *Ge-stell*<sup>50</sup>, mot intraduisible qu'Heidegger rattache originairement à la science exacte de la nature, à la manière de concevoir le monde que propose la physique moderne à partir du 17<sup>ième</sup> siècle et destinée entre autres à faire apparaître les médias sonores. Or, précise-t-il, le *Ge-stell* n'est pas « une essence au sens du

---

<sup>50</sup> Voir Heidegger (1958), 26-32. Également, le commentaire de Dubois (2000), 205-214. Dans le langage courant, *Gestell* signifie échafaudage, charpente, structure interne d'une chose. La traduction française insatisfaisante proposée par A. Préau est « Arraïonnement », un terme polémique qui évacue totalement la contraction sémantique allemande entre *Ge-* (rassemblement) et *Stellen* (installation, disposition) ou entre *Gemüt* (appareil) et *stellen*. Dubois propose de la comprendre comme « rassemblement de tous les modes du *Stellen* (du mettre en place pour rendre disponible) ». La traduction anglaise de D.V. Krell offre *enframing*, expression qui signale l'encadrement et la maîtrise de la nature en conservant la résonance d'« exposer » (*dar-stellen*) et d'ériger (*her-stellen*).

genre et de l'*essentia* », on doit le comprendre comme la manière par laquelle la technique moderne déploie son être, exerce sa puissance et oriente son développement. Le transducteur rentre donc dans cette économie ontologique mais présente une effectivité singulière qui traduit empiriquement ce mode de dévoilement en tant que partie intégrante sans en être une espèce ou un cas particulier<sup>51</sup>.

Le caractère éphémère, la finitude de la parole sonore se retrouve déterminée par l'architecture technique qui vient à disposer l'existence. Le phonographe, le premier, la met sous réserve, la stocke, l'inscrit, l'enregistre à des fins diverses; il redéfinit sa temporalité car la rétention technique devient une manière de réquisitionner autrui, de commander la spectralité audible et inextinguible d'autrui. Il répond à ce désir de conservation, il réhabilite par un nouveau genre de reprise le fantasme de la permanence<sup>52</sup> en exploitant la foi liée à la technologie; la singularité de cette technologie-ci résidait dans la possibilité de « conjurer activement la mort<sup>53</sup> ». Cette technologie dévoile une capacité de télescoper le passé et le futur, d'actualiser l'évanescence d'une voix proférée antérieurement et d'adresser un temps à venir en ouvrant la possibilité de faire l'expérience de son événement.

Quant au téléphone, il permet de transmettre par métonymie sonore la corporéité d'un sujet qui fait défaut, il rend disponible la personne où qu'elle soit, d'autant plus depuis

---

<sup>51</sup> Heidegger (1958), 40-41.

<sup>52</sup> La préservation de la voix sonore demeurerait fort problématique, sinon hypothétique lors des premiers enregistrements. Voir Sterne (2003), 332 : « Avant l'établissement d'archives sonores, avant que ceux qui faisait des enregistrements sonores apprennent à les préserver, et avant que les enregistrements en tant que tels puissent être préservés, le plan [*scheme*] de permanence traversant le discours de l'enregistrement sonore était essentiellement une fantaisie victorienne » [ma traduction].

<sup>53</sup> Perriault, Jacques, *Mémoires de l'ombre et du son : une archéologie de l'audio-visuel*, Paris, Flammarion, 1981, 203.

l'apparition du téléphone mobile; la disponibilité arrache la liberté au mouvement. La voix se convoque sur commande car l'interpellation téléphonique multiplie les possibilités de modeler la conduite par le biais du registre<sup>54</sup> audio-phonatoire par lequel l'intériorité est sollicitée stratégiquement ou pour un usage récréatif; ce dispositif transduit, faisant passer l'esprit et le corps à travers d'autres agencements. Est abolie la distance, mais cette réduction ambiguë ne se produit qu'au prix de l'amplification d'une chose étrangère dans cette situation grotesque et hybride où le vivant s'imbrique concrètement avec l'artificiel : celle de la technologie dont le rapport avec l'humain est de l'ordre de la contiguïté.

La radio crée un espace auditif non-euclidien constitué d'ondes électromagnétiques. L'espace se pense autrement qu'à partir de coordonnées géométriques, cette configuration spatiale acoustique se construit par la radiance de vibrations potentiellement sonores dont la plasticité particulière est modelée par des pratiques culturelles : la télédétection par radiolocalisation ; la radioastronomie ; sonars, radars, *jammers* et *spookers* dans le domaine militaire ; *brain jamming* en neurophysiologie ; les échographies et les ultrasons en obstétrique... Comme dispositif abstrait qui affecte l'expérience vécue et aménage une disposition de l'être, le transducteur structure l'existence; en tant que technologie en son sens dérivé, comme instrument ou prolongement de l'activité humaine, il relève d'une forme de pouvoir et engendre, à travers ses applications multiples et divers types d'institutions, une série de pratiques qui modèlent les discours et les relations des êtres vivants.

---

<sup>54</sup> La téléphonie possède son propre système d'indexation sous la forme de l'annuaire. Le bottin téléphonique demeure une typologie alphabétique, lettrée et numérale qui fonctionne souvent comme texte totalisant les identités d'un espace géographique spécifique.

Le dispositif transductif croise à la fois le *Ge-stell* heideggérien tout en s’inscrivant dans une généalogie sémantique dont Giorgio Agamben a étayé des jalons, de l’*oikonomia* des théologiens aux *positivités* de Hegel jusqu’aux dispositifs de Foucault. Il trace cette filiation conceptuelle en soulignant que ces termes renvoient « à une économie, c’est-à-dire à un ensemble de praxis, de savoirs, de mesures, d’institutions dont le but est de gérer, de gouverner, de contrôler et d’orienter — en un sens qui se veut utile — les comportements, les gestes et les pensées des hommes<sup>55</sup> ». Selon cette acception, l’idée de dispositif acquiert le statut d’un concept opératoire ayant un niveau d’abstraction dont le transducteur incarne une figure créant des liens entre des manifestations isolées et disparates.

Le réseau de pratiques sociales dans lequel s’imbrique la reproductibilité technique du son est vaste et ramifié, le transducteur module des savoirs et produit des rapports de force dans une multitude de sphères de l’activité humaine qui à leur tour agencent différents contextes. Par exemple, on remarque au 19<sup>ème</sup> siècle, parallèlement à l’invention du phonautographe<sup>56</sup>, une disruption au niveau des modes de communication traditionnels ainsi que l’émergence de nouvelles aires dans le domaine de la connaissance : entre autres, l’émergence de l’otologie comme discipline médicale indépendante ainsi qu’une conception du son comme *effet* et non comme cause de perturbations d’un milieu matériel (l’air par exemple). L’oreille et l’ouïe

---

<sup>55</sup> Agamben, Giorgio, *Qu’est-ce qu’un dispositif*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2007, 28.

<sup>56</sup> Le phonautographe fut inventé par le typographe français Édouard-Léon Scott de Martinville en 1857. Jonathan Sterne affirme que le phonautographe « incarne les principes de base de d’autres inventions qui suivirent telles que le téléphone, le phonographe, la radio ou le microphone » (Sterne, 2003, 32 [ma traduction]). Non seulement il représente la matrice pour une série d’inventions subséquentes et joue un rôle semblable au daguerréotype dans le développement des médias visuels, en outre, le phonautographe présente un intérêt parce que cette machine exemplifie explicitement l’articulation d’une technologie et de pratiques sociales ainsi que la tension entre deux régimes du sensible (le sonore et le visuel) et deux matériaux (le son et l’écrit).

deviennent des objets du savoir, et se développe, au sein de diverses institutions, un discours de l'audition. De plus, contrairement aux tableaux, dessins et représentations qui relevaient tous jusqu'alors de l'abstraction et de la spéculation formelle, d'une technique graphique et de l'hypothèse scientifique, le phonautographe introduit la capacité de produire mécaniquement une représentation visuelle du son; il recueille matériellement les vibrations sonores et initie le procédé d'enregistrement. Cependant, il ne possède pas la capacité d'émettre le son enregistré préalablement. D'ailleurs, cela n'en était pas le but. Le projet expérimental de Martinville — typographe et imprimeur de profession — s'inscrivait dans le cadre de recherches en acoustique, discipline donnant à l'écriture un statut privilégié. La médiation graphique était garante d'un savoir plus objectif, le son devenait intelligible dans la mesure où il pouvait se transcrire visuellement. Cette innovation alimentait entre autres la science phonétique qui visait alors à déterminer structurellement les éléments de base du langage. Certains chercheurs croyaient même que la transcription des vibrations sonores de la voix contenait les indices d'un langage naturel plus fondamental, d'un métalangage auquel les instruments comme le phonautographe leur donnaient accès. Cette formation discursive développée par la transduction du phonautographe modela le sujet et son rapport au monde en identifiant et théorisant la matière sonore reproduite techniquement tout en laissant présager les agencements virtuels d'autres appareils comme la radio, le phonographe et le téléphone.

Le transducteur met donc en œuvre un processus de subjectivation ou de désobjectivation selon le contexte historique et matériel dans lequel il s'inscrit. En effet, il articule une série de discours médicaux, juridiques, esthétiques, ethnographiques, parmi d'autres. Il entraîne de nouveaux modes d'écoute ayant des implications politiques et socio-économiques patentes; que l'on pense à l'incidence de l'usage de la radio et du haut-parleur dans la montée du

totalitarisme<sup>57</sup>, à la formation d'habitudes communicationnelles dans les interactions humaines, aux transformations de l'industrie culturelle provoquées par l'apparition du gramophone dont les échos participent aux rites de consommation les plus banals dans la culture populaire en contribuant directement à l'architecture de lieux tels que le restaurant, le centre commercial ou les discothèques (et aux phénomènes culturels qui les accompagnent, la *Muzak* et la musique pop). Je ne cherche pas ici à énumérer toutes les modalités par lesquelles un phénomène de transduction du matériau sonore construit et présuppose des paramètres de socialité et de gouvernementalité, mais simplement à indiquer l'imbrication des êtres vivants et des technologies sonores dont le transducteur, en tant que dispositif, rend compte sur le plan conceptuel. En ce sens, le dispositif qu'est le transducteur « a, d'une manière ou une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants<sup>58</sup> ». Encore faut-il préciser que cet environnement sonore caractérisant la modernité occidentale est un symptôme d'un monde affecté par l'industrialisation extensive où la technologie calque nos sens, façonne notre perception, imprime notre esprit et infiltre l'imaginaire de la pensée. Ce n'est pas un lot partagé par tous les *êtres vivants*.

---

<sup>57</sup> Hitler avait ouvertement affirmé le caractère primordial du haut-parleur pour la montée du fascisme en Allemagne dans le *Manuel allemand de la radio* : « sans les haut-parleurs nous n'aurions jamais conquis l'Allemagne » cité dans Attali, Jacques, *Noise : The Political Economy of Music*, trad. Brian Massumi, Minnesota, University of Minnesota Press, 1985, 83. Tout en évacuant idéologie et visée propagandiste, en un mot, la parole, l'articulation de la violence et du son trouve une expression non-représentationnelle dans le développement contemporain d'armes qui exploitent le volume et la fréquence comme paramètres afin d'intimider, de maintenir une population dans la peur et de produire des effets dévastateurs sans pour autant laisser de traces visibles. Voir Goodman, Steve, *Sonic Warfare : Sound, Affect and the Ecology of Fear*, Cambridge, MIT Press, 2009.

<sup>58</sup> Agamben (2007), 31.

Néanmoins, dans sa sphère d'influence, le transducteur compose des dynamiques de pouvoir, en tant que technologie sonore il l'exerce de manière diffuse mais active à cause de sa dimension communicationnelle. À travers l'archéologie de Foucault, le Panopticon devient une « *figure de technologie politique qu'on peut et qu'on doit détacher de tout usage spécifique*<sup>59</sup> ». Il y trouve un modèle critique de l'idéologie libérale à la base des systèmes politiques contemporains. Ce dispositif qu'il étaye principalement à partir d'un dépouillement stratégique de documents lui permet de tracer une mécanique silencieuse du pouvoir. Il est le dispositif par excellence de l'*épistémè* classique et possède une connotation visuelle explicite. Le *panacoutique* esquissé par Bentham n'a jamais été mis au point et n'a pas joui de la même ferveur exégétique car il ne traduit pas convenablement un diagramme de pouvoir. Or, le transducteur, en tant que figure technologique délestée de ses usages particuliers, s'avère un artefact social qui contracte un moyen de faire et un moyen de penser; il fait passer le pouvoir et permet d'entendre comment s'effectue ce passage tout en rejetant un cadre d'analyse véhiculant le préjugé d'une sémantique visuelle. Si je fais également appel à cette perspective constructiviste du dispositif, c'est pour marquer le transducteur de l'empreinte empirique que lui donne la dimension technologique et sociale de la reproductibilité sonore. Néanmoins, c'est dans la mesure qu'il se discerne comme figure et qu'il donne lieu à une expérience de pensée (*Gedankenexperimente*) que se situe son véritable intérêt. Prendre conscience de l'écoute médiatisée du transducteur, c'est en un sens intégrer la matérialité technologique à une expérience de pensée, se donner matière à réflexion qui parfois se dépose sous une forme littéraire ou artistique où le son joue un rôle déterminant.

Ma démarche consiste en une appréhension sensible de cette technologie abstraite, ce dispositif que j'ai nommé transducteur en pensant *par* transduction, c'est-à-dire, par la

---

<sup>59</sup> Foucault, Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, 239.

conversion interprétative qu'embraye ce dispositif médiateur. Autrement dit, une esthétique transductive qui relèverait d'une d'expérience de pensée mettant en rapport l'écoute textuelle et reproduction technique.

### **Technologie sonore et expérience de pensée**

La technologie sonore aide à penser en termes plus concrets ce qui, sous une forme ou une autre, n'arrive pas à se présenter de manière convaincante. L'imaginaire technologique accompagne un processus de réflexion visant produire un savoir, il participe à une expérience cognitive, ce qu'Ernst Mach a nommé initialement « expérience de pensée » pour décrire ce à quoi la science dite exacte a souvent recours afin de traduire dans un langage formellement littéraire ce qui dans une théorie accuserait un niveau d'abstraction quelque peu rébarbatif — c'est-à-dire, ce qui résisterait d'une manière ou d'une autre à la compréhension d'un phénomène quelconque. En d'autres mots, la matérialité technologique a souvent présenté des images à l'esprit cherchant à mettre en scène l'objet d'une explicitation, qu'il s'agisse d'une activité intellectuelle, d'une discipline savante ou d'une production esthétique qui y fait appel. Mach atteste de ce type d'expérience dans un passage canonique :

Outre des expériences physiques, il en a d'autres qui sont abondamment utilisées sur un plan intellectuel plus élevé, à savoir des expériences de pensée. Le planificateur, le constructeur de châteaux dans les airs, le romancier, l'auteur des utopies sociales et technologiques, expérimentent avec des pensées. [...] Ils imaginent tous des conditions,

les lient à leurs attentes et conjecturent certaines conséquences : ils réalisent des expériences de pensée.<sup>60</sup>

### Phonographier la mémoire

Trois ans après l'invention du phonographe d'Edison, Jean-Marie Guyau rédigeait un court article intitulé *La mémoire et le phonographe* dans lequel il s'appuie sur le mécanisme de l'appareil phonographique pour tenter de décrire comment l'activité cérébrale assumait des fonctions psychiques dont le travail et la formation de la mémoire. Ce texte constitue la marque d'une véritable « expérience de pensée » contemporaine à la fondation de cette notion qui, somme toute, ne fait qu'actualiser par une différenciation conceptuelle l'aspect littéraire avec lequel transige la production d'un savoir où intervient l'écriture (comme l'atteste par ailleurs de manière paradigmatique « [l'être] de toutes parts borné et achevé, et gonflé à l'instar d'une balle bien ronde » du poème de Parménide ou bien les mises en scène ingénieuses des dialogues platoniciens qui reprennent le modèle ironique de l'*elenchos* socratique dont la visée éminente demeure l'éducation et l'élévation de l'esprit).

En guise d'introduction à cet exercice intellectuel, Guyau affirme d'emblée l'apport du raisonnement par analogie dans la science et remarque que « bien souvent une découverte a commencé par une métaphore » et qu' « on est frappé que de ce qui vous rappelle quelque chose tout en en différant ». S'il se réfère plus spécifiquement aux sciences dites physique et psychophysique, on peut néanmoins accorder à son propos la même portée générale que l'expérience utilisée sur *un plan intellectuel plus élevé* évoquée par Mach. Les préoccupations

---

<sup>60</sup> Mach, Ernst, *Erkenntnis und Irrtum : Skizzen zur Psychologie der Forschung*, Leipzig, Verlag von Johann Ambrosius Barth, 1906, 186. Traduit et cité dans Cochran, Terry, *Plaidoyer pour une littérature comparée*, Montréal, Nota bene, 2008, 83.

épistémologiques de Guyau recourent clairement celles de ce dernier, mais le poète et philosophe français radicalise tout de même l'importance de la mise en images de la pensée hypothétique : « Ici en effet, dans l'état encore imparfait de la science, la métaphore est d'une nécessité absolue : avant de *savoir*, il faut commencer par nous *figurer*<sup>61</sup> ».

Aucune dramatisation excessive ou de structure narrative élaborée ne vient soutenir cette fiction technologique du cerveau. Le phonographe captive Guyau à cause des mécanismes qui l'animent, sa fonctionnalité technique où s'imbriquent deux mouvements, la réception et l'émission d'un phénomène, par le biais de l'enregistrement. Cette machine synthétiserait deux actions qui jusqu'alors n'avaient jamais été concrétisées à l'intérieur d'une seule machine : l'inscription et la relecture, l'impression et la reproduction<sup>62</sup>. L'objet technique idéalisé sert de terme de comparaison pour penser le cerveau, un organe interne et intangible auquel il associe la faculté davantage énigmatique de la mémoire. Guyau cherche ainsi à concevoir et comprendre ce qui supporte la mémoire, ce qui rend possible l'anamnèse et le souvenir, une question immémoriale qui fait singulièrement écho dans ce texte.

En effet, la réflexion qu'il mène trouve son origine dans un propos étrangement familier de M. Delboeuf : « L'âme est un cahier de feuilles phonographiques<sup>63</sup> ». Qui n'entend pas ici le *Phèdre* de Platon et les relectures de ce passage où il est question d'un discours « qui s'écrit dans l'âme de l'homme qui apprend [276a] ». Évidemment, l'utilisation du phonographe n'implique pas nécessairement la transmission d'un savoir, surtout durant ses premières années

---

<sup>61</sup> Guyau, Jean-Marie, « La mémoire et le phonographe », dans *Revue philosophique de France et de l'étranger*, t. 9, janvier-juillet 1880, 319.

<sup>62</sup> Voir Kittler, Friedrich A., *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford, Stanford University Press, 1999, 33-36. L'auteur reproduit et commente ce court texte, mais nos lectures diffèrent.

<sup>63</sup> Guyau (1880), 320.

d'exploitation. L'effectivité de ce dispositif s'exprime autrement qu'au niveau empirique. La technologie phonographique condense sur le plan imaginaire deux médiations, orale et graphique, et met ainsi en jeu deux modes d'extériorisation et de communication de quelque chose qui fait sens. Elle procure à Guyau le moyen de spéculer, d'avancer des hypothèses neurophysiologiques tout en lui fournissant un modèle pour décrire le cerveau humain de manière persuasive. Dans le cadre d'une recherche scientifique et de la traduction d'un tel travail intellectuel, la phonographie rend intelligibles des questions fondamentales comme celles de l'oubli, de la mémoire et de la conscience dans le temps par l'attraction qu'elle suscite, la fascination qu'elle exerce au-delà des transformations de la perception sensible qu'elle entraîne. En ce sens, le phonographe réussit à affecter et « provoquer l'esprit, de le faire entrer dans un processus de réflexion dans un monde à la fois littéraire et lourd de conséquences pour la pensée<sup>64</sup> ». Devenu objet esthétique différant de sa composition purement technique, il aiguillonne un questionnement et active une opération de la pensée.

Certes, puiser dans le registre technique une métaphore pour le cerveau et la remémoration semble véhiculer un préjugé caractéristique de la méthodologie scientifique moderne déjà évoquée : une conception mécanique du monde vivant. Guyau fait écho à Descartes et même Aristote lorsqu'il fait du cerveau une machine phonographique. Cette propension théorique, dont il n'est qu'une manifestation marginale et fort spéculative, fut adressée par Georges Canguilhem. Ce dernier élaborait une généalogie du modèle de la machine et inversa le rapport causal de cette épistémologie héritée de la thèse de la machine-animale pour faire du vital, c'est-à-dire de l'organisme vivant, le principe de la machine, de la technique. L'assimilation de l'organisme à une machine présentait l'avantage de pouvoir expliquer le fonctionnement du

---

<sup>64</sup> Cochran (2008), 94.

mouvement des corps par des éléments quantitatifs répartis selon des lois définies et des relations de causalité qu'il serait possible de prévoir sinon maîtriser au même titre qu'un militaire acquiert les compétences nécessaires à l'utilisation d'une catapulte. La critique de Canguilhem consiste donc à déplacer le problème du rapport entre la technologie et l'être vivant dans un cadre épistémologique qui non seulement tolère la marge d'indétermination que les structures et les fonctions d'un corps vivant manifestent empiriquement sur une période de temps, mais qui s'y appuie fondamentalement pour « inscrire le mécanique dans l'organique<sup>65</sup> ». Son approche cherche à comprendre la technique dans sa relation à la vie plutôt que de l'expliquer en la rationalisant. Cette ouverture à l'irrationnel sensible à la matrice partiellement indéterminée du vivant où se situe dès lors la genèse de la technique trouve un terrain fertile dans la biologie, science qui assure la consistance et le développement du propos de Canguilhem. Or dans *La mémoire et le phonographe*, la pensée littéraire à l'œuvre vient également fausser le raisonnement de type mécaniste en présentant une autre tournure intelligible soutenue par une part d'irrationnel — une résistance à une rationalisation totalisante — et dont les limites du propos sont affirmées par une référence aux lacunes techniques du phonographe qui, contrairement à la conscience induite, selon Guyau, par l'activité du cerveau, reste sourd pour lui-même : « le passage du mouvement à la conscience ne s'accomplit pas<sup>66</sup> ». Les contraintes et imperfections de l'appareil d'Edison conditionnent l'incomplétude de son investigation cognitive. Pourtant, cela ne la délégitime en rien.

Évidemment, l'expérience du biologiste diffère de l'interprétation de Guyau. Mais celui-ci accomplit malgré tout un mouvement de l'esprit vers ce qui demeure inconnu en refusant

---

<sup>65</sup> Canguilhem, George, « Machine et organisme », dans *La connaissance de la vie*, Hachette, 1952, 159.

<sup>66</sup> Guyau (1880), 322.

d'instrumentaliser l'objet qu'il convoque, en le considérant au-delà du fait que la reproduction technique vient mimer une faculté de l'homme par une matérialisation de sa capacité de se souvenir. Le transducteur opère à un autre niveau, sur un plan différent; le phonographe ne produit pas une imagerie par résonance magnétique (IRM) pour procéder à l'examen du cerveau, il le rend néanmoins intelligible sans que ses composantes mécaniques en soient la cause : l'opération de l'esprit passe par cette technologie sonore. Peut-être à ce degré d'abstraction le son se trouve-t-il évacué, cette analogie confirme, au demeurant, la potentialité de l'affect que catalyse la réception de vibrations sonores et la capacité de les reproduire sous une forme modulée. Ce dispositif transductif fait vibrer, installe une disposition déstabilisante où le corps transige avec la technologie, et advient une expérience singulière qui enclenche l'esprit; il appelle une compréhension impliquant désormais un monde sensé mais invisible, sollicite une réceptivité productive à l'aune d'une technique à laquelle on s'intéresse, à travers laquelle on se met en relation.

Entendre des sons de l'environnement conduit déjà vers un sens possible : de la rumeur du trafic aux pas feutrés du voisin, à la sonnerie impromptue du téléphone, je m'ouvre au sens par l'appréhension auditive, par l'activité transductive du tympan. « Écouter, écrit Jean-Luc Nancy, c'est être tendu vers un sens possible, et par conséquent non immédiatement accessible<sup>67</sup> ». Qu'arrive-t-il donc lorsqu'il ne s'agit point d'un phénomène sonore plus ou moins physiquement intelligible mais plutôt d'une écoute tendue par la médiation technique du transducteur? L'intelligibilité se joue maintenant au niveau d'une compréhension où l'imaginaire sonore devient trafiqué par la reproductibilité : l'ordre sensoriel mimé par la technique permet

---

<sup>67</sup> Nancy, Jean-Luc, *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002, 19.

l'entendement de quelque chose. Le transducteur équivoque dispose d'une résonance déployant l'opération de l'esprit d'un corps à l'écoute interprétant quelque chose d'autre : un cerveau et les facultés qui en relèvent lorsque la résonance a une tonalité cognitive et psychologique, par exemple, ou l'utopisme communicationnel, lorsqu'elle a une tonalité politique, comme c'est le cas dans un essai de Hans-Magnus Enzensberger.

### Désengager les ondes

*Constituents of a theory of the media* engage le phénomène de mobilisation sociale que le développement de techniques de communication a produit; une mobilité croissante de l'information supportée par des conduits affectant plus efficacement la conduite des agents impliqués dans la sphère médiatique de ce que le critique marxiste définit comme « l'industrie de la conscience ». Le contexte politique que traduit Enzensberger a été transformé en profondeur par l'inflation d'un système dense, complexe et ramifié à l'intérieur de l'économie capitaliste, l'agora multiforme, intermédiaire et infrastructurelle de la contingence doxique : les *mass medias*. Se constitue un nouvel objet d'analyse et un savoir lui correspondant, d'où son intention d'en formuler une version critique ne se limitant pas à une simple dénonciation de la manipulation *a priori* à l'œuvre dans toute production des médias. Au contraire, à l'instar de Brecht, sans préconiser son usage à des fins de propagande, c'est le potentiel émancipatoire de la technologie qui l'intéresse car selon lui les nouveaux médias de masses possèdent une « structure égalitaire » à

laquelle n'importe qui peut prendre part à travers un simple « *switching process* <sup>68</sup> ». Tout son commentaire se joue à partir du substrat imaginaire de ce processus : la radio. En effet, ce dispositif avait généralement le statut de média de masse par excellence, notamment à cause de son émergence antérieure à la télévision mais aussi en vertu de ses propriétés de diffusion sans fils qui augmente considérablement l'étendue de son réseau sans pour autant en limiter l'accessibilité. Or, ce n'est ni son caractère institutionnel ni sa commodité qui lui permettent de penser les enjeux politiques de l'investissement médiatique exponentiel de l'espace public et privé, c'est sa nature transductive et sonore qui assure, supporte et transmet pourrait-on dire, la modélisation de sa théorie socialiste des médias; sur le plan textuel, elle présente « l'analogie structurelle » d'où procède sa réflexion politique.

Dans ce texte, le potentiel de mobilisation s'incarne dans la technologie sonore qu'est la radio, un appareil qui, remarque-t-il, implique, contrairement au cinéma et à la télévision, d'emblée l'action réciproque entre le transmetteur et le récepteur : « *Every transistor radio is, by the nature of its construction, at the same time a potential transmitter; it can interact with other receivers by circuit reversal* <sup>69</sup> ». Enzensberger utilise les catégories immanentes de ce transducteur pour penser les rapports de forces à l'œuvre dans les actions communicationnelles que constitue ce « *switchable network* ». La distinction entre les opérations techniques de ce dispositif traduit une relation de pouvoir dont les tenants — selon le jargon dialectique de l'auteur marxiste — conservent le monopole des forces productives en réduisant l'interférence qui menace la stabilité du système de communication. En ce sens, la radiodiffusion unidirectionnelle témoigne d'une pratique normative limitant le potentiel de l'appareil par une

---

<sup>68</sup> Enzensberger, H.-M., « Constituents of a theory of the media », dans *New Left Review*, n°64, novembre-décembre 1970, 20.

<sup>69</sup> Enzensberger (1970), 17.

exploitation arbitraire abolissant tout *feedback* possible. Transformer la radio en un média de communication au lieu d'un média de distribution oppressif ne pose pas problème sur le plan technique, la composition du transducteur embraye le passage dans un sens comme dans l'autre, la réception impliquant de fait la possibilité de l'émission. Mais, poursuit Enzensberger, ce rapport asymétrique doit être maintenu pour assurer une claire démarcation entre la classe dominante et la classe dominée : « La distinction technique entre récepteurs et transmetteurs traduit la division sociale du travail en producteurs et consommateurs qui est d'une importance politique particulière dans le contexte de l'industrie de la conscience.<sup>70</sup> »

Le médium radiophonique donne un moyen d'analyser les enjeux politiques que présente plus généralement le développement des télécommunications et des médias soi-disant de masse; l'expérience d'un environnement médiatique influençant radicalement la forme d'organisation sociale et ses orientations idéologiques s'effectue chez Enzensberger par une réflexion modelée par la radio. D'ailleurs, il n'est pas anodin que ce médium auditif ait souvent été lié à l'exercice d'un pouvoir ou une forme de sujétion d'une part et, d'autre part, conçu comme une force porteuse d'un utopisme réaliste, un moyen d'articuler une résistance, une technique émancipatoire garante d'une communication démocratique. Étant la substance expressive de la voix signifiante, le sonore met en jeu le pouvoir d'un discours qui appelle l'entente, quoiqu'incertaine car sous-entendue par une tension, car entendre (*intendere*), et d'autant plus collectivement par une médiation électrique, c'est tendre l'oreille par et vers une tension amplifiée. L'auditif, le registre sensible de la radio, renvoie également à l'obéissance si l'on

---

<sup>70</sup> *Ibid.* [ma traduction].

considère que du verbe latin *audire* (auquel sont liés audio, ouïe, audition) dérive « obéir »<sup>71</sup>. Le média sonore qu'est la radio rétablit un contact sensoriel à l'intérieur de la société technologique, redynamisant par ce fait même ses effectifs de contrôle à travers de nouveaux passages construits pour la vocalité et la socialité (le pouvoir) qui lui est intimement liée.

Si ces indices étymologiques ne concernent pas spécifiquement le fonctionnement de la radio, ils confirment sur le plan sémantique ce que capta Brecht et par la suite Enzensberger quant à la pensée politique que le dispositif transmettait. Ces auteurs d'utopie sociale, pour paraphraser Mach, expérimentèrent par un transducteur, la radio, pour interpréter la réalité sociale, pour en produire l'image de sa transformation et de ses ambiguïtés, en un mot, de son mouvement dialectique. Par contre, une lecture naïve de ce texte ignorerait l'irradiation de ce dispositif au niveau de la production de l'esprit; il n'apparaît pas simplement comme un objet d'étude qui, de toute évidence lors de son développement initial dans les années trente et de son expansion massive dans les années 1970, désignait une série de pratiques sociales ayant des conséquences politiques embryonnaires et par la suite avérées; son exploitation à des fins esthétique, informative ou didactique ne lui conférait pas strictement un statut privilégié en tant qu'outil de communication et de mobilisation collective. Cette technologie sonore, au-delà de sa capacité jusqu'alors inouïe d'affecter un nombre presque illimité d'auditeurs, de mettre en relation des individus sous une autre configuration sociale — sur une même longueur d'onde aussi diffuse, multiple et brouillée soit-elle — décèle une manière de penser, une technique intelligible, une pensée transductive qui ne néglige pas la matérialité dans la (re)production de

---

<sup>71</sup> Voir *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Paris, 1995. Aussi, Jean-Luc Nancy souligne cette même proximité étymologique entre les deux expressions depuis le grec *akouô* dont la trace la plus explicite se trouve dans l'allemand *hören* et *hörchen*. Nancy, (2002), 18.

son investigation. Considérons donc ici la relation en question non seulement comme un rapport entre deux termes mais en tant que « modalité de l'être » traversant une multitude de niveaux d'abstraction et de champs d'application<sup>72</sup>. Comme en atteste entre autres l'essai d'Enzensberger, la figure du transducteur comme la radio peut déployer sur le plan textuel un processus de transduction tel que le décrit Simondon, sans pour autant évacuer la signifiante de son extériorité technique.

### Converser avec Ronell : l'acheminement diaphonique d'un appel

**Hullo! Can you hear me ?** *Je me suis mis à l'écoute de ta voix silencieuse, de ton texte verbomoteur inaudible, tu es sur écoute depuis un certain maintenant, tu t'en doutes par l'effet que ton **Telephone book** appelait. Cet appel a certes été acheminé, il achemine encore, le fait que je tente de te rejoindre en témoigne; tu n'en aura pas connaissance, cela va de soi car une écoute téléphonique se fait à l'insu de l'émetteur, à ton insu, comme le fut ta propre posture tendue vers le discours électrique, ton **eavesdropping** imperceptible, ta réponse au phénomène en différé qu'Alexander Graham Bell et son complice Watson ont conçu à travers des relais ingénieux. Tu t'adresses par cette technologie, comment ? Pour.....quoi ?*

Adresser la technologie devient dans *The Telephone book : Technology — Schizophrenia — Electric Speech* une série d'actes de lecture court-circuitée par une logique

---

<sup>72</sup> Simondon, 32.

transgressive intimement liée à sa matérialisation textuelle. La prégnance idéelle du transducteur s'inscrit à même le processus d'écriture et l'opérativité de la pensée comprise explicitement en terme de *switchboard*; la signification de la médiation langagière à l'œuvre relève du registre singulier de la téléphonie et se présente dans le texte selon les modalités d'un panneau de distribution sémantique et lexicale, d'une économie qui s'effectue par un jeu d'interrupteurs assurant le passage du sens. Ainsi, la lectrice est-elle prévenue de l'opacité des signes qui s'y trouve par un guide d'usage indiquant la manière de s'y prendre pour établir un contact avec le texte car il faut une technique réceptive pour y comprendre quelque chose; il s'agit de s'y entendre en affirmant le paradoxe d'apprendre *à lire avec ses oreilles*.

Cette expérience de pensée est convertie par la transduction du dispositif téléphonique qui non seulement présente une interface technologique entre corps et esprit, entre l'étant et l'être de la technologie, il permet plus radicalement de capter (*to pick-up*) et de composer (*to dial*) une pensée qui adresse une multiplicité de questions, en d'autres mots, de produire un agencement littéraire ayant une résonance épistémologique. Comment appréhender l'altérité d'une sensibilité prosthétique sinon en reconnaissant la force déstabilisante du transducteur téléphonique de manière à rendre compte d'une impulsion technologique de la pensée. Comme elle le laisse entendre au début de son essai, « *the telephone in fact will emerge as a synecdoche of technology*<sup>73</sup>», il apparaîtra comme la figure idéale pour investiguer certaines brèches métaphysiques : la contamination technologique de la pensée que donne à entendre ce transducteur amplifie, par exemple, la question heideggérienne de la technologie et la disposition du *Dasein* depuis l'expérience de l'appel de la conscience (*Gewissenruf*); la théorie

---

<sup>73</sup> Ronell, Avital, *The Telephone book : Technology — Schizophrenia — Electric Speech*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1989, 13.

psychanalytique dont le téléphone fournit le trope pour la traduction de concepts tels que le transfert et la schizophrénie; et la naissance moderne d'un moyen de communication contractant la parole et l'électricité. Ronell met ces appels sur écoutes, les retrace singulièrement à l'image du téléphone. « *The telephone philosophizes with a stammer. It signs a contract with speech only insofar as it breaks with a mellifluous flow and perturbs the easy paternity of logos* <sup>74</sup> ». Ronell philosophe donc avec le langage, le téléphone et l'écriture, ce bégaiement transductif crée un effet de sens.

*Tu ne me donnas pas de coup de fil chez moi, ce n'était qu'une promesse que je n'aurai pas vu s'accomplir. Me parvient un conte Bell, ton livre, un compte rendu de tes opérations téléphoniques auxquelles j'ai un accès limité : un code imparfait et sa rhétorique dynamique dont je n'entends que le produit de ma réception. Le brouillage alternatif de ta téléphonie spéculative se passe sur des lignes que je vois à distance se croiser en des circuits nodaux dont j'ai peine à capter la résonance. Je parasite ton réseau, c'est le seul moyen d'ouïr ta voix schizophonique — **to tap into** ce texte coupé de ton in-tonation.*

Faire passer l'affinité entre la technologie et la pensée n'advient pas sans une marge considérable d'interférence, tant au niveau référentiel qu'au niveau syntaxique et formel. La typographie, la mise en page et la construction formelle (trois aspects généralement mineurs dans la production littéraire) participent dans l'espace visuel du texte à l'effet disruptif que Ronell accorde à la logique transductive du téléphone; les interruptions et les décalages déstabilisent

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, 282.

l'ordre de la lecture tandis que les caractères imprimés des lettres sont déformés ou modulés à un point tel que les mots qu'ils constituent à l'origine apparaissent au seuil de la lisibilité. Ces artifices formels contribuent certes au propos de Ronell dont le style oscille entre la rigueur de l'argumentation dialectique et la souplesse d'une conversation déliée? La performance textuelle du téléphonique devient diaphonie excessive, un brouillage qui rend toute communion téléphonique inhospitalière, partielle et faillible. Cependant, doit-on rappeler l'entente que fait valoir Ronell, une entente qui exige l'affirmation de l'équivoque qu'une expérience du téléphone provoque de manière exemplaire. De fait, la pensée univoque n'appartient pas au registre de la téléphonie et l'équivoque prolifère lorsque qu'il y a diaphonie. Là où intervient une multiplicité de voix à distance, la transmission a nécessairement une tonalité discordante et sa traduction textuelle porte alors les traces de cette pensée contingente.

Ronell risque à chaque page que la ligne se coupe, elle met ainsi la lectrice à l'épreuve par son expérience de pensée. Son appropriation singulière du téléphone et le réseau sémantique qui se déploie compose chaque fragment de ce texte agrégatif où le parasitage caractérise la stratégie globale de sa rhétorique diaphonique. L'imprimé même de ce livre en témoigne, ce qui participe esthétiquement à la pragmatique de l'énonciation téléphonique qui demeure, hélas, privée de la matière sonore que médiatise le transducteur. Néanmoins, ce texte exige que l'on soit responsable, que l'on accepte, par une lecture, cet appel à frais virés : « *The Telephone Book [...] opens with the transcendental predicament of accepting a call* <sup>75</sup> ».

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, 5.

*« Pouvez-vous s.v.p. acheminer mon appel ? » Je répète, sans réponse de l'opératrice. J'écoute, rien, j'écris. On me met en attente, donc j'attends..... « Je ne peux pas te parler, t'es impossible! » Ta présence se réduit à un bruit sourd, donc j'écoute ça..... J'augmente le volume du **signal to noise ratio** issu de la texture de statique que tu me donnes..... C'est engagé, ou plutôt ça s'engage. Je m'entends différé l'élément typo-audio-phonique. Transduction il y a.....*

Le téléphone et son jeu de voix à distance, d'attentes, d'engagements et de renvois font résonner une temporalité et une spatialité véritablement trompeuses où le soi se défile en attente d'une réponse résolue de l'autre qui n'a comme interlocutrice que la voix fausse, le phantasme d'un corps absent et grotesque, un corps technologique puissant mais improductif avec qui elle partage une foi en la médiation technique qui les relie. Le téléphone « déstabilise l'identité de soi et de l'autre, sujet et chose, il abolit l'originarité du site; il mine l'autorité du Livre et constamment menace l'existence de la littérature ». Ronell trouve dans la figure du téléphone une chose dont l'identité incertaine lui permet de mettre en question, c'est-à-dire de rentrer en contact avec un « nombre de certitudes métaphysiques<sup>76</sup> » en entretenant un dialogue distordu avec des penseurs dont les voix lui sont transmises textuellement. Son herméneutique devient une traduction d'interruptions technologiques et politiques qu'elle effectue au tant qu'opératrice textuelle qui jamais n'abolit la distance qui conditionne les relais téléphoniques et qui, paraphrasant Derrida, menace l'autorité du Livre et l'idée d'une communication totale entre signifié et signifiant.

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, 9.

Se traduit ainsi ce qui advient du défaut de communauté et de la discontinuité d'appels à frais virés<sup>77</sup>, une discontinuité à contretemps qui affirme l'invariable contingence d'une distance nécessaire moyennant le fait d'accepter l'appel, la résolution de prendre le récepteur à la main pour bien écouter en vertu de « tout ce téléphone entre nous<sup>78</sup> ». D'ailleurs, l'invention de Bell (1876) a réussi à établir le moyen de communiquer à distance par défaut, par accident, pour ainsi dire sans le vouloir. Ses premières recherches à l'origine du dispositif s'inscrivaient dans le sillage de son père acousticien Melville Bell dont les travaux étaient motivés par la possibilité de traduire visuellement la parole afin de pouvoir les reproduire adéquatement. Cette filiation était animée par la volonté d'étayer un alphabet phonétique et le désir d'apprendre aux sourds à parler — la surdité de la femme de Bell fils est fait célèbre — ; ils cherchaient à perfectionner l'élocution par le biais d'une transduction que les appareils de reproduction technique permettaient de concevoir comme une analogie naturelle. Les enseignements développés, notamment grâce au *ear phonautograph* de Bell et Blake, eurent des résultats limités comparativement aux applications que ce dispositif tympanique allait entraîner dans le domaine de la téléphonie car il relève, en bout de ligne, comme le phonographe et la radio, de la transformation du son en quelque chose d'autre selon le devenir du transducteur.

---

<sup>77</sup> Dans une note de bas de page de *La carte postale*, Derrida évoque une anecdote où une téléphoniste lui demande s'il accepte un appel à frais virés (*collect call*) de la part de Heidegger, mort récemment. Il est question de son rapport au spectre (« le ghost ou le Geist ») de Heidegger, de la « communication téléphonique » qui le relie à lui. Il en vient à se poser la question suivante : « Qui paie, bref, le destinataire ou le destinataire ? Qui doit payer ? ». Comment rendre compte d'un dialogue médiatisé ? qui donne la valeur pour que le contact soit possible ? Il ne répond pas à la question qu'il laisse en suspend, comme tous ses autres appels en attentes qu'un unique centrale n'arrive pas à gérer. Derrida, Jacques, *La carte postale : de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Aubier-Flammarion, 1980, 25-26.

<sup>78</sup> *Ibid.*

En effet, le téléphone de Bell a ni plus ni moins suppléé le système de la poste et la communication épistolaire, une forme d'économie textuelle qui jusque là avait été un des seuls moyens de correspondre à distance en exploitant une forme de transport — humain, animal ou mécanique — qui assurait une liaison affectée considérablement par les contraintes spatiales et les aléas divers que l'électricité permettra de subsumer. Le téléphone confère une personnalité (*per-sona*) à la transmission télégraphique en transformant le processus d'encodage nécessaire à cette télécommunication par un agencement technique qui relaie les émanations acoustiques d'un corps distant; cette fulgurance donne l'impression auditive d'abolir la distance spatiale mais aux frais d'une fragmentation accrue de l'identité par la dispersion accélérée et simultanée de traces de subjectivité. Ces deux modes de dissémination, la correspondance différée et la conversation elliptique, interprètent sur deux registres en interaction l'idée d'une communication qui s'achemine, partielle et imparfaite, comme la pensée téléphonique de Ronell le laisse entendre textuellement.

### **Figurer la médiation de l'auralité**

Guyau, Enzensberger et Ronell construisent une connaissance à l'aide d'un savoir-faire, ils traduisent des idées où l'expérience de compréhension incorpore la matérialité d'un objet technique. Ces expériences de pensée qui intègrent la dynamique processuelle des technologies de reproduction sonore démontrent, à travers le discours produit, l'effectivité figurale de cet objet de médiation technique dans un exercice spirituel. Non seulement un transducteur induit-il des formes de sociabilité et de sensibilité qui mettent en jeu des vecteurs de distance, temporelle et

spatiale, mais il exprime sur le plan immatériel une ontologie relationnelle qui transforme notre être-au-monde : entre le corps et la technologie, il y a un imaginaire auquel le langage donne forme. Connaître les relations multiples qui se nouent et se dénouent, c'est bien les configurer de manière à postuler leurs identités tout en admettant leur non-identité fondamentale. Penser la technologie sonore en termes de dispositif de transduction, c'est dissoudre avec discernement une réalité objective et subjective en employant des « métaphores usuelles » qui les mettent en relation : d'une part, le caractère empirico-social de la reproductibilité sonore et son pouvoir d'orienter la conduite; d'autre part, les « traductions balbutiantes » que produit la perception altérée de ce milieu technique au 19<sup>ème</sup> siècle<sup>79</sup>. À mesure que notre appréhension sensible (auditive dans ce cas-ci) se complexifie, qu'elle s'accompagne d'une conscience sociale, son degré d'abstraction s'amplifie et nous disposons du langage pour rendre cette expérience compréhensible. La manière de transposer la technologie comporte donc des enjeux épistémologiques et en choisissant de les adresser nous devons considérer l'aspect figuratif de la connaissance. Autrement dit, réfléchir à l'écoute médiatisée sous-entend la « structure tropologique du langage<sup>80</sup> ». Une philosophie de la technologie ou de la communication, tout comme une historiographie de la technologie, des médias ou des sens, doit questionner, outre les méthodes spécifiques des sciences humaines et la perspective historiciste, le processus d'écriture qui supporte l'investigation, et par le fait même, les catégories épistémologiques et esthétiques qui s'y jouent.

---

<sup>79</sup> Nietzsche, Friedrich, « Vérité et mensonge au sens extra-moral », dans *Œuvres Philosophiques complètes*, trad. Michel Haar et Marc B. de Launay, Gallimard, 1975, 282-283. Notons que cette conception physiologique du langage et de l'art comme épiphénomènes de l'être humain s'agence bien au processus de transduction qui recoupe à la fois le tympan, le médium sonore et le langage.

<sup>80</sup> Voir, par exemple De Man, Paul, « Epistemology of metaphor », dans *Aesthetic Ideology*, Minnesota, Minnesota University Press, 1996, 34-50.

En tant que dispositif, entre l'ontique et l'ontologique, la transduction présente une affinité avec l'inscription matérielle du texte dont relève tout discours critique. Cette affinité médiale, cet air de famille, produit donc une résonance silencieuse entre la technique et l'imaginaire, perception et représentation, où se réverbèrent différentes manifestations qui amplifient la médiation de l'auralité entre la fin du 19<sup>ème</sup> siècle et le début du 20<sup>ème</sup> siècle. Ces manifestations littéraires et artistiques sont produites selon des modalités et des contextes particuliers, chacune d'entre elles compose une autre configuration du monde qui devient objet du *sens* (sensible et intelligible) de l'ouïe, une autre tonalité affective où nos voix disséminées dans les sons hétérogènes de la réalité physique (naturelle ou artificielle, immanente ou synthétique) se trouvent désormais modulés par une multiplicité de procédés de communication et d'expression. Le transducteur, dans ce contexte-ci, en tant que dispositif de transduction, s'inscrit par son processus d'extériorisation singulier à l'intérieur d'une culture auditive.

La culture auditive, que l'on pourrait définir négativement en la distinguant de la culture visuelle de l'image (peinture, photographie, cinéma muet...), l'imprimé et l'écriture, rassemble non seulement des inscriptions matérielles d'événement sonore (phonogramme, bande magnétique, etc.) mais également leur transmission. Ces deux régimes sensibles pourrait-on dire — sans considérer les autres formes de sensibilité qu'ils impliquent — n'ont pas lieu dans des champs d'expérience indépendants, la matérialité des phénomènes (médiatisés ou non) présente une impureté esthétique dont on fait l'expérience par une perception partagée composée d'impressions sensibles en interaction. Cette hybridité phénoménologique est d'autant moins contestable en aval de l'apparition des médias électriques et de leur convergence. Or la perception auditive et la manière dont celle-ci travaille à une production de l'esprit humain dans le temps et contribue à la construction des relations humaines sur la scène politique, conserve tout

de même une spécificité. Nous pouvons donc concentrer notre attention sur ce locus de la réceptivité sensible et sur son extension imaginaire.

La culture auditive implique, dans le contexte de reproductibilité technique, une médiation de l'auralité. L'anthropologie historique des sens construit des récits qui démontrent l'ascendance du sens de la vue par rapport aux autres sens dans diverses sphères de l'activité humaine et surtout depuis la Renaissance et l'avènement de la Modernité; une dominance d'un paradigme visuel dont témoigne entre autres le développement d'instruments scientifiques comme le microscope ou le télescope, des appareils de diffusion culturelle comme l'imprimerie et des techniques d'appréhension de la réalité développées dans les arts comme le perspectivisme. Une extension contemporaine existe dans les synthèses visuelles créées par la programmation numérique et ses différents outputs de signes hybrides qui constamment reconfigurent l'espace (réel et virtuel) principalement visible : la publicité imagée, les productions cinématographiques et littéraires, les outils de navigation (GPS), la télévision et l'internet. Ces nouvelles topologies et topographies s'inscrivent dans un environnement aménagé pour accommoder une hypertrophie de la vision.

Pour décrire cette hégémonie perceptive et imaginaire ainsi que les critiques théoriques qui lui ont été adressées au 20<sup>ème</sup> siècle, l'historien Martin Jay parle d'« *ocularcentrism* » ou de « *scopic regime* ». L'histoire culturelle qu'il construit retrace ce qui a participé directement ou indirectement à l'établissement de la primauté de l'œil pour démontrer l'enracinement de ce préjugé épistémique dans les traditions culturelles et philosophiques occidentales. À cet égard, il remarque que ce prestige institué par l'articulation de pratiques, discours et techniques s'est sédimenté dans le langage car se sont développées des métaphores plus raffinées et sophistiquées pour exprimer l'expérience, la connaissance et la compréhension du monde; le langage s'arrime

silencieusement au modèle projectif, contemplatif, éclairant et transparent de la vision. Dans le premier paragraphe de l'introduction de son étude du rapport entre les métaphores visuelles et la philosophie occidentale, Jay fait usage de plus de 20 métaphores visuelles sans que son propos ne souffre d'une déformation stylistique excessive<sup>81</sup>. Du reste, je rappellerai en guise d'exemple paradigmatique l'étymologie commune des mots théâtre et théorie qui découle du grec *thea*, signifiant ce à partir de quoi nous observons, un point de vue clair et distinct<sup>82</sup>.

Vaine serait l'attitude qui viserait à opposer cette prévalence de la métaphore visuelle dans le langage esthétique et épistémique — de fermer les yeux par aveuglement volontaire pour démontrer le contraire ou feindre de ne pas s'en apercevoir — dans la perspective d'y substituer une terminologie auditive. Plutôt, il s'agit de réaliser l'imbrication de l'histoire et de la métaphoricité du langage dans leurs relations de la transformation de l'expérience sensible afin de mener une pensée critique où figure la médiation de l'*auralité*, cette condition de production culturelle déterminée par un dispositif de transduction sonore. Le mot « auralité » ne fait guère partie du lexique critique en français quoiqu'il ait été généralement adopté en anglais avec le développement des soi-disant *sound studies*. Ce mot se présente par consonance comme l'envers de l'oralité, ce qui relève du fait d'écouter la parole. En ce sens, l'auralité est à la réception auditive ce que l'oralité est à l'émission sonore dans le contexte des médiums auditifs

---

<sup>81</sup> Jay, Martin, *Downcast Eyes : The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, University of California Press, 1993, 1.

<sup>82</sup> Sur le terrain de la métaphysique, cette déchéance de la chose sonore provient de son caractère transitif, éphémère et instable, traits associés à la multiplicité et l'impermanence du Devenir par rapport à l'Un et la stabilité permanente de l'Être. Nul doute que cela contribue à expliquer cette volonté de dématérialiser la voix au profit d'un *logos* pouvant légitimement fonder la connaissance eidétique.

électriques<sup>83</sup>. Mais, à prime abord, ce qui cloche dans cette expression demeure « aura », mot qui nous ramène évidemment au concept de Walter Benjamin, au caractère cultuel d'une chose dont on appréhende *l'apparition unique d'un lointain* dans la singularité du *ici et maintenant*.

Cette notion jouira d'une réception monumentale et agira comme axe conceptuel dans son corpus et plus spécifiquement dans ses écrits entre 1931 et 1935 — une période durant laquelle il s'efforce de théoriser les moyens modernes de reproduction technique et ce que ces transformations occasionnent sur le plan de la production de l'objet d'art ; ce qui implique, désormais, sa diffusion et sa réception, selon lui, de masse. Les études sur ce concept benjaminien prolifèrent encore aujourd'hui, je ne m'y attarderai donc pas exhaustivement. Néanmoins, soulignons le contraste marqué entre l'imaginaire sonore duquel il relève et le contexte où il est évoqué dans les écrits benjaminien. Prenons les occurrences du concept d'aura et son ultime redéfinition dans son texte *Sur quelques thèmes baudelairiens* à titre d'exemple.

Un des chocs de la modernité selon Benjamin provient de l'invention de procédures de reproduction techniques qui « élargissent le champ de la mémoire volontaire<sup>84</sup> » et de leur usage courant dans l'espace urbain où se meut la foule. La nouvelle capacité d'intervenir dans le cours des choses, dans le vif de la réalité, comme le fait de pouvoir capter et conserver une trace sonore d'un événement, marque le déclin d'une mémoire involontaire qu'impliquait l'expérience d'un objet faisant apparaître de manière unique l'inapprochable, « du lointain ». Cette mémoire involontaire qui fait surgir des images possédant une aura décline au profit d'une mémoire

---

<sup>83</sup> Cette définition très limitée de l'auralité ne tient pas compte de la musique ou de tous les phénomènes sonores que peut capter l'oreille ou les dispositifs d'audition. Or, le téléphone, le phonographe et la radio ont souvent affaire à la voix, à une production orale, d'où mon rapprochement des homophones oralité/auralité.

<sup>84</sup> Benjamin, Walter, « Sur quelques thèmes baudelairiens », trad. Maurice de Gandillac, dans *Œuvres*, t. 3, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 378-379.

volontaire dont les images portent les traces de l'expérience du choc des transformations historiques et matérielles et constituent la forme de remémoration propre à une sensibilité moderne.

Benjamin constate ce déclin de l'aura et ses effets au niveau de la sensibilité strictement à partir du régime visuel en accordant au regard, à l'appareil photographique et au cinéma (arts visuels en général) un statut exemplaire pour traduire cet achèvement : « Sentir l'aura d'un phénomène, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux<sup>85</sup> ». Pourtant, l'aura, étymologiquement lié à l'ouïe, n'est que rarement évoqué dans le contexte du développement des médiums de reproduction sonore. C'est l'œil du citoyen qui intéresse Benjamin pour des raisons évidentes qu'il laisse à Simmel la tâche de résumer : « Celui qui voit sans entendre est beaucoup plus inquiet que celui qui entend sans voir [...]. Les rapports des hommes, dans les grandes villes (...) sont caractérisés par une prépondérance marquée de l'activité de la vue sur celle de l'ouïe.<sup>86</sup> » En effet, selon l'étymologie latine, « aura » renvoie à souffle, atmosphère ou l'air en mouvement, il signifie quelque chose comme une émanation instable. Cependant, il se rapporte également au latin *auris* qui signifie oreille, comme en atteste l'adjectif anglais *aural* qui se rattache à la fois au substantif *aura* ainsi qu'à la perception auditive dans le sens où il décrit ce qui est reçu ou perçu par l'oreille, ce qui relève du sens de l'ouïe. En français, cette traduction sémantique se perd dans l'expression « auriculaire », d'où la pertinence d'adopter le terme d'auralité, surtout lorsqu'il s'agit de penser la médiation technique à travers le téléphone, le phonographe et la radio. De fait, comme s'il avait une prédilection pour les effets de la reproduction technique du son, le mot *aura* traduit également l'atmosphère électrique, une

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, 382.

<sup>86</sup> *Ibid.*, 386.

présence invisible nimbée et éthérée qui a bien plus à voir avec l'omniprésence et la simultanéité de la radio et du téléphone qu'avec l'impression photographique. Ces transductions du réel, la modulation technique de l'auralité subjective, auraient mérité une attention supplémentaire de la part de Benjamin qui curieusement se dédia à la radio pendant quelques années<sup>87</sup>. Le transducteur conduit l'affectivité médiatisée au-delà de l'objet banal qui trafique l'ouïe au quotidien, la charge affective qu'il porte est convertie par une production esthétique ou littéraire et transforme ainsi, en même temps que notre expérience d'écoute, notre compréhension du monde où s'inscrit un imaginaire altéré, c'est-à-dire téléphoné, phonographié et radiophoné. Un détournement expérientiel entraîne un détournement littéral qui parfois nous parvient assourdi dans l'économie culturelle.

Comment certaines expériences de pensée mises en forme par des dispositifs transductifs se concrétisent-elles, s'extériorisent-elles? Comment se relie les charges affective et épistémologique d'une technologie qui travaille la voix et l'écoute, ce qui dans un objet de communication, d'enregistrement ou de transmission transgresse les limites de l'utilité pour questionner la disposition de l'être au monde aural des médias? L'équivocité de la technique textuelle et sonore trouve une expression radicale dans le concept de transducteur. La figure du transducteur (tympan, téléphone, phonographe ou radio) ouvre la possibilité de maintenir et relayer le continuum vital entre corps et technologie sonore tout en admettant son pouvoir modélisateur pour la pensée dont la poétique de certaines pratiques littéraire et artistique présente la trace.

---

<sup>87</sup> Baudouin, Philippe, *Au microphone : Dr. Walter Benjamin. Walter Benjamin et la création radiophonique 1929-1933*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Coll. «Philia», 2009.

## Le procédé de transduction

La technologie et l'imaginaire de la technologie sont indissociables. Le concept de transduction développé dans la partie précédente du mémoire dissout la limite qui les oppose afin de conduire une expérience de compréhension qui réhabilite la médiation<sup>88</sup> en tant que processus de communication du sens ayant une réalité empirique qui néanmoins fait apparaître quelque chose qui n'a pas une existence phénoménale. La littérature, autre forme de médiation de l'esprit par l'intermédiaire du langage, véhicule de manière exemplaire ce qui se passe lorsqu'une technologie transforme la perception, elle traduit singulièrement l'expérience de la technologie, comme en témoignent certains écrits de Franz Kafka et de Marcel Proust à propos du téléphone, ou de F.T. Marinetti à propos de la radio. Ce qui des médias s'estompe dans les relations sociales qu'ils rendent possibles est mis en scène par le discernement littéraire car il fait apparaître le caractère médiatisé d'un objet qui, dans le monde empirique, constitue une forme de médiation technique. La représentation littéraire, comprise comme production effective du réel et non pas son imitation secondaire ou tertiaire, prend conscience du contenu véridatif de cette réalité médiate en la problématisant. Problématiser avec des images, questionner étrangement la

---

<sup>88</sup> La notion de médiation est extrêmement chargée et mériterait un travail de conceptualisation qui retracerait ses différentes formulations dans le temps. Le parcours de ma réflexion vient s'ancrer au cœur de son ambiguïté. Si l'on considère son utilisation plus connue au sein de la théorie critique de l'École de Frankfurt, médiation (*Vermittlung*) correspond à un processus de communication ou transmission. Dans cette perspective, l'interaction entre les individus est médiatisée par des symboles ayant des modes d'expression différents. Or dans la *Théorie esthétique* d'Adorno, la médiation accuse un degré d'abstraction supplémentaire en rapport au contenu spirituel de l'œuvre d'art déterminé négativement par sa réalité objective : « Le contenu de vérité des œuvres n'est pas quelque chose qui s'identifie immédiatement. De même que l'on prend conscience que médiatement, il est médiatisé en soi. » Adorno, T.W., *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995, 184.

médiation technologique par l'entremise du langage, voilà une relation différente de la transduction : le discours de la technologie n'est pas nécessairement rationnelle, la rationalité technologique devient problématique lorsqu'elle nie l'origine de sa détermination et cette négation trouve sa forme de prédilection dans la construction poétique car elle est un moyen de penser qui renforce les impressions qu'elle donne à entendre.

Victor Chklovski qui considère l'art comme procédé peut nous aider à faire le pont vers le domaine littéraire où se condense l'imaginaire du téléphone, du phonographe et de la radio. Le procédé technique de reproduction à l'œuvre dans le dispositif transductif poursuit une stratégie poétique — au sens strict de fabrication ou construction — au même titre que le langage littéraire lorsqu'il convertit nos expériences sensibles en rendant la contraction du temps et l'espace plus malléable que jamais. Un médium auditif est une manière pour l'être humain de s'insérer dans le flux sonore du réel, il provoque une perception singulière, mais cette singularité devient dissimulée par l'usage commun que l'on fait des prothèses techniques. L'art, en revanche, en tant que procédé d'étrangissement (*ostranenié*), s'oppose à l'automatisation de l'objet à laquelle s'affairent, selon Chklovski, les discours et images prosaïques (une théorie institutionnelle des médiums auditifs, par exemple). Ceux-ci, certes, impliquent une forme d'abstraction mais ils adhèrent à une logique qui facilite l'identification de la chose perçue et provoque ainsi un effet de familiarité. La pratique poétique complexifie plutôt l'objet pour produire une appréhension différente de sa réalité devenue singulière par différents moyens qui l'extraient de l'automatisme de la perception<sup>89</sup>. Des productions artistiques, telles la pièce *Krapp's Last Tape* de Samuel Beckett ou *Pour en finir avec le jugement de Dieu* d'Antonin

---

<sup>89</sup> Chklovski, Viktor, *L'art comme procédé* [1917], trad. Régis Gayraud, Paris, Allia, 2008, 23-25.

Artaud, comportent des stratégies d'écriture et d'expression qui procèdent de la sorte en créant une distance critique (un imaginaire) entre la technologie sonore et son identité quotidienne à laquelle nous sommes habitués.

L'étrangisation que décrit Chklovski est un procédé littéraire formel, or les appareils de reproduction sonore ont permis de sortir du cadre strictement textuel pour configurer d'autres constructions esthétiques qui modèlent la perception selon un principe analogue. Transposée dans un cadre de réception auditive autre que celui de la communication pragmatique, la technologie fait apparaître son aspect figuratif, ce que la littérature d'emblée fait résonner par les mots. Dans les chapitres qui suivent, le téléphone, le phonographe et la radio s'imposent, non seulement comme technologies sonores constituées socialement par des discours, des pratiques et des institutions, mais également en tant que figures technologiques qui véhiculent un imaginaire ayant une valeur épistémologique indubitable. Le trans-ducteur fait passer la réalité du monde médiatisée par la technologie sonore au-delà de sa rationalité technologique, encore faut-il s'y mettre à l'écoute.

## Le téléphone...une relation à distance

« All hermeneutics is a mode of eavesdropping »

John Durham Peeters

« Mais avec cet appareil, ce qui est fini est fini..... »

Jean Cocteau

Le téléphone traduit « le son en quelque chose d'autre » : les ondes physiques qui composent la substance phonologique vocale en électricité ; l'énoncé sonore modulé par les stratégies expressives employées à partir de cette posture d'énonciation singulière ; le passage de signes paralinguistiques audibles — c'est-à-dire les indices d'un corps elliptique, fragmentaire, partiellement absent — dans une communication dont la pragmatique excède le simple échange d'informations codées. La visibilité est mise entre parenthèses, exclue de ce processus de transduction. Le *télé* (loin) *phôné* (voix, son) usurpe en partie l'identité référentielle du langage et l'unité diacritique du signe, il fait passer des images auditives et des phantasmes auriculaires qui trafiquent un échange sonore. La transmission de voix et de sons à distance, tout comme la liaison qu'elle promet, a lieu dans une situation technique où l'épaisseur médiatique rend perceptible l'espace d'une proximité lointaine par le biais d'une matière sonore sous son aspect brut ou linguistique, d'une voix entre corps et discours : celle de l'écoute téléphonique.

Cette transduction, qui n'est pas uniquement communication, constitue un dispositif moderne qui affecte et guide, menace et rassure : le *transport* de la voix multiplie les contacts

possibles et articule les relations impossibles tandis que les infrastructures institutionnelles qui en sont les conditions de possibilité conduisent avec lui l'exercice d'un pouvoir qui reste pour la norme une hypothèse. Une hypothèse qui vient renforcer l'efficacité de l'ordre recherché : le contrôle de corps maintenus à une certaine distance et la gestion de paroles dont la valeur possède une teneur pouvant incriminer la personne les ayant émises; à l'intérieur de certaines structures légales, la « téléécoute<sup>90</sup> » détecte des voix pour capter des preuves et traquer des individus, comme en témoigne le programme de surveillance et d'espionnage contemporain *Echelon*<sup>91</sup>. La tragédie contemporaine *Ciels* de Wajdi Mouawad a comme fond un système informatisé semblable nommé *Socrate* (allusion discrète au *daimon*, cette voix intérieure qui a une fonction apotroptique dans les dialogues platoniciens<sup>92</sup>) qui récolte des données. L'interruption et le traitement de ces données servent à tracer des conjectures et des scénarios pour prévoir des attentats potentiels reliés à l'activité de cellules clandestines. La pièce met en scène la diaphonie généralisée de la communication humaine où s'opèrent des traductions continues d'un idiome à l'autre, le téléphone étant le dispositif paradigmatique de cette tour de Babel immatérielle (ou plutôt invisible et éthérée). La question en suspens qui persiste est à savoir si un tel programme de surveillance, dont les opérateurs humains à la fois herméneutes et investigateurs sont présentés comme de simples rouages, peut maîtriser la violence humaine en anticipant des actes de terreur

---

<sup>90</sup> Szendy (2007), 56-63.

<sup>91</sup> *Echelon* est un réseau d'écoute anglo-saxon dont les opérations débutèrent durant la Guerre froide pour intercepter les transmissions à des fins diplomatiques ou militaires. Ce système encore opérationnel est devenu un programme de surveillance géré par le NSA (*National Security Agency*) et dont les ramifications s'étendent à une pluralité d'États Nations et d'entreprises privées. Il est automatisé, il fonctionne par le biais d'ordinateurs performants qui traitent et distribuent les informations contenues entre autres dans les transmissions téléphoniques.

<sup>92</sup> On pourrait proposer une définition anachronique de ce signe divin se manifestant à l'intérieur du personnage en disant qu'il est une voix téléphonée, déliée du *logos* mais impérative à cause de son effet dissuasif. Transductif, cet appel transcendant relaye la conduite humaine de Socrate tandis que les textes de Platon nous transmettent cette idée à distance.

peu importe le dogme qui les animent. Dans *Ciels*, les effets de dissuasion et de persuasion à l'intérieur de *Socrate* ne sont plus d'ordre éthique, l'idéal de la vertu a été englobé par une multiplicité de lignes de conduites qui interfèrent; *Socrate* ne s'occupe plus des affaires entre les hommes, il a affaire à des affrontements de forces instables et irréconciliables.

La relation à distance du transducteur téléphonique implique donc deux modes d'existence, ce dispositif commande deux dispositions du *Dasein* : être-au-téléphone et être-sur-écoute. Cette dynamique n'est-elle pas analogue aux stratégies interprétatives que véhiculent les faits culturels et le travail même de la critique, ne retrouve-t-on pas cette volonté d'adresser le futur en se mettant à l'écoute du passé en toute indiscretion? Cette indiscretion ne serait-elle pas justement la condition de possibilité du discernement?

Le téléphone appelle une réponse. Comment se mettre à l'écoute de cette réponse? Il y a celle qui répond et celle qui questionne. Celle qui répond simplement par automatisme dérive de l'utilité du média téléphonique au quotidien, cette réponse se veut partie intégrante d'un moyen de communication et du même ordre que la réplique verbale. L'autre engage le processus du transducteur qui vient à lester la pensée. En effet, en se distinguant de sa pure utilité, la matérialité du transducteur téléphonique se signale comme la figure d'une relation à distance, d'une responsabilité active et en devenir que la littérature s'exerce à accomplir par l'écriture en modelant le langage de manière à faire passer l'expérience d'une réalité intérieure ou extérieure par des signifiants que ne peut assimiler totalement l'acte de lecture qui par ailleurs tend l'oreille pour relayer les variations qu'elle fait passer. Une distance subsiste, mais cette distance présente l'ouverture d'une réponse qui ne fait rien de plus que questionner à cause de la possibilité d'erreur qu'elle sous-entend. Un texte littéraire incarne ainsi une forme de réponse à l'appel de la matière (naturelle ou artificielle) qui peut prendre la figure technologique du téléphone à partir du

moment où l'appareil s'impose en 1876 et reconfigure les relations à l'autre. Inversement, ce transducteur révèle quelque chose du monde lorsqu'il participe à la composition du fait littéraire tout en déployant une question à laquelle la lecture s'engage à répondre. Littérature et téléphonie rentrent en contact car elles problématisent la relation à distance, que celle-ci soit temporelle, spatiale ou imaginaire. Il ne s'agit pas d'une simple analogie entre deux formes de médiation (textuelle et sonore), elles interagissent par transduction : des courants d'intensité variable passent entre une multiplicité de points de contact; reproductibilité sonore et littérature se traduisent mutuellement au-delà de l'identité technologique de leur support.

### **« Je vais téléphoner moi-même » : les connections de Kafka**

Dans *Das Schloss* (1922) de Kafka, le personnage K. est arpenteur, il dispose donc d'un savoir-faire lui permettant de mesurer les distances et d'ainsi assurer une certaine maîtrise de l'espace, cependant, il arrive justement dans un milieu familial mais atopique qui donne à sa tâche une liberté vertigineuse. Convoqué, il ignore la raison de cette convocation et tente d'obtenir une explication du château, ou plus précisément d'une instance qui en garde l'accès. Se multiplient les interférences qui brouillent toute communication possible entre K. et l'autorité centrale du domaine. Le territoire où il fuit — une fuite vraisemblable, hypothétique — possède des limites qu'il repousse constamment mais qui demeurent inapprochables. Kafka multiplie les connexions et les renvois pour relater cette trame sans issue, pour la lecture comme pour le protagoniste. Deleuze et Guattari remarquent des séries de segments à travers la littérature kafkaïenne, des « connecteurs » constituant des lignes de fuite s'agençant par contiguïté et liaisons multiples<sup>93</sup>. En effet, Kafka fait fuir la littérature en traçant des lignes, il engage K. comme arpenteur pour l'assister dans sa cartographie, le devenir de l'étranger au Château *déterritorialise*, c'est une ligne de fuite qui s'intensifie dans son inachèvement<sup>94</sup>.

Or dans ce fragment inachevé auquel je fais appel, la multiplicité de ces liaisons qui prolifèrent créent de l'interférence qui mine le système téléphonique du domaine monumental et

---

<sup>93</sup> Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, 115-116.

<sup>94</sup> Dans *Dialogues*, on lit que « la ligne de fuite est une *déterritorialisation*. » Deleuze, Gilles et Parnet, Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1996, 47.

décentralisé; celle-ci est conduite par le principe d'ambiguïté qui concrétise l'écriture de Kafka. Une des lignes devient littéralement téléphonique, elle passe par un transducteur. Et pourtant, l'ambiguïté, l'incertitude et le doute n'auraient-ils pas pu être écartés d'emblée par un coup de téléphone et une conversation claire et distincte?

Non, au contraire, le coup de téléphone signale l'attente d'une réponse qui arrive sans aboutir, elle condense (par le micro condensateur de l'appareil) l'équivocité du récit sans le priver pour autant de certaines bribes communicationnelles, d'un savoir rudimentaire : le contact se fait mais toujours lacunaire, la condition de l'entretien devient son insuffisance. La figure du transducteur fait passer l'impasse. Dans la *Der Bau*<sup>95</sup> (1923), il en va tout autrement car l'anonymat veut être conservé, le désir de contact se trouve dissout par l'animalité et un souci instinctif animé de méfiance. Dans cette autre nouvelle de l'ouïe — ici non médiatisée par la technique —, le narrateur (probablement une taupe même si ce n'est pas spécifié) survit en travaillant grâce à son écoute et ainsi continue d'aménager son chez-soi en creusant toujours davantage des galeries; c'est une fuite *de et vers* sa terre natale, un environnement rendu familier par l'incomplétude de sa construction. Il guette les moindres vibrations durant ses exercices d'excavation, car les moindres signes de vie exogènes sont potentiellement une menace. Il surveille auditivement tapi sous terre afin d'éviter tout contact avec l'origine du bruit qui soudainement se manifeste pour troubler le silence et déployer par le fait même un « champ d'expérimentation ». Comment circonscrire une cause sans risquer l'anéantissement de sa découverte? Question impossible à ignorer; Kafka en fait une question de survie. Le son possède une charge disruptive, cette force immatérielle, indubitable mais informe, oriente l'activité de

---

<sup>95</sup> Kafka, Franz, « Le terrier », dans *Œuvres complètes*, t.2, trad. Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque La Pléiade », 1980, 738-772.

forage continu car « l'égalité universelle de [son] intensité » tracasse l'animal souterrain et maintient ainsi sa vie en chantier<sup>96</sup>. L'issue, si l'on peut parler ainsi en termes de sortie et de provenance (*Ausweg*), rejoint l'effet de transduction qui s'opère à travers les scènes téléphoniques du *Château* : une intranquillité perdue, « l'écoute se retrouve finalement sur écoute, exposée elle-même à être entendue<sup>97</sup> ».

Il y a deux occurrences du même téléphone au début du *Château*, celui de l'auberge, ce lieu d'accueil où se réfugie l'étranger K. lors de son arrivée après la traversée du « pont de bois qui menait de la grand-route au village ». Elles agissent comme véritable *inter-mezzo* dans le cours du récit (un passage entre deux actes d'une œuvre musicale dans son sens propre), un mouvement qui fait des liaisons — par exemple, les vibrations d'ondes d'une sonnerie d'un téléphone. Elles marquent des moments de suspension où le téléphone intervient, et par son truchement, la possibilité d'une liaison avec l'instance distante du château.

Lors de la première occurrence, K. n'est que témoin extérieur d'une conversation entre un dénommé Schwarzer et un représentant de « l'autorité comtale » sommé de communiquer avec le bureau central pour vérifier la justesse de l'affirmation du protagoniste. Cet appel préfigure un réseau de renvois qui s'avéra interminable. On interpelle K. afin de lui demander s'il possède l'autorisation nécessaire pour séjourner dans le domaine du château. Afin de se défilier, K. répond qu'il est l'arpenteur venu sur les ordres du comte Westwest. Dubitatif, l'interlocuteur prend le dispositif : « Je vais me renseigner au téléphone. » Dans un premier temps, l'appel confirme les soupçons de Schwarzer et démasque l'imposteur que devient K., à ce moment il n'est « qu'un vulgaire vagabond qui raconte des histoires ». Mais aussitôt, « le téléphone rappela encore, et

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, 758.

<sup>97</sup> Szendy (2007), 78.

assez fort » : après avoir écouté longuement à l'appareil, Schwarzer apprend qu'une erreur a été commise. Le pouvoir du téléphone de Kafka amorce une relation à distance insoupçonnée, l'hypothèse anodine du récit s'intensifie et s'amorce un processus de reconnaissance paradoxale.

Le narrateur résume ainsi cette transduction téléphonique :

K. dressa l'oreille. Le Château l'avait donc nommé arpenteur. D'un côté, c'était mauvais; cela montrait qu'au Château on savait de lui tout ce qu'il fallait, qu'on avait pesé les forces en présence et qu'on acceptait le combat en souriant. Mais d'autre part c'était bon signe aussi, car cela prouvait, à son avis, qu'on sous-estimait ses forces et qu'il aurait plus de liberté qu'il n'en eût pu espérer de prime abord<sup>98</sup>.

La médiation téléphonique amorce un rapport de force qui déstabilise K. et effectue une équivocité sur le plan textuel, un appel équivoque dont nous lecteurs devons accepter les frais pour entendre l'exercice de pensée que nous transmet Kafka.

Or si K. assume la *responsabilité* de l'arpenteur, il ignore toujours la tâche à accomplir. Après une journée d'errance frustrante sans possibilité d'accéder au Château, il revient à l'auberge dans l'espoir de s'entretenir avec une personne quelconque de la sphère exécutive pour ainsi combler le vide qui le sépare du pouvoir l'ayant étrangement reconnu. C'est la deuxième occurrence du téléphone : « Je vais téléphoner moi-même ». K. a recours au téléphone car c'est la voix à l'autre bout du fil qui lui confère son identité d'arpenteur, il ignore cependant à quoi cela tient. La tension entre, d'une part, la permission de la loi qui lui fait défaut et, d'autre part, ce qu'on lui incombe de faire, passe par cette relation à distance qu'active le dispositif à sa portée; la loi extérieure se manifeste étrangement à travers lui pour terrasser K. nommé arpenteur. Cet essai de communication devient la mise en scène de sa condamnation à un milieu, à une attente

---

<sup>98</sup> Kafka, Franz, « Le château » dans *Œuvres complètes*, t.1, trad. Alexandre Vialatte, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, 496.

interminable, à un travail improductif qui trouve une expression singulière dans l'écriture même de Kafka. Elle est la tension irrésolue d'un langage dont on ne peut nier la sobre réalité véhiculée ou le fantastique qu'il produit : sa fiction vient à traduire une relation à distance.

L'écouteur émit un grésillement comme K. n'en avait jamais entendu au téléphone. On eût dit le bourdonnement d'une infinité de voix enfantines (mais ce n'était pas un vrai bourdonnement, c'était le chant de voix lointaines, de voix extrêmement lointaines), on eût dit que ces voix se combinaient de façon impossible pour former une seule voix, haute mais forte, qui frappait le tympan comme si elle eût demandé à pénétrer quelque chose de plus profond que le pauvre organe de l'ouïe. K. écoutait sans téléphoner, il avait posé le bras gauche sur la boîte de l'appareil et écoutait dans cette position<sup>99</sup>.

La tonalité affective (*Stimmung*) du personnage devient littérale, elle correspond à l'écoute de ce son de la Loi privée de l'universalité de la lettre fixe et accessible, à une voix multiple et inidentifiable, d'une généralité sans qualités et vide de signification. La voix diffuse mais unique frappe le tympan, elle fait vibrer la membrane intermédiaire entre l'intériorité et l'extériorité de l'être vivant. Ce grésillement ou bourdonnement émis par le téléphone devient un signe presque imperceptible qui indique que le dispositif reste opérationnel malgré tout; il est la condition de possibilité d'une communication à venir. Cela rappelle d'ailleurs le son du shofar, un instrument à vent archaïque tel qu'il est décrit dans la Bible, notamment lors de la fondation de la Loi et la transmission du décalogue (Exode 19 : 16 et 20 : 18). Cette occurrence du shofar n'est pas la seule, or dans son étude sur les rituels, Theodor Reik remarque que cette « trompette » intervient toujours dans le texte lorsque l'alliance — ou une convention qui engage si l'on veut — s'institue ou doit être réitérée. Dans l'Exode, le son de ce porte-voix annonce la manifestation divine au peuple qui tremble à l'écoute de son retentissement tandis que l'alliance entre Yahweh et Israël se consume sur le sommet du mont Sināï par l'intermédiaire d'une relation

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, 512 [traduction légèrement modifiée].

entre Moïse et la voix transcendante. Cette médiation donne à entendre la voix de l'altérité au moment où se manifeste la présence absente de Yahweh, une voix différente du *logos* que l'on peut encore ouïr durant certains rituels juifs comme le Yom Kippour<sup>100</sup>. Mais, cette écoute reste foncièrement paradoxale : le son du shofar est à la fois ce qui convoque Moïse et également ce qui maintient le reste du peuple à distance:

Alors le shofar, dont le son est plus fort que tout le tonnerre, est là comme la voix sans contenu qui colle à la Loi, le support de la Loi, qui étaye sa lettre. [...] Il semble que la voix, en tant que rappel paradoxal [*senseless*] de la lettre, est ce qui confère à la lettre une autorité, en faisant d'elle non seulement un signifiant mais un acte<sup>101</sup>.

Pour revenir au passage du *Château* en question, il y a véritablement transduction en ce sens qu'il y va d'une réflexion sur le dispositif téléphonique à une époque où celui-ci préfigure le développement exponentiel des télécommunications en radicalisant, par la traduction électrique de la voix, la technologie du télégraphe. K. désire cette relation à distance, tout comme Kafka qui fait intervenir cette interface en écrivant un scénario imprévisible avec lequel son protagoniste doit transiger. Il veut téléphoner soi-même, par la littérature, pour relayer la métaphysique de son existence; il se dispose par ce dispositif à entendre une voix à distance — intérieure et extérieure —. Intériorité d'une relation à distance, donc : « car avant tout dispositif portant ce nom dans la modernité, la *tekhnè* téléphonique est à l'œuvre au dedans de la voix, [...] téléphonie mentale qui, inscrivant le lointain, la distance, la différance et l'espacement dans la *phone*, à la fois institue, interdit et brouille le soi-disant monologue.<sup>102</sup> » Mais cette transduction intérieure

---

<sup>100</sup> Voir Dolar (2006), 52-56.

<sup>101</sup> *Ibid.*, 54 [je traduis].

<sup>102</sup> Derrida, Jacques, *Ulysse gramophone*, Paris, Galilée, 1987, 82.

engage également le monde extérieur et l'affectivité, pour Kafka la téléphonie entretient l'espoir d'être relié à sa bien-aimée, aussi loin puisse-t-elle sembler.

En effet, l'amour même trouve ainsi une autre modalité relationnelle à travers ce transducteur, à l'intérieur des foyers de la classe moyenne et aisée durant l'entre-deux guerre l'intimité se vit différemment; l'espace privé est désormais meublé par l'appareil. Ce transducteur hantera Kafka pour qui le téléphone devient au quotidien une source d'angoisse et d'espoir en rapport à ses liaisons précaires qui constituent avec l'écriture l'issue de sa solitude. Dans une curieuse lettre à Felice datée des 22 et 23 janvier 1913, Kafka commence par décrire un rêve dans lequel il se voit « courir vers un pont ou vers un quai » pour parvenir par hasard à un téléphone, une scène où le désir d'abolir les distances, d'entendre la voix de sa bien aimée, devient un désir de l'appareil téléphonique qui le prive paradoxalement de la proximité recherchée et dédouble l'impossibilité de ce rapprochement que le rapport sonore semble initialement lui promettre dans cette mise en scène inconsciente; il se résout à noter par correspondance l'inéluctable échec de cet entretien téléphonique virtuel : « Je comprenais fort bien qu'il n'était pas possible à des voix humaines de se frayer un chemin à travers ces sons, cependant, je n'y renonçais pas et je ne parlais pas<sup>103</sup> ». La distance est toujours d'ores et déjà comprise dans une tentative de communiquer dont l'idéal d'un contact immédiat et transparent se trouve décalé par l'exigence même du courant électrique pour faire passer la parole; les bruits intermittents et irréguliers — « triste et puissant chant sans paroles et le mugissement de la mer<sup>104</sup> » — en témoignent et rappellent, comme les limites de l'incommunicable, l'extension de notre finitude et l'espoir démesuré de pouvoir y remédier par des prothèses auditives.

---

<sup>103</sup> Kafka, Franz, *Lettres à Felice*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1972, 297.

<sup>104</sup> *Ibid.*

Mais revenons à cet extrait du *Château* où résonne le son énigmatique, à la fois incarné et désincarné. L'étrange résonance entre l'oreille, l'appareil et l'autorité distante est interrompue; un homme crie d'une voix sévère et orgueilleuse : « Qui est à l'appareil? ». Tout cela indispose K., « il hésitait à se nommer; il était désarmé en face de ce téléphone, l'autre pouvait le foudroyer ou raccrocher le récepteur et K. n'aurait alors réussi qu'à gâcher une possibilité peut-être très importante.<sup>105</sup> » La conversation se poursuit pour finir abruptement sans que K. n'ait obtenu la communication désirée, le récit continu par le biais de cette irrésolution. Il y a un vide dont il faut faire l'expérience et la littérature devient pour Kafka la manière de l'engager.

Pour K., cette prothèse témoigne de la bonne organisation du village<sup>106</sup>, d'où l'espoir qu'elle nourrit en lui. En effet, le téléphone au début du 20<sup>ème</sup> siècle était bien plus qu'un simple outil, en tant que média central d'une réalité sociale en pleine mutation il faisait partie intégrante des nouveaux modes de gestion car il permettait de concevoir un autre type de rapport efficace entre les individus au sein d'une collectivité. Il traduisait notamment de nouvelles configurations du travail dont l'exemple paradigmatique demeure l'administration bureaucratique. Au sein de ce phénomène social qu'est la bureaucratie, des réseaux sociaux basés sur la médiation téléphonique se forment afin de faire passer l'information et augmenter la performance exigée par la croissance des industries et la spécialisation de services de plus en plus diversifiés. Le téléphone était bien

---

<sup>105</sup> Kafka, « Le château » (1976), 513.

<sup>106</sup> « Eh quoi! Le téléphone était-il installé dans cette auberge de village? Quelle merveilleuse organisation! Le détail en surprenait K. bien qu'il se fût attendu à l'ensemble. » Dans ce passage, une confusion s'opère entre le narrateur intradiégétique, le personnage K. et l'auteur, le téléphone brouille les catégories discursives en abolissant la distance entre elles. La médiation textuelle du téléphone de Kafka opère ce que Bakhtine appellerait une « construction hybride » où s'observe, par des éléments syntaxiques et compositionnels, l'intrusion d'indices expressifs qui relayent les discours de l'auteur, du narrateur et d'autrui; ces discours se confondent dans cet énoncé à résonance sociale portant sur le transducteur téléphonique. Voir Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, 122-151.

plus qu'une simple technologie, sa figure relatait une image progressive de la construction sociale; en tant que transducteur le téléphone répondait à l'appel du futur tout en modulant les rapports concrets entre les interlocuteurs aussi limités avaient-ils pu être dans le passé. Transducteur sur le plan imaginaire, ce dispositif était un « abrégé [*shorthand name*] pour signifier tout un assemblage de connections, fonctions, institutions et gens.<sup>107</sup> » La technologie du téléphone devient un média mais, en revanche, l'effectivité de cette technologie sonore se déploie par l'organisation de relations sociales en système de médiation fonctionnel. Or la socialité de ce média auditif relève d'une fiction nécessaire *transportant* la réalité virtuelle des modalités d'interconnection entre les agents, institutions, pratiques et réseaux sociaux. En d'autres mots, l'organisation du média téléphonique, et par conséquent, la fonctionnalité de l'objet technique, se passent par l'économie imaginaire (et textuelle) de ce transducteur<sup>108</sup>. Le comte Westwest personnifie le gestionnaire de bureau relié à ses subordonnés par un réseau téléphonique qui assure l'organisation du village. Or cette croyance s'effrite à mesure que les péripéties s'accumulent car elle est constamment mise à l'épreuve. Une vraie traduction figurale du téléphone doit donc, comme c'est le cas chez Kafka, se présenter dans un discours équivoque qui se trouve souvent assourdi dans la construction de l'identité sociale de la technologie.

À l'aide de cet appareil, K. croit pouvoir s'élever aux hauteurs du château, mais ce dieu prothétique que devient l'homme par les technologies comme le téléphone ne le rend pas

---

<sup>107</sup> Sterne (2003), 210.

<sup>108</sup> Dans le domaine de la culture populaire, la publicité dans la presse écrite a contribué grandement à la construction imaginaire de ce média, les campagnes commerciales de AT&T et Bell sont exemplaires à cet égard. Évidemment, plusieurs autres représentations y participèrent, tant dans le cinéma des premiers temps que dans les textes littéraires au sens strict. Jonathan Sterne traite la question du passage entre technologie sonore et média sonore en termes de « médium imaginaire » : « Dans la mesure où les technologies sonores sont toujours organisées comme médias sonores, le médium — ou , du moins, le médium imaginé — précède même la technologie en soi. » Sterne (2003), 214 [je traduis].

forcément heureux dans sa ressemblance avec Dieu<sup>109</sup>; il ne lui donne pas accès à la grâce. Pour Kafka, cette réalisation informe le doute et l'angoisse de l'écoute, le désir d'être au téléphone côtoie la menace d'être sur écoute. Cela se comprend lorsqu'on considère que le dispositif téléphonique a également opéré une différente répartition entre le travail et la vie, entre la sphère publique et privée, tout en brouillant les limites qui les séparaient; dans les années 1920, la présence de l'appareil se remarque autant dans le bureau que dans le foyer tandis que ses infrastructures transforment le paysage urbain et ensuite rural.

Dans le court récit *Der Nachbar*<sup>110</sup>, le personnage narrateur est travailleur ordinaire d'un bureau où la promiscuité s'amplifie par la présence du téléphone, un des ses seuls « instruments de travail ». Il s'imagine que son voisin (M. Harras) est à l'affût de ses appels téléphoniques car, selon ses renseignements, il est dans la même branche que lui. L'espace privé et l'espace public se trouvent brouillés car le dispositif n'appartient ni à l'un ni à l'autre. Les deux hommes ne sont isolés que par de minces cloisons : « Mon appareil téléphonique est installé contre le mur qui nous sépare, constatation purement ironique car, même si l'appareil errait à l'autre bout, on l'entendrait aussi de l'appartement voisin. » La communication privée promise par le téléphone et anticipée par son utilisateur se transforme en un moyen de renseigner autrui sans que cela ne soit vérifiable. L'usage de l'appareil s'accomplit d'ores et déjà dans un contexte social. Les paramètres sociaux du développement de l'industrie des télécommunications, couplés avec la privatisation et la réglementation subséquentes de ce domaine, confirment les limites à l'intérieure desquelles un média de communication doit s'ancrer pour pouvoir fonctionner. C'est ainsi que se constitue le dispositif du transducteur. Nous sommes loin d'une connexion angélique

---

<sup>109</sup> Freud, Sigmund, *Malaise dans la culture*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1995, 34-35.

<sup>110</sup> Kafka, Franz, « Le voisin », dans *Œuvres complètes*, t.2, trad. Alexandre Vialatte, Paris, 1980, 496-497.

ou télépathique avec le dispositif téléphonique et Kafka le sait, il affirme au contraire dans cet extrait un autre vecteur de la modernité toujours sous la réserve de la finitude de la communication humaine. Dans la ligne qui connecte l'écoute du *Château*, du *Terrier*, du *Voisin* et de ses lettres, l'impuissance interfère une fois de plus avec l'enthousiasme pour donner à entendre la transduction téléphonique : « Il m'arrive dans mon impuissance de sauter d'impatience autour de l'appareil avec l'écouteur à l'oreille sans pouvoir empêcher quand même certains secrets de m'échapper.<sup>111</sup> »

Qui n'a pas, comme Mark Twain<sup>112</sup>, constaté l'étrangeté d'une conversation téléphonique sans être un des interlocuteurs ? Ce qui s'échappe de ces fragments de Kafka a été lu à l'image de ce tiers à l'écoute d'une série de communications elliptiques remplies de vide (silence) qu'il s'agit non pas de déchiffrer, mais bien de (re)produire afin d'interpréter tel le transducteur l'expérience d'une relation à distance. Encore faut-il rappeler que l'espace bidimensionnel du texte n'a rien à voir avec le caractère tridimensionnel et immersif du sonore, c'est une écoute paradoxale à laquelle je me livre où, à l'instar du rêve, surgissent des images acoustiques dont la réalité reste aussi vraie que la sobre irréalité que décrit Kafka. Si considérer la perception sensorielle (dans ce cas-ci, l'audition) dans une étude littéraire n'est pas sans poser certains problèmes pour une méthodologie normalement axée sur l'écrit de l'œuvre, la littérature, au demeurant, nous transmet à distance l'expérience de technologies sonores comme le téléphone et offre des pistes de réflexion pour comprendre le choc qu'elles ont pu avoir sur l'expérience vécue

---

<sup>111</sup> *Ibid.*, 497.

<sup>112</sup> Dans son très court écrit *A Telephonic Conversation* [1880], l'auteur américain débute ainsi : « Consider that a conversation by telephone — when you are simply sitting by and not taking any part in that conversation — is one of the solemnest curiosities of modern life. » Il commente un peu plus loin cette situation : « that queerest of all the queer things in this world — a conversation with only one end of it. You hear questions asked; you don't hear the answer [...] » Twain, Mark, « A telephonic conversation », dans *The Atlantic Monthly*, juin 1880.

au tournant du 20<sup>ème</sup> siècle, notamment celle d'une relation à distance entre deux corps parlant et écoutant.

### **Transmission et filiation : la voix spectrale de la poste et la grand-mère de Proust**

Ces deux expressions sont reliées dans le registre de la téléphonie, sur le plan diachronique et synchronique<sup>113</sup>. Premièrement, la filiation, selon l'acceptation ordinaire, comprend une continuité dans le temps entre des entités différentes qui présentent néanmoins des traits semblables implicites ou explicites; il y a un fil conducteur qui les relie outre les variations différentielles, une origine commune est fixée, même si celle-ci n'est qu'hypothétique ou imaginaire. L'exemple naturel de filiation diachronique est évidemment la famille ou, si l'on veut, la lignée intergénérationnelle de la descendance. La filiation s'accompagne en général d'une transmission de choses matérielles (biens divers, propriété, héritage financier, etc.) et immatérielles (valeurs, langue, savoir, souvenirs, etc.) qui composent certains éléments à partir desquels seront constitués par agencement des identités, des conduites, des visions du monde, des projets, etc. Cette transmission donc, je la nomme diachronique.

Deuxièmement, je considère la filiation et la transmission synchroniques comme des processus qui s'articulent dans la communication médiatisée du dispositif téléphonique. Ce type de transmission permet des rapports physiques et psychologiques au même moment, elle organise la communication sur un plan horizontal par rapport à la verticalité de la transmission diachronique. Si les lettres et le système de la poste remplissaient jusqu'alors une fonction

---

<sup>113</sup> Je n'ignore pas que ces termes ont connu une fortune particulière dans la linguistique structurale de Saussure, or placé dans le contexte de la médiation, leur sens étymologique est réhabilité afin de diriger ma lecture de Proust.

semblable à celle des réseaux téléphoniques, soit d'assurer la communication interpersonnelle à distance (parfois temporelle autant que spatiale), l'autre forme de relation à distance que le téléphone concrétise présente l'avantage de la simultanéité du contact incarné qu'engendre la transduction de la voix<sup>114</sup>. La transmission devient radicalement synchronique par le réseau de fils téléphoniques. Historiquement, ce pouvoir de liaison de ce moyen de communication fut d'ailleurs un vecteur politique car il contribua notamment à consolider l'unité d'un territoire et à renforcer l'appartenance à une identité nationale, comme ce fut le cas aux États-Unis. Comment se traduit donc l'imaginaire de cette articulation de la filiation et de la transmission?

La désincarnation — indexation transductive — de l'expression d'un énoncé médiatisé par le téléphone efface la présence du corps dans l'acte de transmission mais renforce également l'effectivité des traces corporelles singulières en orientant l'attention vers les parties du corps qui constituent la matière de l'expression : le grain de la voix (Barthes), l'intonation, le rythme du souffle, la cadence verbo-motrice et l'attaque ; une résonance distincte qui semble provenir d'une communication immédiate mais où en fait c'est l'imaginaire prothétique qui donne une valeur spécifique à la qualité du son. Les tympanes technologiques transduisent cette résonance qui « est à la fois l'écoute du timbre et le timbre de l'écoute.<sup>115</sup> » Les indices du corps prennent un accent

---

<sup>114</sup> Soulignons au passage les généalogies que l'on trace des médias, en ce sens on peut parler d'une filiation comme la suivante : ... télégraphe — téléphone — radio... À l'intérieur de ces filiations se déploie ce que Bolter et Grusin ont nommé la remédiation, ce concept fait valoir la fait que chaque médiation reforme, relaye ou complète une médiation antérieure car chacune d'entre elles affirme sa signification culturelle de manière isolée. Au contraire, un média s'inscrit à l'intérieur d'une constellation d'autres médias qui participent — sans pour autant achever — sa définition. Voir Bolter, Jay David et Grusin, Richard, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 2000.

<sup>115</sup> Nancy (2002), 77.

jusqu'alors inouï, une voix singulière configure une présence. Paradoxalement, la technologie redonne aux corps une intimité visuellement phantasmatique mais réellement sonore ; ce paradoxe confère à l'écoute qu'elle implique un statut particulier qui fait passer ce que Barthes a nommé une « signifiante<sup>116</sup> » irréductible aux signes d'un langage codé. Comment l'écoute téléphonique traduit-elle donc l'expérience d'une relation intersubjective à distance ? Pour Proust, cette question de transmission s'éprouve littéralement par une filiation médiatisée.

*Le côté des Guermantes* (1920), quatrième mouvement de la *Recherche du temps perdu* qui succède au *Temps retrouvé*, expose les vertus et travers de la mondanité aristocratique sur le fond du départ de Combray et de l'emménagement à Paris de la famille du narrateur. Le narrateur relate ce temps où, en s'introduisant dans le monde ésotérique des salons parisiens, il cherchait à faire l'expérience de la poésie que lui inspirait alors le nom de la duchesse de Guermantes<sup>117</sup>. Le récit est intercalé d'épisodes et de morceaux isolés de la trame principale, comme celui dont il sera question : l'appel téléphonique à sa grand-mère lors de son séjour à la garnison de Doncières où est affecté son ami Saint-Loup.

Ce dévoiement narratif coïncide avec le déplacement du narrateur, une prise de distance nécessaire à l'introduction du passage sur la magie du téléphone dont Proust avait rédigé les premières esquisses dans un article du *Figaro* paru plus d'une dizaine d'années auparavant. L'usage du téléphone au début du 20<sup>ème</sup> siècle s'était étendu au domaine public et se développait ainsi la possibilité d'échanges plus personnalisés offerts par une technologie autrement destinée

---

<sup>116</sup> Il distingue la signifiante de la signification en la définissant plutôt comme « la dispersion même, le miroitement des signifiants », à laquelle participe la médiation téléphonique du matériau vocal. Barthes, Roland, « L'écoute », dans *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, 229.

<sup>117</sup> Ce qui est décrit dès les premières pages par une analogie avec le phonographe. Proust, Marcel, *Le côté de Guermantes* [1920], t.1, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, 5.

aux sphères politique et économique. Le téléphone symbolisait certes l'efficacité et la coopération pour un système capitaliste en pleine expansion or il signalait également une nouvelle dynamique de la vie sociale car il modela une série d'habitudes et de conduites où la différence entre sexes (*gender differentiation*) eut une importance capitale. Le commentaire de Proust marque clairement cette distinction des sexes à l'intérieur de la division du travail au sein des systèmes de téléphonie. En décrivant le procédé téléphonique, il évoque les « Demoiselles du téléphone », « ironiques Furies », « Vierges vigilantes » et les « Danaïdes de l'invisible qui sans cesse vident, remplissent, se transmettent les urnes des sons<sup>118</sup> ». En amont de l'invention du tableau de distribution automatisé (*automatic switchboard*), les relais téléphoniques nécessitaient une médiation humaine, une fonction que vinrent à assumer les femmes dès le début des années 1880 malgré les pressions sociales découlant de la morale victorienne qui construisait une identité féminine calquée sur la maternité, l'éducation familiale et le travail domestique<sup>119</sup>. Cependant, ces mêmes caractéristiques essentialistes sur lesquelles se fondait ce modèle répressif de la féminité, soit sa nature dite soumise, passive, prudente, patiente, pure, modeste et attentionnée, devaient légitimer l'incursion des femmes dans le milieu de travail public. Selon le discours officiel de l'époque victorienne, la femme était davantage prédisposée à devenir opératrice car la personnalité masculine ne convenait pas aux tâches exigées par le boulot. Si « les servantes toujours irritées du Mystère, les ombrageuses prêtresses de l'Invisible<sup>120</sup> » ont pu se détacher du lieu domestique et acquérir un semblant d'indépendance, leurs conditions de travail étaient particulièrement encadrées, voire gérées par les mœurs strictes imposées par leur employeur. De

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, 126.

<sup>119</sup> Voir Martin, Michèle, « The Making of the Perfect Operator », dans « *Hello, Central?* » *Gender, Technology, and Culture in the Formation of Telephone Systems*, Montreal & Kingston, McGill-Queen's University Press, 1991, 50-90.

<sup>120</sup> Proust (1988), 126.

plus, elles représentaient désormais une force de travail efficace et bon marché que justifiait encore la subjectivité féminine au sein des structures discursives de la fin du 19<sup>ème</sup> et du début du 20<sup>ème</sup> siècle. Le contrôle et la supervision autorisés par le discours patriarcal régnant ainsi que l'inégalité salariale sont des facteurs parmi d'autres qui contribuèrent directement à l'expansion fulgurante des systèmes téléphoniques et au « perfectionnement » de ses opérations.

Mais, outre les transformations sociales liées à cette nouvelle praxis de communication, c'est une expérience sensible configurée par un dispositif acoustique qui déstabilise et conduit à concevoir autrui différemment. Proust procède à une phénoménologie de ce type d'audition technique à travers la mémoire affective du narrateur:

Et aussitôt que notre appel a retenti, dans la nuit pleine d'apparitions sur laquelle nos oreilles s'ouvrent seules, un bruit léger — un bruit abstrait — celui de la distance supprimée — et la voix de l'être cher s'adresse à nous. C'est lui, c'est sa voix qui nous parle, qui est là. Mais comme elle est loin !<sup>121</sup>

Le narrateur devait se rendre à la poste pour téléphoner, c'est de l'intérieur de ce lieu que s'impose l'identité de ce nouveau média : le téléphone perfectionnait le procédé du télégraphe de Samuel Morse et Alfred Vail en faisant de la voix humaine l'émission sonore privilégiée par rapport à de simples courants électriques de longueurs variables ; la transmission de paroles transforma également l'usage de la correspondance écrite et les pratiques que la dissémination de lettres impliquait. Tel un spectre, la voix qu'avait consignée la lettre revient par la médiation du téléphone : la communication à distance a une lignée. Le timbre change de vocation en devenant le sceau de la voix personnelle au lieu d'une marque pour indiquer l'origine de l'envoi ; l'accent d'une tonalité affective (*Stimmung*) reproduite par une membrane vibrante au lieu d'un cachet

---

<sup>121</sup> *Ibid.*

administratif apposé sur la lettre pour certifier que les frais de port ont été payés par l'expéditeur. Le timbre<sup>122</sup> devient quelque chose de vivant qui passe par le transducteur ; en supprimant la distance, ce tympan technologique fait résonner le corps de l'autre *qui est là*. En ce sens « l'écoute parle », elle n'est pas passive, au contraire le silence actif du récepteur téléphonique fait circuler une part de l'indétermination d'un mot écrit en traduisant une consistance matérielle et en dispersant ainsi les signifiants audibles. Barthes n'a pas tort de reconnaître dans le téléphone l'objet « archétypique de l'écoute moderne » qui rassemble les interlocuteurs dans une « intersubjectivité idéale » où la communication individuelle s'opère en restreignant la perception au seul sens de l'ouïe<sup>123</sup>.

En effet, l'écoute fait résonner un imaginaire, le narrateur de Proust vient à reconnaître sa grand-mère d'une manière inconnue ; le récepteur collé à l'oreille, il écoutait pour la première fois « cette voix [qui lui] apparaissait changée dans ses proportions dès l'instant qu'elle était un tout et [lui] arrivait ainsi seule sans l'accompagnement des traits de la figure ». L'intimité de l'écoute téléphonique provoque l'apparition d'une figure étrangère, elle opère une relation qui est également celle de l'écoute littéraire d'une réalité traduite par la technologie.

Proust pense le téléphone, il n'expose pas simplement sa fonction transmissive, il met en scène comment ce transducteur défamiliarise ce qui est réellement le plus familier, il (re)présente une reconnaissance différente d'une filiation et c'est le transducteur sonore qui cristallise cet imaginaire de l'écoute moderne. La réalité du téléphone se présente déformée, l'énigmatique de l'objet technique surgit et anime son effectivité. En passant par ce dispositif transductif, la voix

---

<sup>122</sup> Le mot timbre dérive du grec *tumpanon* qui signifie tympan. L'écoute s'entend ici comme le principe de la voix.

<sup>123</sup> Barthes (1982), 223.

devient une métonymie de l'être de la grand-mère de Proust : « elle semblait à tout moment prête à se briser, à expirer en un pur flot de larmes, puis l'ayant seule près de moi, vue sans le masque du visage, j'y remarquais, pour la première fois, les chagrins qui l'avaient fêlée au cours de la vie.<sup>124</sup> »

Cette liaison transductive entre le narrateur et sa grand-mère préfigure la mort de cette dernière, et cette préfiguration textuelle repose sur le grain de la voix<sup>125</sup> que donne à entendre l'expérience auditive du téléphone. « Présence réelle, cette voix si proche — dans la séparation effective ! Mais anticipation aussi d'une séparation éternelle !<sup>126</sup> ». Proust conçoit l'effet du téléphone comme inaugurant une relation à l'autre intimement liée à la mort, c'est une voix spectrale que produit son imaginaire téléphonique. Le contenu de la discussion ne joue pratiquement aucun rôle dans cette construction phantasmatique<sup>127</sup>, la figure est le produit du *rhythmos* du transducteur ; la manière de fluer des ondes sonores converties en courant électrique, du courant électrique en ondes sonores, et des ondes sonores en images auditives. La corporéité de la voix se compose dans le dispositif qui à la fois comble et signale le vide qui sépare les deux êtres en liaison<sup>128</sup> sous une forme de co-présence impossible. À l'instar d'une situation de deuil,

---

<sup>124</sup> Proust (1988), 127.

<sup>125</sup> Dans son essai « L'écoute », la description que fait Barthes du « grain » s'accorde particulièrement à la voix amplifiée de l'appareil téléphonique : « la voix n'est pas le souffle, mais bien cette matérialité du corps surgie du gosier, lieu où le *métal phonique* se durcit et se découpe ». Barthes (1982), 226 [je souligne]. C'est bien une matérialité hybride de la voix entre le corps et la technologie qui passe par le transducteur, le grain qui parvient à l'oreille transmet également le son de la distance supprimée.

<sup>126</sup> Proust (1988), 126.

<sup>127</sup> Notons qu'aucun dialogue entre les interlocuteurs n'est rapporté dans cet extrait, toute l'expérience remémorée se concentre sur l'effet de la voix et le fonctionnement de la technologie, c'est-à-dire, sur l'expérience vécue du téléphone.

<sup>128</sup> Dans cette relation à distance, « être en face l'un de l'autre » signifie « être l'un pour l'autre audibles » (*Ibid.*, 128).

le contact physique est désiré plus que jamais, il est amplifié par le téléphone qui produit un spectre :

Je criais : « Grand-mère, grand-mère », et j'aurais voulu l'embrasser ; mais je n'avais près de moi que cette voix, fantôme aussi impalpable que le fantôme qui reviendrait peut-être me visiter quand ma grand-mère serait morte.

Au tournant du siècle, les technologies de reproduction ont été reçues avec méfiance et fascination, l'expérience d'une transduction (reproduction) de la perception auditive instaure de nouvelles conduites sociales et individuelles, elle reconfigure l'idée de communication et apporte au son une autre charge sémantique. Le téléphone, comme les autres technologies sonores, est irréductiblement lié à un imaginaire que Franz Kafka et Marcel Proust ont déployé sur le plan littéraire. Ainsi, le transducteur affecte l'audition d'un corps empirique et (re)produit une réalité traversée par la technologie ; en tant que dispositif langagier, il n'imité pas le réel, il met en scène sa médiation. En d'autres mots, la littérature traduit l'ontologie de la médiation téléphonique que l'on peut résumer ainsi : la mise en relation à distance.

## Mort, silence et voix phonographiée

*Speech has become, as it were, immortal.*

Edison

Laisser une trace, inscrire quelque chose dans la matière qui puisse se conserver et se transmettre indéfiniment dans le temps, ne signifie plus la même chose dès lors qu'une technique de reproduction permet l'écoute d'un événement sonore coupé de sa source originale. Le pouvoir de capter un flux temporel transforme la perception de l'écoulement du temps et la manière de concevoir la transmission d'un événement à partir d'une inscription matérielle qui ne signifie plus uniquement grâce à une certaine configuration spatiale qui relève généralement d'un registre visuel stable et distinct. En investissant le domaine temporel de l'audible, le transducteur phonographique constitue une autre physicalité de la matière. En redéfinissant le processus d'enregistrement, celui-ci diffère radicalement de l'écriture, de la peinture, de la photographie, de la lithographie ou de toute autre technique de reproduction artistique antérieure car il se dédouble d'un autre processus pour que puisse s'actualiser la déposition matérielle : la reproduction auditive des traces illisibles du stylet. Pour que les signes de l'enregistrement puissent exprimer quelque chose, il doit y avoir lecture de ces sillons produits par le va-et-vient d'une membrane vibrante, d'un diaphragme sensible aux intensités et durées des ondes vibrationnelles traduites en phonogrammes. Les mots se traduisent sans l'intermédiaire d'un code pour mettre en jeu, par la suite, signes et signifiants, sillons et langage, sous une forme audible. Parce que sonore, cette traduction s'effectue temporellement, elle fait intervenir plusieurs temporalités où se joue une

expérience qui se distingue d'autres systèmes de représentation et médias non sonores : le temps continu ou fragmenté de l'enregistrement, le temps référentiel des sons captés, le temps vécu de l'écoute ainsi que la durée de vie, de la désintégration de l'enregistrement en tant que tel. La répétition et la préservation, les deux caractéristiques principales de l'inscription matérielle de cette technologie, ont conduit à reconsidérer notre condition de mortels en imaginant, depuis un autre registre sensible radicalement temporel, la substance d'une vie et un moyen (technique) de subsister<sup>129</sup>. Cette technologie sonore moderne transporte des idées, elle est métaphore autant que technique de médiation et ces deux vecteurs s'articulent dans diverses productions culturelles.

La transduction phonographique étend le domaine des morts grâce à sa capacité de conserver et de transmettre<sup>130</sup>, selon une autre modalité, voix et discours, sons et bruits, c'est-à-dire les émissions audibles de corps ; elle produit des fantômes d'une autre trempe car le rapport aux manifestations humaines passe par une mortification singulière des corps acoustiques. Ce transducteur ouvre un domaine sonorisé qui met en scène notre finitude en nous persuadant de la possibilité de l'outrepasser, « avec la capacité d'enregistrer, d'amplifier et de transmettre le son par des machines, la voix a *apparemment* perdue sa finitude<sup>131</sup>. » La transduction entre corps,

---

<sup>129</sup> Par l'expression « moyen de subsister », on comprend trois sens qui recourent l'étymologie du mot « subsister », du latin *sub-sistere*, ce qui demeure ou reste, et plus spécifiquement ce qui soutient la conservation, supporte la fixité à travers le temps ou permet de se poser par l'action de contrer le changement. Premièrement, comme activité humaine qui investit énergie et temps, force physique et intellectuelle, pour développer la technologie et l'intégrer dans un milieu, c'est-à-dire, la conception, la fabrication, la mise en marché et l'exploitation — utilitaire ou artistique — de l'objet technique, et toutes les pratiques qui lui sont associées. Deuxièmement, c'est un appareil qui entretient l'espoir de pouvoir conserver une vie, c'est-à-dire prolonger quelque chose qui a une naissance et une mort (mais justement, de quelle nature serait dans ce cas la nature de cette prothèse, est-ce l'extension de la mémoire ou le prolongement d'une partie d'un corps vivant?) Et troisièmement, ce moyen de survivre se rapporte à sa dimension transductive qui configure un imaginaire à travers lequel une réalité vient à se manifester à l'entendement.

<sup>130</sup> Kittler (1999), 13.

<sup>131</sup> Peters (2004), 178 [Je traduis et souligne].

dispositif et temps compose un nouvel agencement entre technique et imaginaire qui donne à entendre une présence absente, c'est-à-dire, l'extériorité du son de la voix et non l'intériorité de la voix du sujet. En effet, le phonographe implique d'emblée la suppression de l'origine de l'expression sonore tout en conservant son extériorité sous une forme indicielle; le signe conservé constitue une trace analogique d'une réalité disparue, une marque négative à partir de laquelle peut se construire une expérience vécue déliée d'un espace-temps déterminé.

Dans la sphère de l'art, et plus particulièrement des arts temporels comme le théâtre, la poésie et principalement la musique, la reproductibilité du phonographe entraîne forcément une transforme la perception et la réception des œuvres d'art. Or la compréhension du procédé du phonographe ne doit pas se limiter à examiner comment les transformations sociohistoriques des moyens de production déterminent l'appréhension sensible des œuvres d'art, il faut également discerner en quoi ce transducteur ne fonctionne pas uniquement comme un médium sonore permettant la répétition d'une inscription dans n'importe quelle circonstance (une pièce de musique, par exemple). Il est certes nécessaire de constater et de décrire les impacts politiques de la transition d'une reproduction artisanale d'objets à la reproductibilité technique de l'art; le pouvoir émancipatoire et démocratique de sa diffusion accrue dans la sphère publique ou le développement d'une industrie culturelle fondée sur sa commodité; la dissolution de sa fonction culturelle ou le renforcement de son autonomie (par rapport à la praxis sociale) en s'appropriant la technologie pour renouveler l'expérience esthétique. Une approche matérialiste répond à ce genre de réflexion esthétique, cependant, le phonographe ne fut pas, a priori, destiné exclusivement aux pratiques artistiques au sens strict, en tant que médium ou moyen de diffusion, il ne s'agit pas d'emblée d'un outil d'émancipation ou d'un objet de réification. Plus fondamentalement, ce dispositif transductif initie une nouvelle relation au temps en affectant la réception, la production

et la conservation du son (dont la voix). Est ainsi altérée l'écoute et l'entendement des êtres vivants entre eux : lorsque la perception du corps s'accompagne d'une médiation technique qui offre un autre agencement de données sensibles, et par le fait même d'interactions humaines, l'imagination s'adapte à cette disruption empirique pour concevoir la réalité produite.

En 1877, Thomas Alva Edison dépose le brevet et construit ce dispositif singulier, le phonographe, qui déploie une différente forme de mémorisation en conservant sur une surface d'inscription (cylindre recouvert d'une fine couche de plomb, de cire, ensuite des disques et des bandes magnétiques) des sons. Dans un article à tonalité millénariste intitulé *The Phonograph and its Future*, l'inventeur de Menlo Park décrit le principe transductif du phonographe et quelques-unes de ses applications dans un discours où s'articulent rédemption technologique, rhétorique mercantile et populisme scientifique :

*Of all the writer's inventions, none has commanded such profound and earnest attention throughout the civilized world as has the phonograph. This fact he attributes largely to that peculiarity of the invention which brings its possibilities within range of the speculative imaginations of all thinking people, as well as the almost universal applicability of the foundation principle, namely, the gathering up and retaining of sounds hitherto fugitive, and their reproduction a will<sup>132</sup>.*

Il résume ainsi la propriété de l'enregistrement audible, ce qui fonde matériellement l'idée d'une voix sans corps et l'illusion qui en découle : celle d'un certain affranchissement de la mort. Ce que nous confirme ce discours (avant tout promotionnel et instructif), c'est que la transduction de ce dispositif s'opère donc également au niveau de *l'imagination spéculative* de sujets qui depuis peu se familiarisaient avec un autre transducteur qui permettait d'abolir la distance spatiale entre deux interlocuteurs: le téléphone. D'ailleurs, la conception du phonographe répondait entre autres au désir de perfectionner le système téléphonique en fournissant un moyen de suppléer une

---

<sup>132</sup> Edison, Thomas A., « The Phonograph and its Future », *The North American Review*, n°126, janvier-juin 1878, p. 527.

conversation en la conservant pour une écoute ultérieure, une fonction qui finalement répond moins à un défaut du téléphone qu'au dilettantisme des utilisateurs prenant part à cette nouvelle pragmatique communicationnelle. Concevoir une mémoire du téléphone devint tout de même une impulsion considérable dans le cadre des recherches sur le principe technologique du phonographe. Or dans le texte d'Edison, l'extension médiatique du téléphone ne représentait qu'une application parmi plusieurs autres que je n'énumérerai pas malgré le caractère parfois farfelu de ce que peut inspirer une nouvelle technologie dans un système capitaliste en pleine expansion. Pour notre propos, soulignons seulement ce qui persiste dans l'attrait de ce transducteur, la fascination emphatique qu'il exerce, la traduction radicale qu'il opère sur le plan de l'imaginaire de la voix devenant quelque chose d'autre, comme si, désormais, elle fut immortelle.

Lorsque cette technologie analogique se développe, elle révèle l'extériorité de quelque chose qui demeure absents (conservée sur un support) malgré le caractère manifeste du timbre qui résonne et atteste d'un corps vivant qui *a été*. Le témoignage auriculaire, dont la répétition technique démultiplie les occasions, rend possible un autre rapport au passé qui ne signifie rien, ne dit rien (sinon de manière secondaire) mais initie une autre façon de disposer de la mort, c'est-à-dire, un moyen séculier d'y penser en faisant intervenir la matière et l'affect créés par la reproductibilité technique. Elle (re)produit un surcroît de réalité qui traduit une image auditive de la mort. C'est la transduction du phonographe qui met en relation à la mort. En effet, le transducteur fait résonner la charge imaginaire du phonographe en créant une perception particulière de la voix désormais acousmatique, en rupture avec la présence l'ayant énoncée. La transduction détourne pour ainsi dire le dispositif de son instrumentalisation, des diverses fonctions qui constituent l'utilité de l'appareil, elle fait proliférer les ellipses temporelles, elle

trouve l'écoulement du temps par des écoulements du temps. Ainsi, le passé devient audible et s'élabore dans une interaction dynamique une technique et un imaginaire qui donnent l'impression de surmonter la mort<sup>133</sup>.

### **La coupure et la fixité**

La voix désincarnée exerce une fascination, elle a un pouvoir de fixer la pensée et d'ainsi participer à la construction de récits aussi fondamentaux que ceux composant le texte de l'Ancien Testament. À l'intérieur de ce corpus sacré, elle est l'image par excellence du transcendant qui se manifeste par une parole invisible, la figure littéraire d'une entité immatérielle qui participe à la réalité matérielle de l'homme sans pour autant y appartenir. De nombreux passages bibliques confirment le pouvoir persuasif qu'avait la voix désincarnée pour traduire l'omnipotence de Dieu qui intercède ainsi, invisible et insituable, car coupé de ce monde. Dans ce contexte, cette coupure est le gage d'une certaine stabilité car elle offre une source de savoir qui, en ne relevant pas de l'existence, vient fonder son sens. Cette intervention dont la source demeure inconnue apparaît sous la guise d'une voix acousmatique, pour reprendre la terminologie de Pierre Schaeffer, afin d'en appeler à l'obéissance des fidèles. Cette image sonore traverse les Écritures Saintes, on y lit un dispositif littéraire qui participe à la construction narrative dans la mesure où elle traduit la manifestation divine. D'ailleurs, l'audition représente une disposition réceptive

---

<sup>133</sup> Notons qu'à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, en Amérique du Nord et en Europe, l'activité humaine est de plus en plus vouée à l'automatisme. Face à l'hermétisme de la science qui développe la technologie en pleine croissance, la réception des nouveaux médias, comme le phonographe, s'arrime dans plusieurs cas à des systèmes de croyances où se mélangent spiritisme et culture victorienne de la mort.

centrale dans plusieurs rituels religieux, comme en attestent encore certaines pratiques de l’Islam où l’écoute reste liée à la piété, notamment à cause de l’importance accordée à la récitation des *khutaba*, des sermons professés en direct à la Mosquée ou par l’intermédiaire de multiples enregistrements disséminés<sup>134</sup>. Cela confirme la thèse selon laquelle le complexe sensoriel (*sensorium*) informe la configuration de la culture : les modes d’appréhension sensible et cognitive privilégiés ; les formes d’expression de la pensée dans les discours théologique et épistémologique. En ce sens, il y a une intimité entre l’ouïe et les manières de penser et de connaître car l’écoute a participé et participe toujours à la transmission du savoir et à la communication entre ceux et celles qui le produisent<sup>135</sup>. Il ne semble donc pas aléatoire que le dispositif phonographique et les discours qui s’y rattachent recourent les tropes de l’ouïe et de la voix désincarnée dans le champ religieux.

En effet, cette présence absente dont il est question devient machinée à l’échelle humaine depuis la transduction du phonographe. Ce privilège reconnu à la voix acousmatique s’étiole avec l’émergence des appareils techniques qui la rendent presque triviale. La machine incarne dès lors un pouvoir sécularisé, le divin devient intramondain et la voix acousmatique profane durant cette période de désenchantement. Apparaît non seulement des *machines to hear for them*, mais des *machines to speak for thee*<sup>136</sup>. En ce sens, une profanation médiatique est provoquée par diverses pratiques sociales et de nouvelles technologies d’enregistrement sonore comme le phonographe.

---

<sup>134</sup> Dans un article qui étudie l’articulation singulière de la technologie sonore et de l’Islam, Charles Hirshkind analyse les rapports entre la piété, la conduite morale et l’audition en exposant comment les sermons enregistrés sur cassettes ont transformé la diffusion et l’interprétation du Coran en Égypte au 20<sup>ème</sup> siècle. Hirshkind, Charles, « Hearing Modernity : Egypt, Islam and the Pious Ear », dans Erlmann, Veit (dir.), *Hearing Cultures :Essays on Sound, Listening and Modernity*, Oxford et New York, Berg, 2004, 131-151.

<sup>135</sup> Ong, Walter J, Ong, *The Presence of the Word: Some Prolegomena for Cultural and Religious History*, New Haven, Yale University Press, 1967.

<sup>136</sup> Dolan, Mladen, *A Voice and nothing more*, Cambridge, MIT Press, 2006, 63.

Ce trait du transducteur moderne — donner à entendre sans voir — modifie l’imaginaire de la voix, cette chose énigmatique et liminale<sup>137</sup>. En mimant sa transcendance, le transducteur déplace « l’aura de la vocalité, contribue à sa désacralisation, ou au contraire en renouvelle la magie et l’imagerie<sup>138</sup> », en d’autres mots, il devient le support d’un questionnement sur l’être. Ce lien que je viens de tracer entre la religion et la technologie en considérant deux exemples de la voix acousmatique s’explique par le fait que la religion peut seulement s’entendre par le biais d’une forme de médiation, que ce soit à travers le corps, le support technique ou la métaphore et, le plus souvent, par une multiplicité de médiations qui rendent possibles une vision sacrée du monde, ses modes de connaissance et ses systèmes de représentation. En somme, la figure du transducteur permet de penser la « religion comme média » et d’amplifier la portée métaphorique d’une technologie tel le dispositif phonographique qui, en fixant les sons, permet entre autres d’effectuer une coupure entre le corps d’où surgit la voix, et le son de celle-ci. Jeremy Stolow, qui insiste pour penser l’analogie de cette comparaison selon la formule « religion comme média », et non « religion et média », écrit : « chaque médium participe nécessairement au domaine du transcendant, ne serait-ce que par son incapacité d’être totalement sujet aux intentions instrumentales de ses utilisateurs<sup>139</sup> ».

L’institution du religieux a en effet toujours demandé une forme de médiation matérielle pour s’accomplir, qu’il s’agisse du mot parlé, de l’écrit, de l’image, du son ou du texte imprimé,

---

<sup>137</sup> La voix a un statut ambigu, son identité ne peut être isolée car elle s’affirme comme entité médiane, un objet entre-deux dans une multiplicité de champs épistémiques où elle relève de substances sans pourtant appartenir spécifiquement à aucune d’elles, elle agit plutôt entre elles : entre le corps et le langage, entre sujet et Autre, entre *zoe* (*phone*) et *bios* (*logos*). Cette approche comparative de la voix qu’élabore Mladen Dolar le mène à y reconnaître l’incarnation psychoanalytique de l’*objet a* tel que l’a façonné Lacan. Voir Dolar, (2006).

<sup>138</sup> Martin, Jean-Pierre, *La bande son*, Paris, Éditions José Corti, 1998, 53.

<sup>139</sup> Stolow, Jeremy, « Religion and/as media », dans *Theory, Culture and Society*, n°22, 2005, p. 125 [Ma traduction].

elle se développe et se maintient par une économie matérielle de signes sacrés. Une religion, pour consolider sa vision du monde fondé sur la foi, nécessite des modes de communication, des techniques de diffusion et de transmission. Cela implique que l'adhésion à une abstraction configurée d'avance s'accompagne d'une foi en ce qui la transporte, que ce transport soit imaginaire dans le cas de la fiction ou matérielle comme, par exemple, dans le cas du livre<sup>140</sup>. Les nouvelles technologies modifient donc le contrôle de ces signes sacrés, comme le démontrent le rôle que joua l'imprimerie au 16<sup>ème</sup> siècle et les stratégies subséquentes déployées par l'Église Catholique. Évidemment, ces signes sacrés ne demeurent pas inchangés non plus, tout comme l'orientation et la constitution de la foi qui leur est reliée. En effet, les transducteurs sonores modernes font passer la foi autrement car non seulement ont-ils contribué à la transformation de pratiques religieuses au sens large — de l'extension de la censure et l'utilisation d'autres technologies pour perpétuer la légitimité de leur discours à la diffusion massive d'images religieuses et aux changements de leur contenu pour s'adapter au contexte économique et social — mais leur processus technique en tant que tel a participé à l'ouverture d'un nouvel imaginaire de la communication désincarnée et à la *croyance aveugle* en un dogme articulé par la science moderne.

Dans un passage bien connu que Walter J. Ong et ses épigones se plaisent à citer pour illustrer certains enjeux de la communication, on retrouve articulés la sensibilité humaine et le programme judéo-chrétien, et plus particulièrement, le rapport entre le Verbe divin (*Word of God*), le son et l'audition : « *Fides ex auditu*<sup>141</sup> » (Épîtres aux Romains 10 ; 17). La foi se trouve en partie liée à l'écoute dans cette tradition, cela fera d'ailleurs écho chez certains mystiques

---

<sup>140</sup> Toute ma réflexion tente de tracer un passage entre ces deux types de *meta phorein*, d'effectuer une transduction entre technique et imaginaire.

<sup>141</sup> Cité dans Ong (1967), 14.

chrétiens<sup>142</sup>. Or la technologie phonographique, dès ses premières utilisations, dépendait également d'une foi de la part des utilisateurs car la réalisation de la phono-fixation et de sa répétition, tout comme l'imaginaire de la mort que traduit ce transducteur, n'allait pas de soi : « Le message adressé au futur requiert une foi à double tranchant : que des auditeurs seront à la fin du réseau phonographique et que la voix conservée ait une durabilité suffisante pour assumer indéfiniment une fonction sociale dans le futur.<sup>143</sup> » Le transducteur phonographique construit donc un environnement médiatique où le son acquiert un rôle déterminant, la foi change à travers cette transduction de la voix et de l'écoute dès lors médiatisées. Les préoccupations marquées pour les limites de la vie et de la mort dans un contexte social d'industrialisation et l'incursion progressive de la technique dans les rapports quotidiens font du phonographe un objet de fascination qui module l'imaginaire. Se constituent alors à travers cette transduction une confiance en le pouvoir de la technologie ainsi que la possibilité de la connaissance invérifiable d'une réalité désormais reconfigurée par la reproductibilité sonore. Or comment se mettre à l'écoute de ce dispositif transductif dans son rapport à l'imaginaire de la mort tel qu'il se développa en interaction avec l'émergence du phonographe? Une petite histoire peut aider à adresser la question.

---

<sup>142</sup> Pour les mystiques comme Angèle de Foligno ou Thérèse D'Avila, l'ascèse qu'exigeaient leurs exercices spirituels avait une dimension corporelle paradoxale : d'une part, le renoncement aux appétits corporels contribuait à leur édification spirituelle, d'autre part, la parole divine à laquelle elles aspiraient nécessitait un corps légitime. Ainsi se construit au Moyen Âge un corps mystique marqué par sa disparition, des « membres » qui peuvent incarner les discours théologiques comme, par exemple, l'oreille sensible au Verbe divin. Voir de Certeau, Michel, *La fable mystique*, Paris, Gallimard, 108. L'auteur remarque également dans son analyse de discours que cette configuration de « membres » mystiques dans le champ religieux changera de focalisation aux 14<sup>ème</sup> et 15<sup>ème</sup> siècles car un autre registre sensible s'imposa où « le visuel se substitue lentement au toucher ou à l'audition » (120).

<sup>143</sup> Sterne (2003), 309.

### **Distorsion du témoignage ou la mort en différé : l'histoire de Harry Hayward**

Une des applications pratiques du phonographe répertoriée par Edison dans son texte programmatique fut la préservation des derniers mots de nos proches, l'équivalent sonore de l'album de famille pour le médium photographique, une pratique personnelle qui fonde une intimité avec le passé et les êtres qui persistent virtuellement dans le temps. Dans les mots de l'inventeur : « *Family Record—For the purpose of preserving the sayings, the voices, and the last words of the dying member of the family—as of great men—the phonograph will unquestionably outrank the photograph.* » Inutile d'insister sur la fausseté d'une telle prévision, l'histoire de ces deux médias la contredit explicitement. Cependant, le simple fait de promouvoir cette utilité dans le but de commercialiser et populariser le dispositif démontre la place centrale de la mort à cette époque. Le phonographe, en tant que nouvelle technologie de rétention, offrait un autre prétexte pour assouvir son désir de circonscrire la mort, de l'aménager tout en permettant de concevoir un autre mode de transmission au-delà de la décomposition matérielle du corps. Cette métaphysique où l'on recherche un moyen d'assumer la mort, et à laquelle l'imaginaire participe derechef, relèverait plus d'un discours scientifique que religieux. À la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, la mort se gère autrement et la technologie y est pour quelque chose, comme le remarque justement Roland Barthes à propos de la photographie : « Car la Mort, dans une société, il faut bien qu'elle soit quelque part ; si elle n'est plus (ou est moins) dans le religieux, elle doit bien être ailleurs<sup>144</sup>. » Le transducteur phonographique présente avant tout une autre expérience affective d'une réalité déjà spectaculaire lorsqu'elle met en scène la mort (et d'autant

---

<sup>144</sup> Barthes, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard & Le Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980, 144.

plus dans le contexte d'une intrigue criminelle), il figure une autre manière de la saisir : par l'écoute.

Le Midwest américain a connu sa part de procès célèbres, dont l'un où argent, vanité, trahison familiale, vengeance et meurtre contribuèrent à la construction d'une intrigue criminelle qui laissa une marque pour le moins singulière : le procès et la confession sonore de Harry Hayward<sup>145</sup>. En 1894 et 1895, à Minneapolis au Minnesota, eut lieu « un des crimes les plus remarquables du siècle<sup>146</sup> ». Remarquable sans doute à cause de son caractère fort sensationnel qui attira l'attention de la presse nationale et suscita la fascination d'une nation avide de transgression morale et de justice réparatrice. Un certain homme de 29 ans dénommé Harry T. Hayward fut accusé, inculpé et condamné à mort pour le meurtre de Catherine Ging, une jeune couturière ambitieuse avec laquelle il s'était temporairement lié pour des raisons, ultimement, financières. Lors de son incarcération, entre ses tentatives d'évasion, sa cellule devint un lieu de rencontre pour ses amis et les journalistes qui rédigeaient un récit pour les annales du futur.

L'enquête et le procès durèrent plus de 2 mois et le traitement de la presse écrite, alors en pleine expansion, fut si efficace qu'elle fit de cet homme, somme toute commun, un personnage d'exception dont la mort était anticipée comme un événement sacrificiel ; la figure de Hayward devient à la fois désirée et repoussée, une « victime émissaire » condamnée à la pendaison publique, une mise en scène de la tension entre crise et restauration de l'ordre<sup>147</sup>. Dans cet

---

<sup>145</sup> Mon exposé de ce cette histoire s'inspire des recherches du folkloriste Tim Brooks recueillies dans Brooks, Tim, « The Last Words of Harry Hayward (A True Record Mystery) », dans *The Antique Phonograph Monthly*, vol. 1, n° 6, Brooklyn, 1973, 1-8.

<sup>146</sup> « Harry Hayward Has Confessed », dans *The New York Times*, 11 décembre 1895.

<sup>147</sup> Il faudrait examiner comment les médias de masse présentent la violence en évacuant le sacré pour soumettre ses enjeux et questions aux exigences du marché de l'information ainsi qu'aux idéologies. Comment s'effectue le passage entre l'immolation sacrificielle associée au mythe et le

enthousiasme que la presse rend unanime par sa couverture médiatique, les masses manifestent la volonté de véritablement participer à cette tragédie moderne, à ce nouveau rituel médiatisé ; témoigner de la confession et de la mort de ce criminel. Or pour la majorité des citoyens qui furent dans l'impossibilité d'assister à ce spectacle, paraît-il qu'il y aurait eu un enregistrement des derniers mots de Hayward, une trace vivante de ce criminel mis à mort : « *Hayward's Voice Lives. Even His Gallows Speech Recorded On a Phonograph Roll*<sup>148</sup>. »

Le *New York Times* du 12 décembre 1895 rapporte, dans un bref article des faits divers, qu'un certain Harry Hayward est décédé à 2h09, la veille, à Minneapolis au Minnesota<sup>149</sup>. Par contre, on ne mentionne pas la présence, sur le site de l'exécution, d'un objet technique supposément manipulé par deux témoins directs (Hough et Benedict) : un phonographe. En effet, le mystère sera révélé dans un article du *Minneapolis Journal* :

*there were many people who tried to make a written record of his final words, but concealed in one corner of the chamber of death, there was a little instrument whose wheels were whirring and making a faithful record, not only of what he said, but recorded the very tones in which the victim of the gallows spoke his last words. This machine was a phonograph...*<sup>150</sup>

Non seulement ce passage comporte-t-il une charge sensationnelle pour le lectorat de l'époque, mais s'y trouve condensé l'effet défamiliarisant que promet le transducteur sonore car le phonographe n'était pas encore utilisé à grande échelle et demeurait un objet d'expérimentation.

Dans cet énoncé, l'enregistrement phonographique se distingue ainsi de l'écrit par sa capacité de

---

crime de la justice immanente? En ce sens, la construction de la criminalité (comme sa représentation populaire) renforcerait dans cette articulation séculière les dispositifs de contrôle qui supportent la communication normative. Voir Girard, René, *La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset, 1972.

<sup>148</sup> *Minneapolis Journal*, 11 décembre 1895, 3.

<sup>149</sup> « Harry Hayward Hung at Night », dans *New York Times*, 12 décembre 1895.

<sup>150</sup> *Minneapolis Journal*, 11 décembre 1895, 3.

reproduire plus authentiquement les dernières paroles, de produire un document plus fidèle à l'événement en conservant son timbre et les contingences physiologiques de son énonciation, c'est-à-dire, ce qui constitue la singularité de la voix. Le transducteur procède donc à une défamiliarisation à deux niveaux : d'une part, il apparaît comme un objet énigmatique pouvant enregistrer mécaniquement un événement dans sa durée et, d'autre part, il véhicule la promesse de créer une expérience d'écoute jusqu'alors inouïe. D'ailleurs, une semaine après cette révélation, nous apprenons que l'enregistrement sera reproduit au Palace Museum, une institution locale ayant déjà fait l'acquisition de l'échafaud original par souci d'authenticité. Cette restitution esthétique du réel, mettant en scène la restauration d'un ordre public, s'opère par la transduction du phonographe et des qualités médiatiques du son pour donner lieu à l'expérience d'une inquiétante familiarité (*unheimlich*): son caractère immersif et sa temporalité produisent un affect donnant l'impression de revivre l'événement et d'être témoin auriculaire de son accomplissement. Mais la réalisation de toute cette mise en scène repose ultimement sur la foi, la croyance en une médiation technique qui assurerait la préservation de la voix d'un être humain, et l'identité sous-entendue entre le sujet et la voix. Cependant, Harry Hayward s'est-il véritablement confessé à un phonographe, a-t-il donné sa parole pour avouer le crime dont on l'accusa, ses derniers mots se retrouvent-ils enregistrés fidèlement sur les rouleaux de cire?

Ce n'est guère d'un grand intérêt. Deux ingénieurs de son auraient supposément enregistré la confession prononcée par le criminel condamné sur un rouleau phonographique avant sa pendaison publique. L'enregistrement s'avéra factice pour des raisons d'ordre technique dont je n'étayerai pas les détails. Mais en faisant appel au sens de l'ouïe et à l'écoute imaginaire des individus, la transduction de la réalité pouvait s'effectuer jusqu'aux limites du vraisemblable à cause du coefficient de vérité alors attribué au son et redynamiser ainsi l'imaginaire de la mort.

La confession bricolée anticipait également à bien des égards le développement de la pratique d'enregistrement dans la sphère publique tout comme les enjeux des modes de présentation de faits ; la valeur de propos captés en direct, les scénarios que ces fragments de réalité peuvent induire dans des contextes différents, les matériaux dont sont tissées les « actualités » et la « chronique historique ». Le récit de ce canular évoque certains enjeux de la prise de son et de l'enregistrement à des fins de diffusion tout en soulevant la question du témoignage auditif dans la foulée des premières utilisations du phonographe.

Ce dispositif rendait possible la conservation et la transmission d'événements, toujours, en définitive, moyennant une ou plusieurs médiations, des décalages spatiotemporels qui modulent la perception et traduisent les termes dont l'on dispose pour comprendre ce qui a lieu. En un mot, il y a transduction, et cela change de façon drastique ce que c'est que d'être-pour-la-mort et, en ce sens, l'histoire de Harry Hayward traduit une manière d'être-ensemble affectée par le phonographe. Mais la voix phonographiée constitue également, et avant tout, la possibilité d'entendre ma propre voix au moment où je garde le silence.

### **S'entendre-parler en différé et la voix qui garde le silence**

Si la matérialité sonore implique d'ores et déjà une forme d'absence par l'invisibilité de sa nature physique, la complicité entre le son et l'idéalité mise à nue par le travail de Jacques Derrida sous-entend plutôt l'identité de la voix et de la *présence*. Lorsque l'opacité corporelle ou l'extériorité de la voix est exclue du procès de la signification, il y a oubli du silence constitutif de la voix du *logos*.

Or, comment la transduction d'un support technique d'inscription et de reproduction de la voix corrobore-t-elle une telle critique? La présence spectrale produite par le magnétophone contredit-elle la « transcendance apparente<sup>151</sup> » de la voix désincarnée? Dès lors que notre propre voix devient enregistrée et apparaît la possibilité de s'entendre soi-même en différé, l'*auto-affection* semble relever d'une désaffection de soi. Qui n'a jamais expérimenté l'inquiétante étrangeté que produit l'écoute de sa propre voix, la différence qu'entame la répétition technique?

La pièce de théâtre *Krapp's Last Tape*<sup>152</sup> de Samuel Beckett met en jeu la matérialité de la trace rétentionnelle et le gage équivoque de la parole à l'aune des effets de la médiation technique. Un dispositif phonographique (magnétophone) participe à l'économie de ce texte tout en disparaissant *de facto* dans l'espace visuel du document écrit auquel je fais appel.

### Le jeu du magnétophone et le texte qui reste de *La dernière bande*

D'emblée, il y a le paradoxe de ma lecture d'un texte lacunaire où le matériau sonore, et plus précisément sa reproduction technique, se présente comme l'élément sensible qui aiguillonne l'investigation que je propose. En exergue des *Confessions de Dan Yack* (1929), Blaise Cendrars exprime l'ennui qui mine son travail d'écriture : « Quand les pages d'un livre seront-elles sonores, demande-t-il. Pauvres poètes travaillons. Cette deuxième partie a été *parlée* au Dictaphone; elle n'a pas été *écrite*. Quel dommage qu'on n'*entende* pas la voix de Dan Yack entre ces pages.<sup>153</sup> » Les textes dramatiques de Beckett souffrent également, sinon plus encore, de

---

<sup>151</sup> Derrida, Jacques, *La voix et le phénomène* [1967], Paris, PUF, 1989, 86

<sup>152</sup> Toutes les références à la pièce sont tirées de Beckett, Samuel, *Krapp's Last Tape and Other Dramatic Pieces*, NY, Grove Press, 1960, 8-27.

<sup>153</sup> Cendrars, Blaise, *Dan Yack*, Paris, Denoël, 2002.

ce silence textuel du bégaiement d'un idiome poétique qui multiplie les disjonctions orales d'une parole toujours hors d'atteinte. Beckett modèle l'innommable par un travail sur l'oralité et le traitement d'une modalité particulière du rien : le silence. Cela s'avère singulièrement vrai dans le cas de *Krapp's Last Tape*, une pièce mise en scène pour la première fois en 1958 par Donald McWhinnie au Royal Court Theatre de Londres, une période correspondant à ses premières expérimentations avec le médium purement auditif qu'est la radio (c'est-à-dire entre *All that Falls* [1957] et *Embers* [1959]). Elle fût composée, d'après les notes de son biographe James Knowlson, pour l'acteur Peter Magee.

Par ailleurs, je soupçonne qu'il s'agissait plutôt d'un prétexte pour mener une expérience esthétique à partir de la théâtralité du magnétophone, un dispositif qui, contrairement à l'usage auquel il est traditionnellement destiné dans le cadre de cette pratique artistique, n'est pas instrumentalisé de manière à fournir une trame sonore à la production. Au contraire, Beckett déploie le potentiel actif de cette technologie de la voix afin d'ouvrir l'espace de jeu entre l'appareil et le personnage principal qui se répartissent les répliques d'un monologue extérieur, décalé, fragmenté et troué de silence. Cette pièce fut écrite pour l'enregistreuse à bande, pour la teneur figurale de celle-ci et l'horizon sémantique qu'elle déploie ; le texte demeure arrimé à cet objet médiatisant la voix de Krapp qui y a laissé des traces mnésiques. Une bande enregistrée et archivée constitue le dépôt d'une énonciation antérieure dont l'inscription conserve la possibilité d'être reproduite sous une forme audible. Ironiquement, dans cette œuvre, la reproductibilité sonore fait du *tape recorder* un objet technique incarnant l'altérité et évoquant à travers ce sujet technologique, l'inéluctable fait qu'un récit de soi, que notre propre parole, sous-entend l'ouverture d'un silence — le silence de l'écoute. En d'autres mots, qu'il s'agit toujours là de l'acte de s'entendre-parler en différé.

Or, la perception sensible de cette émission différée me fait défaut, mon expérience de *Krapp's Last Tape* diffère de ce théâtre sonore à laquelle elle était destinée. Privé donc d'une écoute de la performance acoustique d'un interprète et du jeu d'une machine parlante, qui non seulement meuble l'espace mais provoque un sens de la pièce, me reste le texte. J'investis, considérant la technologie de la voix, le paradoxe d'une écoute textuelle sous la réserve du silence. La temporalité de l'événement sonore et la temporalité de la lecture s'imbriquent à travers la figuration d'un transducteur, d'un dispositif qui fait entendre Beckett en différé.

#### Isolement de la voûte, conservation de la voix

Nous sommes mis face à un homme seul et retranché dans un lieu fermé où il désire désespérément transcender sa solitude par la communication orale. Muni d'un appareil de reproduction technique, il veut s'entendre-parler, mais y parvient-il vraiment? Il se *dédie* totalement à cette cause, jusqu'à faire appel à une prothèse mémorielle et auditive car l'événement du son n'est-il pas garant d'une certaine vérité, ne présente-t-il pas, comme le suppose Walter J. Ong, une affinité avec la pensée<sup>154</sup>? La scène auditive se constitue dans l'isolement total, « *in Krapp's den* », dans un antre, un caveau, une voûte, c'est-à-dire un espace de prédilection pour la conservation d'archives. Jonathan Sterne, utilise l'expression *resonant tomb* pour décrire l'artefact culturel qu'est l'enregistrement sonore dont l'apparition correspond, remarque-t-il, au développement systématique de la pratique d'embaumement des corps à l'aide de produits chimiques pour prévenir le dépérissement de l'organisme : « L'enregistrement est une

---

<sup>154</sup> Pour Ong, cette affinité se base sur la temporalité analogue qu'il attribue au processus de penser et au phénomène sonore qui signalent, selon lui, une intériorité : « *Our knowing is time-bound as sound is time-bound.* » « *Voice, for man the paradigm of all sound, manifests the actual use of power by the most interior of interiors, a person.* » Ong (1967), 156 et 163.

tombe résonante [*resonant tomb*] qui offre l'extériorité de la voix coupée de l'intériorité de sa présence à soi.<sup>155</sup> »

De fait, les bandes magnétiques qu'accumule, note et répartit Krapp sont des exemples d'enregistrement sonore, une pratique technique étroitement associée à l'imaginaire de la mort. Elle porte la promesse de conserver la voix des morts et rend persuasive le scénario d'une parole qui persiste après le décès de celui ou celle l'ayant proféré. Dans le cas de Krapp, ce sont les traces de soi-même qu'il veut préserver pour soi-même. Sa volonté de fonder matériellement une présence intemporelle trouve sa cause dans le désir d'imposer, par la phono-fixation, une stabilité au devenir de son expérience vécue afin de confectionner un récit intelligible, c'est-à-dire une maîtrise audible; il tend à s'identifier à soi-même par cette pratique médiatique qui rejoint le phantasme de conservation si caractéristique de la culture victorienne durant les premières expérimentations phonographiques du 19<sup>ème</sup> siècle. Ce rapport intime et immédiat à soi qu'il convoque n'apparaît que sous la réserve d'un silence qui, dans l'œuvre de Beckett, devient perceptible par l'extériorité que traduit la voix des bandes magnétiques : l'extériorité préservée diffère résolument d'une intériorité dès lors expropriée par la reproductibilité technique. Jonathan Sterne note : « Les voix des morts sont présentes à ses auditeurs seulement, et ce, sous une forme modifiée. Analogie culturelle de l'embaumement chimique, l'enregistrement sonore préservait l'extériorité de la voix tout en transformant radicalement l'intériorité, son intérieur.<sup>156</sup> » À travers le magnétophone se met en jeu le mouvement des bandes, se jouent les renvois signifiants qui s'y

---

<sup>155</sup> « *The recording is a resonant tomb offering the exteriority of the voice with none of it's interior self-awareness.* » Sterne (2003), 290 [ma traduction].

<sup>156</sup> « *The voices of the dead are present to their auditors only, and even then in modified form. As a cultural analogue of chemical embalming, sound recording preserved the exteriority of the voice while completely transforming the interiority, its inside.* » Sterne (2003), 298 [ma traduction].

déposent. Quoique Krapp ne soit pas mort, la sonorité de sa voix qu'il écoute ne forme guère la présence à laquelle il pense désespérément se rapporter, l'identité conservée amplifie plutôt son isolement par la différence qu'elle laisse entendre : la bande conserve l'absence à soi pour ouvrir à une auto-affection toujours et déjà impure.

Le lieu scénique, le cadre même où se déroule le procès d'identité de Krapp, constitue en soi une tombe résonante interpellant l'audience et les lectrices. Il n'est assurément pas fortuit, les descriptions scénographiques minutieusement détaillées de Beckett en attestent. Le lieu du drame semble composé le support aux paroles et au silence. Quelque chose de fantomatique, de moribond traverse à plusieurs niveaux la pièce de Beckett, mais soulignons particulièrement la présence spectrale produite par le magnétophone, ce phonographe perfectionné, afin de comprendre si la figure technologique du transducteur à laquelle fait appel Beckett vient traduire la critique derridienne du « s'entendre-parler ». La question qui m'intéresse maintenant est donc la suivante : Une mise en images du littéraire ou la mise en scène performative du théâtre peuvent-elles corroborer une telle critique?

### S'entendre parler en différé : une fiction de transcendance

À travers une lecture de Husserl, Derrida remarque que l'intention signifiante qu'opère la conscience a comme véhicule langagier, comme métaphore oserais-je dire, la voix, une voix singulière ayant des rapports génériques au *logos* et à laquelle furent liées différentes conceptions de l'injonction morale<sup>157</sup>. Dans *La voix et le phénomène*, la voix dont relèverait une certaine

---

<sup>157</sup> Parmi les occurrences paradigmatiques où la structure tropologique de la voix participe à un discours moral, mentionnons le *daimon* socratique, « l'immortelle et céleste voix » dans *La*

histoire de la métaphysique ne se situe pas au niveau de l'activité empirique du sujet, elle constitue l'élément par lequel l'idéalité d'une chose s'exprime à la conscience. « La voix est le nom de cet élément », écrit-il, « dont la phénoménalité [n'a] pas la forme de la mondanité<sup>158</sup> » et cette voix phénoménologique s'entend dans la proximité absolue du présent dévidé de toute extériorité. En ce sens, la plus simple traduction de l'intériorité de la conscience serait « s'entendre-parler ». La méfiance radicale de Derrida le mène à problématiser ce rapport privilégié de la voix à la présence idéale de la signification mais il avoue que dans ce mouvement critique « on ne peut tenter de déconstruire cette transcendance sans s'enfoncer [...] vers l'innommable<sup>159</sup>. » Serait-ce là ce à quoi se livre Beckett par l'écriture et l'esthétique de sa pièce qui nous confrontent à l'ambiguïté du statut de la voix par la transduction phonographique?

En effet, la voix dont il est question pour Derrida a trait à la transcendance dans la mesure où elle s'entend au-delà de l'écoute d'une matérialité sonore, et n'a rien de commun avec la réalité phénoménale, empirique, d'une série d'ondes se propageant dans un milieu. Il s'agit d'une « voix qui garde le silence », une transcendance apparente déterminée par des structures d'exclusion inhérentes à un certain discours de la métaphysique occidentale dont Derrida fait le procès (exclusion de « l'espace, le dehors, le monde, le corps<sup>160</sup> »). Or, mettre en scène l'opacité corporelle d'une voix désincarnée donne justement lieu à une expérience esthétique qui expose l'illusion de la présence immédiate du signifié à l'acte d'expression dont la voix porte conceptuellement la marque. Dans *Krapp's Last Tape*, cette voix qui garde le silence, s'expose

---

*Profession de foi du Vicaire savoyard* de Rousseau, la voix de « l'impératif catégorique » kantien, occurrences auxquelles nous pouvons ajouter « l'appel de la conscience » (*der Ruf des Gewissens* des chapitres 56 à 60 de *Sein und Zeit*). Voir Baas, Bernard, « Lacan, la voix, le temps », dans *De la chose à l'objet*, Leuven, Peeters/Vrin, 1998, 149-253.

<sup>158</sup> Derrida (1989), 85.

<sup>159</sup> *Ibid.*, 86.

<sup>160</sup> *Ibid.*, 92.

dans l'étrangeté du timbre de son extériorité. Cette mise en jeu s'effectue par la dislocation du procédé de la reproduction sonore; cette disruption s'opère donc par la médiation différentielle d'un dispositif faisant résonner l'altérité constitutive de cette fiction de transcendance. Dans les mots de Derrida, « le présent vivant jaillit à partir de sa non-identité à soi, et de la possibilité de la trace rétentionnelle<sup>161</sup> », dans ce cas-ci, à partir de la possibilité de la bande.

L'*a priori* de Krapp tient justement à l'impossibilité de s'entendre-parler au présent, en direct. Il s'affirme à s'entendre-parler en différé, après coup, et rumine l'incommunicabilité à laquelle sa pratique d'écoute le condamne : « *He broods* », lit-on à répétition dans les didascalies, il dispose d'une mnémotechnique phonographique pour pallier à sa déchéance. Étranger à lui-même jusqu'à l'enregistrement de sa dernière bande, il se confesse ainsi: « *Just been listening to that stupid bastard I took myself for thirty years ago, hard to believe I was ever as bad as that. The Voice! Jesus!* » Si une boucle audio-phonatoire se développe à travers cet essai d'auto-affection, la réceptivité de l'écoute participe plus explicitement à l'institution d'une voix signifiante à travers un processus d'effacement du pouvoir absolu du langage, processus qui s'achemine par la désaffection.

Dans le texte, on distingue trois formes expressives du monologue dialogique de Krapp : 1) le discours en temps réel, 2) la reproduction auditive d'une bande (datant de son 39<sup>ème</sup> anniversaire), et 3) le discours adressé au microphone à des fins d'enregistrement, et destiné, par extension, à une écoute future.

L'inanité du s'entendre-parler et la négation de la primauté ontologique de la voix sous-entendue sont attestées dans le texte de Beckett par la vacuité flagrante du discours en temps réel

---

<sup>161</sup> *Ibid.*, 95.

du personnage, c'est-à-dire la parole de l'interprète, ainsi que par le contraste marqué de cette parole dynamique et défaillante avec sa posture déterminante: une écoute immobile et concentrée. En effet, en distinguant différents substrats sonores de la voix incorporée, son expression vocale se situe davantage en deçà et au-delà du langage. Elle est constituée d'éléments prélangagiers tels que la toux, le rire, des soupirs convulsifs, des bruits insignifiants, et le grommellement dérisoire de ses ruminations. Broyer du noir fait du bruit. Il y a également, dans une voix d'après le langage, le chant qu'il entonne spontanément pour ensuite chuter abruptement dans un accès de toux, c'est-à-dire, selon Aristote, une émission sonore privée de la frappe de l'âme intérieure de l'homme<sup>162</sup>. De plus, la seule parole en apparence vive provient d'un acte de lecture se présentant à deux occurrences : lorsqu'il lit la définition d'un mot dans un dictionnaire (exemple par excellence du savoir encyclopédique) tout comme lors de la lecture à haute voix du grand livre lui servant de catalogue dans la gestion de ses bobines enregistrées. À ce moment de la pièce, où il s'entend parler de soi et brise le silence équivoque, il dicte une série de mots provenant de ce système taxinomique d'annotations, il reproduit verbalement une chaîne de biographèmes écrits dans son *ledger* monumental :

*Box threee, spool five. Spooooo! Ah! Mother at rest at last... Hm... The black ball... Black ball?... The dark nurse... Slight improvement in bowel condition...Hm...Memorable...what? Equinox, mémorable equinox. Memorable equinox?... Farewell to — love.*

Rien de plus étranger à cette transparence à soi que présume la voix de la conscience, Beckett se réapproprie celle-ci en travaillant sa matérialité sonore afin de traduire les failles inhérentes à son rapport à la conscience subjective. Nous ne sommes pas ici en présence de la « sainte voix de la nature », ou « l'immortelle et céleste voix » qu'invoque Rousseau. Au

---

<sup>162</sup> Aristote, *De l'âme*, trad. Richard Bodéüs, Paris, Flammarion, 1993, 180.

contraire, c'est la finitude d'une voix incorporée dans l'artifice technique. Le magnétophone conditionne donc, dans l'ensemble de la pièce, l'expression langagière ainsi que les pistes, littéralement les *sountracks* auxquelles il se met résolument à l'écoute. Il se dédie à s'entendre en différé, et ce mode d'écoute témoigne de l'effacement du pouvoir identifiant et prédicatif du médium langagier : la reconnaissance n'arrive pas, elle s'abîme. Krapp manque à être et mange des bananes. Ce qui advient demeure cette *auralité* impossible, une écoute au seuil de la reconnaissance et disposée à la répétition arbitraire d'une bande qui menace, avec le temps, de rendre la voix incompréhensible par l'opacité de son absence. En ce sens, *Krapp's Last Tape* met en images et en scène ce que soutient Bernard Stiegler qui affirme que « *l'anamnésis* est toujours supportée et habitée par une *hypomnésis*<sup>163</sup> », une matérialisation du temps qui, dans ce cas-ci, s'incarne principalement dans la transduction du magnétophone pour conduire la fragmentation et l'inachèvement d'un récit de soi.

### Trouble d'écoute et rhétorique du silence

D'ailleurs, tout comme Edison, Krapp a un trouble d'écoute, on le décrit comme étant dur d'oreille, *hard of hearing*, et ce trait participe à l'absurdité de son caractère. En arabe le mot absurdité signifie l'impossibilité d'entendre. Un « *surd* » est une aporie mathématique, un défaut de logique. La surdité correspond à une lacune cruciale, une perte de sens à la fois sur le plan sensible et intelligible. Le latin *surdus* (sourd ou muet) est traduit de l'arabe *jadr asamm* (racine muette) qui dérive du grec *alogos*<sup>164</sup>. De surcroît, sur le plan technique et formel, Beckett façonne

---

<sup>163</sup> Stiegler, Bernard, *Philosopher par accident. Entretien avec Élie During*, Paris, Galilée, 2004, 38.

<sup>164</sup> Akerman, Diane, *A Natural History of the Senses*, New York, Vintage Books, 1991, 175.

cette absurdité à travers une rhétorique hypomnésique par laquelle un silence s'installe. J'ai déjà noté la rareté substantielle de la parole et l'importance de l'objet technique dans la manifestation sensible de celle-ci. Or, il faut également considérer la production du silence qu'engendre le dispositif.

En tant que support technique d'inscription et de reproduction de la voix, il provoque un silence tout en y étant radicalement dépendant. D'une part, il appelle nécessairement le silence de Krapp. De fait, en filigrane du travail que Beckett opère continuellement sur l'oralité, l'écoute du personnage s'effectue dans un silence que vient fausser le jeu des bandes, le *playback*. D'autre part, le silence est la condition de possibilité de cette machine d'inscription, l'enregistrement s'effectue par le silence. Ainsi, l'utilisation théâtrale et textuelle que fait Beckett de la médiation technique de l'appareil oriente considérablement son processus d'écriture et lui permet de redynamiser une rhétorique du silence qui neutralise la voix et tarit le son.

De fait, ultimement, l'extrême lucidité de l'isolement auquel s'adonne Krapp — l'isolement de sa pratique d'écoute et d'enregistrement — se traduit de deux manières exemplaires. Par le mot « spool » dont la dernière occurrence dans le texte s'avère décisive : « *Nothing to say, not a squeak. What's a year now? The sour cud and the iron stool. Revelled in the word spool. Spoooool! Happiest moment in the past half million* ». Rien-à-dire se célèbre dans le mot bobine. L'issue théâtrale de la pièce le confirme à travers une traduction médiatique explicite; anéantie par le silence, reste l'enregistrement de l'anéantissement : « *The tape runs on in silence.* »

## La radio de l'avant-garde ou la transmission de l'avenir

*But all that radio is, Morty, is making available to your ears what was already in the air and available to your ears, but you couldn't hear it. In other words, all it is making audible something which you're already in. You are bathed in radio waves.*

John Cage à Morton Feldman à propos de ses *Imaginary Landscapes* (1966-1967)

Déjà la résonance militaire du mot « avant-garde » peut encore nous aider à éclairer cette notion souvent galvaudée, ce concept devenu lieu commun dans le registre du critique désarmé devant une manifestation culturelle hors-norme. Une fois qu'un corps se détache de l'unité centrale, ne doit-il pas transmettre depuis sa position prospective l'état des lieux qu'il va sonder? À cet égard, la radio a facilité et optimisé sans contredit ces opérations de communication jusqu'alors périlleuses et fort approximatives. D'un côté, ce dispositif a redéfini le travail de l'avant-garde et radicalement changé l'effectivité de ses actions ainsi que son expérience au front. D'autre part, le financement militaire a été le moteur principal des développements techniques de la radio durant la Première Guerre Mondiale. L'avant-garde transmet dès lors simultanément à la garde centrale, par l'intermédiaire de cette technologie sonore, ce qui a lieu; elle modèle, grâce à cette médiation, les possibilités de l'attaque future du reste de l'armée à l'écoute de cette diffusion d'en avant.

La radio n'était pas d'emblée un dispositif réservé à un usage militaire, elle se développa dans les sillons du télégraphe sans fil qui, dès les premières installations de Guglielmo Marconi et

de Lee De Forest en 1901-1902, facilitait le commerce et offrait un service de communication principalement pour la marine. Le principe de la radio avait été établi avec la détection et génération des ondes électromagnétiques (ondes radio) par Heinrich Hertz, tandis que le perfectionnement et l'accessibilité des émetteurs et des récepteurs continuaient à nourrir l'imagination populaire et scientifique. Cette projection pointait vers une communication esthétique où se jouent corps et discours, elle présageait le moyen de transmettre la voix à distance sans l'intermédiaire de fils. Or ce fut justement l'articulation de deux développements, un scientifique et l'autre politique, qui concrétisera le médium radiophonique et déploiera l'imaginaire de sa transduction : la téléphonie sans fil (particulièrement grâce à l'invention l'*audion* de De Forest) et la première Guerre mondiale<sup>165</sup>. Ainsi, le dispositif de la radio — la transduction entre le réseau social de pratiques, de conduites, de techniques, de discours, et l'imaginaire de sa structure tropologique — prend forme dans le mouvement de l'avant-garde dont la dynamique oscille entre technologie et imaginaire. Le caractère dialectique de l'avant-garde ne doit pas être désamorcé par le champ sémantique vertigineux qu'il ouvre, au contraire, il doit être réhabilité de manière à rendre sa disposition théorique opératoire. Le transducteur soutient une telle perspective théorique car cette figure semble appropriée pour considérer les tensions entre le passé et le futur tout comme la relation entre la technique et l'imaginaire; pour faire passer la réalité sociale de la radio en tant que technologie sonore et média (son développement institutionnel) sans négliger l'expérimentation poétique qu'elle met en œuvre sur le plan langagier parallèlement aux possibilités expressives offertes par la structure formelle du médium en tant que tel.

---

<sup>165</sup> Czitrom, Daniel J., *Media and the American Mind. From Morse to McLuhan*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1982, 63-68.

En définissant ainsi le dispositif radiophonique, il faut y entendre son étymologie latine; le mot *dispositio* renvoie à la fois à une stratégie militaire, à l'organisation d'une opération ou à un plan d'action. En plus de la signification que nous avons su dégager dans la première partie de ce mémoire, il s'entend dans le sens que lui confère la rhétorique classique comme agencement singulier des éléments d'un discours auquel participe l'imaginaire. Le transducteur radiophonique, un dispositif de l'avant-garde? Voilà ce qu'il s'agit d'examiner.

Ce retour à la sémantique militaire présente l'avantage de pouvoir réinvestir l'avant-garde sous un angle traditionnel mais dans le but de dériver vers le vecteur technologique qui participait aux pratiques agonistiques, qu'elles soient guerrières ou artistiques, et plus généralement aux tensions dialectiques dont les médias de communication modernes et les avant-gardes sont des produits. De manière générale, ces forces opposées s'exprimaient en termes des possibilités progressives, utopiques et libératrices proposées par la radio en rapport avec l'exploitation et la domination que présupposait le pouvoir de tels instruments. Dans la sphère artistique, cette tension prend deux formes principales d'opposition : d'une part, entre la tradition du passé (conventions, mœurs, canons, critères esthétiques, institutionnalisation de l'art) et les nouveaux programmes agissant comme forces disruptives ; d'autre part, entre l'autonomisation du domaine de l'art et sa démocratisation. Sur le plan historique<sup>166</sup>, selon une dynamique analogique, technologie sonore et avant-garde ont donc configuré modernité et modernisme. Or, en questionnant la transduction du dispositif de la radio, c'est le chiasme entre les deux que j'analyserai afin de repenser certains paramètres de la formation continue de la tradition moderne,

---

<sup>166</sup> Comme le souligne Enzensberger, l'avant-garde « retrouve dans la métaphore son sens temporel primitif. » Voir Enzensberger, Hans Magnus, *Culture ou mise en condition*, Paris, Julliard, 1965, 264.

ce qu'Octavio Paz a nommé la « tradition de la rupture<sup>167</sup> », et cela, sans pour autant limiter l'avant-garde à une catégorie historique. On se met ainsi à l'écoute d'une relation entre le corps, la technique et l'imaginaire afin de concevoir l'avant-garde autrement : « *Between voice and wavelength, between body and electricity, the future of radio resounds*<sup>168</sup> », cet entre-deux est celui du transducteur.

Dans un premier temps je me rapporte à l'avant-garde et à ce que ce qu'Enzensberger a identifié dans un texte paradigmatique comme étant ses « apories » inhérentes. Dans un deuxième temps, j'examinerai comment la radio, un des transducteurs les plus marquant du 20<sup>ème</sup> siècle, fut conçue, décrite et intégrée dans des méta-textes programmatiques (manifestes) avant-gardistes de F.T. Marinetti pour ensuite considérer comment elle modela le travail sur le langage et la recherche d'un idiome poétique dans l'œuvre équivoque d'Antonin Artaud *Pour en finir avec le jugement de Dieu*.

### **Expérimenter le paradoxe par transduction**

Les apories que l'on peut relever dans la notion d'avant-garde et l'indétermination conceptuelle qui la caractérise invalident-elles l'utilité de cette catégorie théorique pour penser et analyser des œuvres littéraires et des productions artistiques en général? Essayer de fournir des éléments de réponses à une telle question nous positionnent d'emblée dans un champ méta-

---

<sup>167</sup> Paz, Octavio, *Point de convergence : du romantisme à l'avant-garde*, Paris, Gallimard, 1976, 13-33.

<sup>168</sup> Weiss, Allen S., *Phantasmic Radio*, Durham & Londres, Duke University Press, 1995.

discursif que l'on doit ponctuellement investir afin d'aborder un élément critique de la modernité qui cherche, selon Octavio Paz, son fondement dans le changement. Le mouvement de l'avant-garde, cette mobilité qui rend chacune de ses manifestations transitoires et la rend complice du moderne tel que le définissait Baudelaire, implique-t-il nécessairement une impasse? L'aporie est-elle inhérente à la notion d'avant-garde comme l'affirmait déjà Enzensberger dans un essai écrit en 1965? Cela dénote-t-il une inanité? Comment appréhender et analyser cette mobilité sans contredire sa détermination processuelle sinon en concevant un moyen de la faire passer afin de la traduire sans contredire la matérialité de ses productions et l'idéalité de ses conceptions.

*Les apories de l'avant-garde* apparaissait durant une période de foisonnement artistique où on apposait cette étiquette à une gamme de mouvements dont les propositions hétéroclites s'inscrivaient selon lui dans une filiation au modèle devenu anachronique. Pour le critique, délibérément polémique dans ce texte, l'avant-garde historique cherche à « réaliser l'avenir dans le présent, prévenir la marche de l'histoire »<sup>169</sup> dans une attitude agonistique afin d'assurer une postérité conforme à l'exigence de liberté dont chacun se réclame mais selon des principes formels différents. L'axe de provocation que suit ce type d'avant-garde s'accompagne souvent d'une idéologie révolutionnaire qui s'articule dans un contexte socio-historique particulier sans présenter un contenu politique défini. Selon Enzensberger, le combat demeure la raison d'être de toute avant-garde mais cette vocation serait systématiquement contredite par l'absence d'opposition dans sa « conquête de l'avenir »; sur le plan historique, quel adversaire pourrait-elle rencontrer « quand elle est seule à opérer, en plein avenir ou en direction de l'avenir?<sup>170</sup> » Après avoir décrit cette aporie que je nommerai historique, par le détour d'une analyse de l'avant-garde

---

<sup>169</sup> Enzensberger (1965), 265.

<sup>170</sup> *Ibid.*, 270.

politique élaborée par Lénine, Enzensberger en discerne une autre, que je nommerai aporie doctrinaire. Celle-ci apparaîtrait au niveau des doctrines arbitraires dont se réclament les mouvements, des formulations d'un projet commun détaillées textuellement sous la forme d'un manifeste, des injonctions auxquelles se soumet l'avant-garde car elles dictent « ce qui doit faire autorité demain<sup>171</sup> ». Ces deux apories parmi d'autres caractérisent selon le critique le « catéchisme de l'avant-garde<sup>172</sup> », un modèle qui se répète et qui confirme ainsi son caractère régressif et perpétue une tendance à faire « commerce d'un avenir qui ne lui appartient pas<sup>173</sup> ».

Si ces griefs faits à l'avant-garde s'avéraient nécessaires pour ébranler le statu quo concernant une notion devenue trop courante et pour alimenter un débat parmi les critiques de l'époque, l'avant-garde ne doit pas pour autant être abandonnée sous prétexte d'anachronisme. Ce texte propose une mise en garde essentielle qui appelle au contraire une reconfiguration de ce concept en refusant d'admettre de manière péremptoire qu'elle soit *sans issue*. En ce sens, l'avant-garde doit être mise à l'épreuve conceptuellement afin de réécrire sa signification paradoxale et sa catégorie opératoire. Le paradoxe me semble donc plus adéquat que l'aporie pour continuer à penser l'avant-garde, tâche qui en toute évidence s'est poursuivie depuis la parution du texte lapidaire d'Enzensberger. L'avant-garde serait-elle alors à comprendre selon le paradoxe du futur antérieur<sup>174</sup>? Possiblement, mais cette question demeure ouverte car le paradoxe de l'avant-garde ne consiste qu'à accomplir l'événement de cette ouverture : l'éclaireur ne fait jamais capituler l'ennemi, il oriente les perspectives du combat dans un mouvement constamment menacé par l'échec. Et ce combat, ne l'oublions pas, se manifeste davantage dans la

---

<sup>171</sup> *Ibid.*, 273.

<sup>172</sup> *Ibid.*, 281.

<sup>173</sup> *Ibid.*, 284.

<sup>174</sup> Lyotard, Jean-François, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, coll. Le livre de poche, 1988, 27.

matérialité d'une plasticité redynamisée, à travers une poétique où s'inscrivent et s'expriment les tensions d'une expérience changeante (à laquelle la technologie participe par les modalités de médiation qu'elle développe). Sur le plan de la médiation artistique se constitue certes un certain fétichisme de la nouveauté (duquel on taxe l'avant-garde), or il ne faut pas en revanche y répondre par un historicisme fétichiste qui en dévalorise l'ouverture disruptive. La fabrique d'idées (comme celle de l'avant-garde) est aussi un art expérimental qui trouve une issue dans le langage.

En effet, la critique, tout comme l'écrivain ou l'artiste, doit tirer parti du *paradoxe* apparent de l'effectivité d'un concept comme celui d'avant-garde. Il a une résonance épistémologique car il permet ce que nous avons déjà nommé une expérience de pensée (*Gedankenexperiment*) dont la projection implique un rapport équivoque au futur ayant la « vérité du changement » (le devenir, la différence, l'altérité...) comme principe de sans fond<sup>175</sup>. Une telle expérience s'avère d'autant plus féconde si elle comprend un paradoxe qui en augmente les variations possibles : « Non seulement apprend-on par l'intermédiaire du paradoxe pour mieux entendre la nature d'un problème dont le contenu même est problématique, en effet les éléments conflictuels d'un paradoxe permettent à la pensée de ne pas s'immobiliser.<sup>176</sup> »

Ainsi, la notion d'avant-garde, et sa définition au demeurant paradoxale comme l'a clairement démontré Enzensberger, pourrait justement constituer une catégorie théorique pertinente pour rendre compte d'une production artistique qui ne se laisserait pas appréhender par

---

<sup>175</sup> Paz (1976), 46.

<sup>176</sup> Mach, Ernst, *Erkenntnis und Irrtum : Skizzen zur Psychologie der Forschung*, Elibron, 2006, 193 [« Nicht nur lernt man durch das Paradoxe am besten die Natur eines Problems fühlen, welches ja eben durch den paradoxen Gehalt zu einem Problem wird, sondern die widerstreitenden Elemente lassen auch die Gedanken nicht mehr zur Ruhe kommen, und lösen eben den Prozeß aus, den wir als Gedankenexperiment bezeichnet haben. »]

un appareil critique lui étant contemporain. Cela n'implique pas que l'on puisse attribuer à l'avant-garde des critères fixes ou justifier son emploi abusif à cause de son contenu indéfini. Au contraire, il faut reconnaître les transformations dont ce concept fut l'objet et affirmer les variations possibles qu'entraîne une pensée de l'avant-garde, endosser l'expérience singulière que provoque une œuvre qui expose l'impossibilité d'en fixer l'identité. En d'autres mots, admettre l'effectivité de ce concept nécessite un travail critique qui le met en jeu, le questionne et le redéfinit de manière à faire justice pourrait-on dire au processus critique d'une œuvre n'étant pas un simple « objet herméneutique », pour reprendre l'expression d'Adorno, mais qui nous interpelle selon une modalité disruptive et imprévisible<sup>177</sup>. Le protéisme de l'avant-garde exprime l'exigence théorique de ne pas reculer face au paradoxe apparent qui expose son caractère dialectique et la nécessité, au contraire, de mettre de l'avant son caractère contradictoire de manière à réinvestir certaines œuvres du passé et s'ouvrir à la production artistique actuelle. C'est dans cette première voie que je voudrais maintenant m'engager en réhabilitant l'avant-garde par le biais de la transduction radiophonique.

Le travail de l'avant-garde entretient des relations avec les modalités de production du savoir et informe singulièrement la communication d'une langue, il entraîne des questions

---

<sup>177</sup> Voir Adorno (1995), 170. Dans cet ouvrage, ses réflexions sur l'art recourent la conception de l'avant-garde que je tente de présenter comme en témoigne ce passage qui tend à dé-essentialiser l'œuvre d'art en insistant sur son indétermination et le déploiement d'un horizon de possibles qu'elle effectue : « La définition de ce qu'est l'art est toujours donnée à l'avance par ce qu'il fut autrefois, mais n'est légitimé que parce qu'il est devenu, ouvert à ce qu'il veut être et pourra peut-être devenir. » (*Ibid.*, 17). À cet égard, Richard Kostelanetz, qui par ailleurs réserve le terme à l'usage qu'en fait l'histoire de l'art, remarque que « le terme avant-garde est le plus approprié lorsqu'il est appliqué à une œuvre qui est si différente dans son intention et son expérience qu'elle rend les anciennes catégories caduques ». Selon lui, « une des raisons pour lesquelles les innovations artistiques du futur ne peuvent pas être décrites aujourd'hui est que ce qui sera jugé avant-gardiste transcende, presque par définition, l'imagination actuelle. » Kostelanetz, Richard, « Avant-Garde », dans *Avant-Garde*, n° 3, 1989, 112.

épistémologiques en initiant de nouvelles appréhensions sensibles que les transformations techniques ne manquent pas d'alimenter. Renato Poggioli a d'ailleurs clairement relevé la fascination qu'exercèrent la science et la technique sur certains mouvements. Dans son ouvrage classique sur l'avant-garde, il y consacre un chapitre complet dans lequel il expose l'utilisation allégorique et emblématique du « mythe scientifico-mécanique » dans le discours avant-gardiste et affirme le rôle idéologique que joua la technologie dans plusieurs manifestations culturelles modernes<sup>178</sup>. Ceci s'explique en partie par la valeur expressive que comporte la technologie pour rendre manifeste les idées de dynamisme global et de changement qui depuis le romantisme développent une autonomisation de l'art tout en accroissant sa déshumanisation. Dans *Constituents of a theory of the media*, Enzensberger remarque qu'il est caractéristique de l'avant-garde artistique que de pressentir le potentiel futur des médias. Ce n'est donc pas fortuit si le premier *courant* avant-gardiste ait ouvertement fait l'apologie de la technique, de l'industrialisation, de l'urbanisation et de la guerre, celle-ci étant perçue comme la pratique humaine la plus imprégnée de mécanisation. Et ce n'est donc pas étonnant que le développement de la radio, une des technologies modernes majeures, corresponde avec l'émergence des avant-gardes historiques et ait influencé directement certaines d'entre elles jusqu'à modeler leurs projets et discours; il semble peu probable qu'on ait pu développer une nouvelle communication esthétique en y faisant totalement abstraction. La résonance de ce transducteur traverse plusieurs écrits futuristes de Marinetti et la radio traduit concrètement la performance radiophonique d'Antonin Artaud.

---

<sup>178</sup> Poggioli, Renato, *The Theory of the Avant-Garde*, New York, Harper & Row, 1971, 131-147. Notons que Peter Bürger dans son ouvrage du même nom procède à une critique radicale de Poggioli par un travail d'historisation qui lui faisait défaut.

### L'imagination sans fil de la radia

Outre le culte de la vitesse et de la machine immédiatement identifiable dans le premier manifeste futuriste de 1909, se révèle plus subtile la résonance du média radiophonique dans une expression qui donnera tout son sens aux « mots en liberté » et à la « destruction de la syntaxe » : « Nous tenterons ensemble ce que j'appelle *l'imagination sans fils*<sup>179</sup> ». Déjà, le téléphone avait matérialisé le contact à distance, la correspondance simultanée par la transduction des voix d'interlocuteurs, tandis que la métaphore physico-biologique de l'éther, en vogue dans le domaine scientifique à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, se présentait comme un milieu universel assurant la transmission des ondes électromagnétiques. Ces images ont cristallisé une forme de technospiritualisme qui sera récupéré par l'avant-garde de manière à soutenir des propositions utopiques<sup>180</sup>. Le transducteur radiophonique consolidera ces visées par les autres possibilités qu'il traduisait; à la « conquête de l'ubiquité » (Valéry) correspondait dès lors une autre « conquête de

---

<sup>179</sup> Je me référerai aux écrits de Marinetti reproduits en français dans la revue *Inter : art actuel* à l'occasion du centenaire du manifeste futuriste de 1909. Il s'agit de fragments du *Manifesto tecnico della letteratura futurista* publié le 11 mai 1912 et du manifeste du 11 mai 1913 dans lequel les considérations poétiques sont théorisées plus rigoureusement. Voir *Inter : art actuel*, n° 103, automne 2009, 18-25.

<sup>180</sup> La métaphysique du transducteur radiophonique a également engendré une pensée politique et sociologique contestant la transition univoque de la *Gemeinschaft* à la *Gestellschaft*. En effet, en insistant sur l'affinité entre la communion, le rituel et la radio, cette communication universelle que le média semblait promettre déploya un imaginaire de la communauté. Notons par exemple, chez John Dewey, la « communauté organique » ou bien le célèbre « Village global » professé par McLuhan. Ces conceptions politiques incarnent pour ainsi dire une signification spirituelle à la technologie radiophonique. Voir Czitrom (1982) et Dyson, (2009), 28-32.

l'avenir » en figurant le potentiel de la diffusion et de la transmission de sons incarnés à travers l'électricité à l'échelle du globe<sup>181</sup>.

Le mot « radio- » signifie littéralement « sans-fil », son étymologie renvoie au latin *radius* qui évoque rayon, rayonnement ou radiation. Outre sa force sémantique qu'exploitèrent idéologiquement les futuristes, *l'imagination sans-fils* dénote une certaine pratique formelle de la poésie. En effet, qu'évoquent les *mots en liberté* sinon des unités langagières déliées des conventions poétiques, syntaxiques et lexicales : « Par imagination sans fils j'entends la liberté absolue des images ou analogies exprimées par des mots déliés, sans les fils conducteurs de la syntaxe et *sans aucune ponctuation*.<sup>182</sup> » La nouvelle *sensibilité futuriste* recherche par des connections analogiques à faire corps avec la matière, à communiquer dans l'immédiat avec la vitesse qu'entraîne la suppression de l'adjectif, de l'adverbe, du verbe conjugué et de la catégorisation d'images. C'est une poésie qui abandonne le vers libre pour diffuser techniquement l'avenir par des *mots en liberté*. Marinetti en appelle à une rhétorique radiophonique, à un idiome irradiant qui véhicule un *sens mécanique* et qui module la sensibilité. La dissémination et transmission de la radio — que rend encore mieux l'expression anglaise *broadcast* — problématise le statut ontologique de la voix et de l'expression, elle fait éclater la différence arbitraire entre signifiant et signifié en redéfinissant leurs relations. Le corps est injecté dans le langage par la désarticulation de la technologie.

---

<sup>181</sup> Il faut souligner le rôle primordial que joua la radio comme outil de propagande dans la montée du fascisme italien et des autres dictatures dans les années 1920-1930. Pour cerner toutes les implications du rapport entre radio et idéologie, et *a fortiori* entre radio et avant-garde politique, une autre analyse plus approfondie serait nécessaire.

<sup>182</sup> Marinetti (2009), 22.

L'accent mis sur les éléments phonétiques de la langue traduit également un souci marqué de la dimension sonore de l'expression poétique et une volonté de donner la parole à la matière. L'usage d'onomatopées est exemplaire à cet égard. Lorsque Marinetti nous enjoint à « écouter les moteurs et reproduire leurs discours »<sup>183</sup>, il valorise un *lyrisme essentiel de la matière* qui s'accommode fort bien des qualités médiatiques de la radio. Le timbre de la matière trafiquée de la voix trouve une modalité expressive idéale dans la radio. *L'écoute aveugle* qu'elle engendre met en contact avec le bégaiement brut du corps. La transduction de ce média incarne sur le plan imaginaire l'articulation de la technologie et de l'être humain tout en fournissant réellement à ses utilisateurs le pouvoir de diffuser leurs œuvres par des moyens de communication de masse. Ce pouvoir de diffusion en était également un de réception, comme le démontre les premiers usages et pratiques des appareils. Le développement du médium est ancré dans les pratiques sociales des amateurs de radiophonie du début du 20<sup>ème</sup> siècle. Si aujourd'hui, la radiodiffusion est unanimement considérée comme une pratique publique extrêmement réglementée intervenant dans l'espace privée qui s'effectue dans un sens unique, à l'origine, ce sont des particuliers qui ont assuré le l'expansion florissante du médium par la fascination que suscitaient la réception d'un signal extrêmement lointain (*DXing*) et les contacts improbables : en amont de son institutionnalisation (allant de pair avec les perspectives lucratives) le contenu était secondaire par rapport à la médiation technique<sup>184</sup>. Ce n'est que par la suite que l'attention sera portée aux vertus expressives et perceptives du transducteur radiophonique, ce que préfigurait radicalement le mouvement d'avant-garde des futuristes italiens.

---

<sup>183</sup> *Ibid.*, 19.

<sup>184</sup> « In radio, it is not the substance of communication without wires, but the fact of it that enthralls ». Cité dans Czitrom (1982), 190.

Dans son ouvrage canonique, Rudolph Arnheim décrit ainsi le potentiel de ce moyen d'expression qui transgresse les contraintes spatiales et temporelles des voies de communication de jadis et dégage la possibilité de nouveaux agencements sonores, de relations innovatrices entre fragments hétérogènes aux multiples référents spatiaux et temporels :

Ce fut là un véritable triomphe de l'esprit, puisqu'on réussit à créer de nouvelles dimensions sensorielles qui n'accordaient aucune valeur aux relations spatiales et temporelles habituelles, mais laissaient l'esprit décider (par association d'idées) ce qui devait être réuni, non seulement en pensée, mais sur le plan sensoriel aussi<sup>185</sup>.

Marinetti adressera directement la question de la radio et son pouvoir d'affecter la perception dans un texte rédigé en collaboration avec Pino Masnata en 1933<sup>186</sup>. À cette date, les expérimentations radiophoniques se succèdent et les nouveaux procédés d'enregistrement, d'amplification et de diffusion multiplient l'effet de simultanéité; les manifestations de la radio seront, selon les auteurs, « la synthèse d'une infinité d'actions simultanées<sup>187</sup> ». Elle leur inspire un modèle futuriste redynamisé par cette maîtrise ingénieuse de l'énergie électromagnétique qui donne vie à un « organisme pur de sensations radio »<sup>188</sup>. Dans *La Radia*, ce dispositif devient la médiation idéale de l'avant-garde et vient supplanter le livre, le cinéma et même le théâtre synthétique qu'élaborait jusqu'alors Marinetti : « Nous Futuristes perfectionnons la radiodiffusion qui est destinée à faire fructifier le génie créateur de la race italienne, à abolir l'ancien tourment nostalgique des longues distances et à imposer les mots en liberté partout comme son mode d'expression logique et naturel.<sup>189</sup> »

---

<sup>185</sup> Arnheim, Rudolph, *Radio*, Salem, Ayer Company Publisher, 1986, 120.

<sup>186</sup> Ce texte paru dans la *Gazzetta del Popolo* en octobre 1933 est traduit en anglais par Stephen Sartarelli et est reproduit dans *Wireless Imagination : Sound, Radio and the Avant-Garde*, Kahn, Douglas et Whitehead, Gregory (eds.), Cambridge, MIT Press, 1994, 264-268 [je traduis].

<sup>187</sup> *Ibid.*, 267 [je traduis].

<sup>188</sup> *Ibid* [je traduis].

<sup>189</sup> *Ibid.*, 264-265 [je traduis].

Ce court texte présente une synthèse de la transduction de la radio au sein du mouvement et témoigne aussi de la mutabilité permanente de ce dernier. Dans ce manifeste, *la radia* se substitue presque totalement au sujet collectif comme instance d'énonciation; elle incarne matériellement et techniquement la pratique du futurisme. Encore faut-il préciser que le sens de *la Radia* ne se limite pas au simple dispositif sans-fil, elle le subsume et évoque le rayonnement, la radiation, c'est-à-dire une figure universelle et cosmique dont la portée et le perfectionnement apparaissent infinis. Évidemment, les propos du texte nécessitent toujours un travail d'historisation pour clairement expliciter le contenu idéologique sous-jacent. Un *mass media* a toujours une implication politique, surtout lorsque le médium en question est électrique et auditif. Or, ceci ne change en rien l'incidence décisive de la radio dans l'axiologie et la pratique de la première avant-garde historique, ce transducteur réitère peut-être seulement la nature paradoxale d'un mouvement artistique qui tend à une autonomisation de l'art tout en investissant la sphère publique par son procédé.

Marinetti et les futuristes reconnaissaient ouvertement l'impact de la technologie sur le corps et l'esprit pour en faire l'apologie dans un style et une démarche certainement polémiques. Mais il semble que la radio s'imposa comme la figure paradigmatique d'une promesse de liberté et d'une détermination de l'avenir; la transmission *aura supprimé* les frontières, *aura aboli* le temps afin de réaliser le futur. Ce ne fut finalement que l'accomplissement du futurisme italien. Néanmoins, au début du 20<sup>ème</sup> siècle, se construisent par la transduction de la radio des discours utopiques considérables qui ne se réduisent pas à un scientisme ou un matérialisme progressif qu'il est possible d'imputer au futurisme par exemple. La radio se révèle un trope persuasif qui

contribua à façonner l'esthétique avant-gardiste de cette période<sup>190</sup>, comme en témoignent ces vers du poète Vélimir Khlebnikov : « O irradiances! / Je suis — le sonnalier du future<sup>191</sup> ».

---

<sup>190</sup> Par exemple, le procédé de désémantisation du langage, que développèrent Kruchenykh et Khlebnikov par un travail philologique et linguistique sur les phonèmes et racines slaves, avait comme programme la redécouverte des « cordes sonores de l'alphabet », « les unités de l'alphabet », afin d'exploiter leur dimension communicationnelle. Les impulsions phonétiques et glossolaliques de la poésie trans- (*za*) mentale (*oum*) des cubo-futuristes russes devaient affectées la conscience telles des *irradiations* et ainsi affecter unanimement le public. Ce qu'accomplissait en somme sur le plan technique le dispositif radiophonique car il permettait, selon Vélimir Khlebnikov, de « communier avec l'âme unique de l'humanité, avec l'unique onde spirituelle ». Voir Khlebnikov, Vélimir, *Radio of the Future* [1921], trad. Gary Kern, dans *Radiotext(e)*, Strauss, Neil (dir.), New York, Semiotext(e), 1993.

<sup>191</sup> Khlebnikov, V., *Choix de poèmes*, Honfleur-Paris, Pierre Jean Oswald Éditeur, 1967, 39.

**Schizophonie et corps irradié : Pour en finir avec le jugement de Dieu**

« un monde que l'on peut voir/ circonscrire/ dont on peut discuter, /écrire/ est un monde mort/ les mondes vivants/  
sont invisibles. » (*Cahier. Ivry, janvier 1948*)

« LE DEVOIR / de l'écrivain, du poète/ n'est pas d'aller s'enfermer lâchement dans un texte, un livre, une revue  
dont il ne sortira jamais/ mais au contraire de sortir/ dehors / pour secouer,/ pour attaquer/ l'esprit public,/ sinon/ à  
quoi sert-il? » (*Lettre à René Guilly, 7 janvier 1948*)

Comment donc sortir en dehors d'un texte pour remplir ce devoir du poète, ce devoir de secouer, déstabiliser, confronter l'esprit public si la vitalité des mondes à rappeler ou convoquer sont invisibles? Antonin Artaud brûlait de cette question, et son dernier acte public avant sa mort en avril 1948, l'enregistrement radiophonique *Pour en finir avec le jugement de dieu*, représente peut-être la dernière tentative d'y répondre par une émission sonore destinée à l'écoute aveugle selon l'expression de Rudolph Arnheim, une transmission céleste cherchant comme dernier combat à échapper au jugement transcendantal et ses différentes identités. Que les noms qui le désignent soient Tradition, Passé, le Dieu chrétien, Organisme, Art, Éditeur ou Directeur, Syntaxe ou Signification, ces impératifs catégoriques sont de diverses manières reliées à l'activité agonistique caractéristique des avant-gardes historiques. L'agonisme de l'avant-garde — si l'on suit Poggioli qui la comprend comme mise sous tension, combat — se traduit de manière explicite dans le radio-texte d'Artaud; il y a transduction sur le plan sémantique, technique et esthétique, la modalité matérielle (*aurale*) et intelligible (imaginaire), la médialité à l'œuvre entre les dimensions textuelle, sonore et radiophonique, est relationnelle. Considérons donc cette

pratique poétique pour interroger ce concept historique et générique de l'avant-garde en analysant la réception synchronique de l'œuvre et la censure qui en découla pour, finalement, revenir sur l'expression « corps sans organes » forgée dans ce texte.

Suite à une proposition de Fernand Pouey, un directeur de la radiodiffusion française, Artaud écrit cette pièce pour un cycle intitulé la *Voix des poètes*. Enregistrée sur plusieurs séances entre le 22 et 29 novembre 1947 avec la collaboration de Paule Thévenin, Roger Blin et Maria Casarès, cette performance devait être diffusée sur les ondes le 2 février 1948. Elle ne le sera pas du vivant d'Artaud sous l'interdiction du directeur Wladimir Porché, elle sera devenue chose spectrale et embryonnaire, un avorton technologique.

### Technique et poésie grotesque

Si l'on situe généralement le travail d'Artaud dans la mouvance surréaliste des années 1920, *Pour...* demeure tout de même une œuvre avant-gardiste, notamment grâce à l'utilisation du média radiophonique qui lui fournit un cadre d'expérimentation distinct du support purement textuel, bidimensionnel pourrait-on dire depuis la révolution graphique de la poésie visuelle de Mallarmé. Si celui-ci procède à une iconisation du langage en créant une poésie à la fois objectale et verbale, Artaud régénère le processus de création à travers une *sonorisation* du langage et une mise en scène expérimentale du texte dont le traitement acoustique devient possible par la médiation technique d'un dispositif de reproduction sonore : la radio. D'autres poètes avaient certes déjà exploité la radio dans leur recherche formelle ou dans le but de réhabiliter l'oralité de

la poésie<sup>192</sup>, il reste que la manière dont Artaud a tenté d'investir l'espace non-euclidien de la radio demeure insolite car elle valorise une esthétique du mélange qui se distingue sur deux plans : un grotesque langagier (dont les glossolalies sont l'exemple le plus évident) et un grotesque performatif dans la mesure où la pièce *Pour...* est le fait d'un corps technologique, d'un corps prosthétique. Par grotesque, il faut donc entendre une forme de conjonction d'éléments hétéroclites qui provoque un effet fantastique, au seuil de l'irréel, et qui prête à rire par l'excès qu'il déploie. Quelque chose d'hybride qui, par l'étrangeté que suscite son incongruité, crée du vraisemblable par l'informe de son agencement. Un silène et un cyborg sont satyriques.

En ce qui a trait au grotesque performatif, *Pour...* se constitue par l'agencement singulier entre un corps physique et l'artificialité du dispositif radiophonique. La traduction du texte et la performance vocale d'Artaud, comme celle des autres acteurs, sont intimement liées au studio d'enregistrement et à la présence des différents facteurs qui en assurent le fonctionnement adéquat; du microphone à l'ingénieur de son, de l'infrastructure de diffusion au réseau imaginaire d'auditeurs qui devient, par le fait même, le destinataire phantasmé de l'interprétation, l'Autre anticipé, l'écoute adressée. C'est une masse de corps qu'Artaud aspire démesurément à affecter, les corps du public qu'il attaque et secoue par ces scansions, ces sons informes et ces timbres décalés par lesquels la démesure d'un autre corps s'éprouve. Or ce degré d'affectivité, qu'il avait auparavant essayé d'incarner à travers son théâtre de la cruauté, doit, sous ces conditions de production, se transmettre de manière acoustique afin de rejoindre tous ces corps à distance. La radio rend possible une télé-présence, elle libère l'œuvre de certaines contraintes spatio-

---

<sup>192</sup> On peut évoquer les *Cantos* d'Ezra Pound, Marinetti, les *Hörspiele* en Allemagne ou les *drama* aux Etats-Unis.

temporelles pour donner une proximité sensible que le texte ne permet pas *a priori*. Le rapport affectif s'engendre donc par cette technologie encore nouvelle dans les années 1940, l'interpénétration du corps et de la radio permet une propagation particulière de l'œuvre. Dans *Pour...*, l'écriture d'Artaud acquérait une sorte d'ubiquité, et par là pouvait-il envisager d'en finir avec le jugement de dieu et poursuivre son travail sur le corps. *La conquête de l'ubiquité*, le fameux texte de Paul Valéry que Benjamin mit en exergue de son essai sur *L'origine de l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, est le fruit de la réflexion de l'auteur après qu'il ait écouté la retransmission d'une symphonie à la radio pour la première fois en 1928. Il avait su reconnaître le potentiel artistique d'une telle transformation technique et l'effet qu'elle aurait sur les arts de manière générale. Cette capacité inouïe jusqu'alors de dispenser un « système de sensations, ou plus exactement, système d'excitations » par la reproduction et la transmission que décrit Valéry, Artaud en comprit les vertus et se l'appropriâ pour irradier le corps du poète et le confronter à celui des auditeurs. Dans *Le théâtre et son double*, il affirme qu' « on peut physiologiquement réduire l'âme à un écheveau de vibrations<sup>193</sup> ». En faisant appel à la diffusion d'ondes radio pour l'expérience de *Pour...*, Artaud semble avoir voulu mettre à l'épreuve cette hypothèse. Outre le théâtre, la radio présente un milieu technique idéal pour la recherche de l'idiome spécifiquement poétique d'Artaud le Momo (ce pseudonyme désigne l'avatar de celui qui fut interné dans un asile psychiatrique pendant plus sept ans). Quoi de mieux en effet que la plasticité radiophonique pour travailler le langage afin de le faire sortir de ses gonds et littéralement évoquer le sens incantatoire des mots et les inflexions de l'esprit; pour faire pression sur le sens de l'ouïe en mettant en scène « le désenchaînement dialectique de l'expression<sup>194</sup> » et ainsi traduire la cruauté, un terme chez Artaud qui doit s'entendre comme l'affirmation d'une

---

<sup>193</sup> Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, collection folio/essais, 1964, 202.

<sup>194</sup> *Ibid.*, 175.

intensité vitale, un « appétit de vie, de rigueur cosmique, de nécessité implacable<sup>195</sup> » écrit-il dans ses *Lettres sur la cruauté*. Par ce grotesque performatif, en incorporant la radio dans sa pratique artistique, il recherchait un autre « moyen pathétique de traduire le battement inné de la vie<sup>196</sup> ».

Sur le plan du grotesque langagier, l'interprétation effectuée du texte de *Pour...* donne à entendre une matière sonore hétérogène dont l'aspect excessif la rend caustique et risible. Le mot humain se mélange au cri animal, la parole vocalique aux rythmes, timbres, silences, dissonances et intonations. D'ailleurs, l'enregistrement sur bandes magnétiques lui a permis d'appliquer les techniques de collage et de montage au son : durant la semaine que dura l'enregistrement, plusieurs séances furent consacrées au bruitage et aux improvisations vocales et instrumentales (xylophones, timbales, tambours, gongs, etc.). Le texte de quelques pages seulement se dilate temporellement en une pièce d'environ 40 minutes<sup>197</sup>. Or, ce qui déconcerte et déstabilise à outrance sont les cris de diverses intensités, les déformations langagières et les passages glossolaliques minutieusement écrits et cruellement interprétés.

*Artaud le Mômô*, c'est le titre du premier ouvrage publié après ses multiples enfermements qui l'ont mené à Rodez où il fut mis en demeure jusqu'en 1946. C'est Mômô qui livre son combat pour échapper au jugement de Dieu, ce pseudonyme témoigne d'un processus d'innocence où l'humour permet au langage de devenir transgressif. Mômô, c'est un enfant, un gosse de Marseille, la ville natale d'Artaud. « Mômôs », c'est le dieu grec de la raillerie. La glossolalie n'est qu'une des manifestations langagière du Mômô, un « langage physique à base de

---

<sup>195</sup> *Ibid.*, 159.

<sup>196</sup> *Ibid.*, 180.

<sup>197</sup> Texte d'ouverture (Artaud)—Bruitage enchaîné au texte (Casarès)—Danse du Tutuguri (Artaud)—Bruitage et xylophone—La recherche de la fécalité (Blin)—Bruitage et confrontation entre Blin et Artaud—La question se pose (Thévenin)—Bruitage—Conclusion (Artaud)—Bruitage final.

signes et non plus de mots<sup>198</sup> ». La glossolalie fait évidemment partie des stratégies rhétoriques privilégiées des mouvements d'avant-garde, une tactique de détournement poétique que l'on retrouve entre autres dans le *Zaum* des cubo-futuristes et la poésie sonore dadaïste. Or, si ce symptôme expressif de l'avant-garde renvoie dans plusieurs cas au schisme entre pensée et parole, il diffère pourtant car ces manifestations ne peuvent être assimilées à un motif commun ; si les poèmes de Khlebnikov comportaient une teneur épistémologique dans sa proposition d'un certain langage universel, et qu'Hugo Ball articulait une posture carnavalesque par des exercices ludiques et éphémères, les intercessions glossolaliques d'Artaud dans le texte témoignaient plutôt d'un acte de conversion correspondant à la fin de son incarcération.

En effet, nous pouvons les entendre comme signes de son renoncement définitif au baptême et au christianisme qu'il déclare solennellement à Henri Parisot dans une lettre du 9 février 1945 et qui trouve une expression littérale et définitive dans l'émission radiophonique. Sur le plan idéologique et religieux, cette opposition trouve une affirmation décisive dans le fragment « Tutuguri, le rite du soleil noir », une adaptation idiosyncratique d'un rite sacré observé durant son voyage initiatique parmi les Tarahumaras du Mexique. Les éléments mythiques et magiques qu'il s'approprie dans ce fragment narratif culminent dans « L'ABOLITION DE LA CROIX<sup>199</sup> ». Or, sur un autre plan, cette conversion passera par une sorte d'exorcisme qui prend la forme d'un devenir-enfant, c'est-à-dire un processus de retour à une volonté de puissance par un humour caustique et une mise en valeur radicale de l'énonciation. Cette autre conversion se traduit notamment par le babillage d'une matérialité sonore dépouillée d'un système de signification binaire. Cette poétique à l'accent nietzschéen

---

<sup>198</sup> Artaud (1964), 192.

<sup>199</sup> Artaud, Antonin, *Œuvres complètes*, t. 13, Paris, Gallimard, 1974 Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, collection folio/essais, 1964, 79.

n'est pas sans rappeler les tentatives de déculturation d'un Dubuffet et semble pouvoir servir d'exemple au type d'humour qu'André Breton nomme « bile noire ». Poggioli remarque d'ailleurs que cet humour noir parfois lié à un genre d'infantilisme ou crétinisme volontaire se rapporte également à une critique pathétique et grotesque de la technique moderne, dont ironiquement la radio est un des produits les plus emblématiques (j'y reviendrai plus loin). Bref, le « pur langage-affect » du *Mômo*, dans la terminologie de Deleuze, possède certes une résonance spécifique dans le contexte de *Pour...* , mais il serait naïf de ne pas y reconnaître certains traits du nihilisme et de l'agonisme qui constituent selon Poggioli des qualités avérées de l'avant-garde. Si je partage en partie cette perspective, il demeure à mon sens nécessaire de constater la singularité de la quête d'un idiome poétique chez Artaud dans cette œuvre particulière, notamment par l'utilisation du média de la radio qui rend d'autant plus effective la profusion glossolalique, les déformations langagières et les éructations toniques qui font sens sans pour autant signifier : l'effondrement de la grammaire et de la syntaxe opère une revalorisation de la matière sonore de l'expression. Ceci relèverait explicitement d'un désir de rupture.

La technique et la poétique grotesques que je me suis donc efforcé de cerner dans un premier temps ne doivent pas dissimuler l'élément de rupture qui reste critique sous plusieurs aspects de l'émission radiophonique et de la démarche d'Artaud dans cette œuvre. Ce fait de la rupture, je la comprendrai comme schizophonie.

Étymologiquement, schizophonie provient de schizo (du grec *skhizein* « fendre ») et phonie (du grec *phonè* « voix, son »). Cette notion forgée par Murray Schafer<sup>200</sup> est intimement liée au développement de la radio et sert à décrire la séparation d'un son de sa transmission ou de sa reproduction mécanique ou électro-acoustique. D'emblée, on est tenté de rapporter cette notion au diagnostic clinique porté sur Artaud, à son état psychique, à la schizophrénie, auquel plusieurs commentateurs se plaisent à reconnaître la source de son œuvre, de sa folie, de son génie. Or, je reprends plutôt ce concept pour traduire comment *Pour...* s'inscrit dans un mouvement de rupture qui se réalise littéralement dans l'utilisation du média radiophonique. En ce sens, cette œuvre d'Artaud met en forme à plusieurs égards le principe de rupture, la passion critique qui, selon Octavio Paz, inspire l'avant-garde de la première moitié du 20<sup>ème</sup> siècle et définit plus généralement le caractère polémique de la modernité. Comment, en effet, ne pas voir dans le simple titre de *Pour...*, une violente négation de la tradition régnante et dans sa création technique et dramatique une opposition aux normes de la production radiophonique publique et aux normes de la poésie versifiée, même celle dite surréaliste.

1) Artaud constitue une figure marginale au sein même du mouvement surréaliste, à l'écoute de son essai poétique schizophonique, considérons à titre d'exemple la distinction critique qu'opère Artaud au niveau du langage et de la communication. Déjà dans la composition textuelle de *Pour...*, il fait rupture avec les normes linguistiques et la versification rigide de la rhétorique poétique traditionnelle. L'écriture automatique des surréalistes avait certainement déjà

---

<sup>200</sup> « La schizophonie est la séparation d'un son original de sa transmission ou de sa reproduction électro-acoustique. C'est une autre innovation du XXe siècle. » Schafer, Murray, *Le paysage sonore*, Paris, Jean-Claude Lattès Éditions, 1979, 133. Je mentionne par ailleurs une étude d'Allen Weiss qui utilise également ce concept pour aborder la pièce d'Artaud. « *From Schizophrenia to Schizophonia : Antonin Artaud's To Have Done with the Judgment of God* », dans Weiss (1995), 9-34. Je la signale en en ayant pris connaissance après la rédaction de cette section; il s'agit donc d'une curieuse occurrence de transmission critique!

accompli ce type de transgression syntaxique et grammaticale. Cependant, sa pratique poétique se radicalise à travers la médiation performative du théâtre et ici de la radio; Artaud le Môme fait rupture avec la voix même de la modernisation de la poésie, avec le vers libre lié au support textuel.

2) En accentuant le potentiel sémantique de la performance orale ou de l'enregistrement sonore, la théâtralité de l'œuvre d'Artaud devient une manière novatrice de régénérer la création poétique. Il recherche ainsi à substituer un langage par signes à un langage de mots, et « arracher [ainsi] à la parole [...] ses possibilités d'expansion hors des mots, de développement dans l'espace, d'action dissociatrice et vibratoire sur la sensibilité<sup>201</sup> »; la radio, par son ontologie mixte (texte, bandes magnétiques, diffusion auditive) répondait à cette exigence. De plus, en essayant de « rompre avec l'assujettissement du théâtre au texte<sup>202</sup> » écrit-il dans son premier manifeste *Le Théâtre de la cruauté*, il en vient dans *Pour...* à provoquer une rupture avec la voix même des interprètes.

3) Cette troisième forme de schizophonie concerne directement la présence à distance que produit la transmission radiophonique. S'effectue ainsi une rupture avec la fixité d'un contexte matériel d'énonciation (le studio) pour donner lieu à une situation acousmatique, c'est-à-dire, une expérience où l'on entend sans voir. L'ironie ultime demeure : l'émission sera « différée », on en interdira la diffusion car jugée inadéquate pour un moyen de communication de masse.

C'est le jugement de M. Wladimir Porché, directeur de la Radiodiffusion Française, qui ne permit pas à Artaud d'ultimement en finir avec le jugement de Dieu en présence absente de témoins auriculaires. Sous le prétexte du caractère subversif du projet et pour éviter de choquer

---

<sup>201</sup> Artaud (1964), 138.

<sup>202</sup> *Ibid.*, 137.

les convictions morales ou religieuses du public, on renonça à diffuser l'émission de l'ex-aliéné. Un vif débat dans la presse s'ensuivit sur les questions de censure et de liberté d'expression. Faut-il voir dans ce mot d'ordre institutionnel une preuve de l'avant-gardisme de *Pour...* ? Peut-être. Quelques extraits de la presse écrite justifient une telle hypothèse.

Par exemple, le *Figaro* affirme : « Une certaine forme d'art suppose une audience restreinte ». Un journaliste du quotidien *Le Populaire* renchérit : « Artaud écrit pour lui et non pour la foule. Tant mieux pour ceux qui se sentent, et j'en suis, terriblement remué par les cris prophétiques du poète. Mais ce n'est rien encore de lire cette composition radio-phonique. Il faut l'entendre ». Si ce commentaire rend bien l'ambiguïté du débat, un article du *Témoignage chrétien* déplore qu'« [o]n a trop tendance à considérer aujourd'hui notre Radio nationale comme banc d'essai pour les pires crudités ». Encore plus radical, on lit dans *L'Ordre* : « Félicitons sincèrement, pour une fois, M. Porché d'avoir refusé l'antenne à cette émission qui aurait déconcerté et choqué quelque peu les chers-z-auditeurs qui croient encore à une différence entre génie et folie, vérité et snobisme ». Et finalement, dans *La Croix* : « Ce poète, s'il n'est pas très connu du grand public, jouit d'une haute réputation parmi les lettrés d'avant-garde. [...] C'est improprement qu'on parlait du droit à l'expression de l'auteur. Ce droit ne lui est contesté nulle part ailleurs qu'à la radio, qui, surtout sous l'enseigne de l'État, n'est pas destinée aux œuvres de laboratoire. C'est vraiment ici que la liberté de chacun est limitée par les convenances de tous !<sup>203</sup> »

Ces jugements au ton polémique ont été publiés comme réponse critique suite aux séances privées organisées pour un groupe très restreint d'auditeurs ciblés que M. Porché a autorisés sous

---

<sup>203</sup> Pour un recensement partiel de la presse sur cette histoire, voir les notes dans Artaud (1974), 325-341.

les pressions du directeur des émissions littéraires, M. Fernand Pouey. Parmi cette délégation d'initiés nous comptons Jean Cocteau, Paul Éluard, René Clair, Jean Vilar, père Laval, personnalités publiques qui ont toutes à l'unanimité, appuyé la diffusion de l'émission. Ceci ne fait que confirmer que *Pour...* participe à la tendance que partage plusieurs avant-gardes historiques, soit la déshumanisation de l'art. Selon les commentaires évoqués, cette tendance se traduirait par une rupture de la production culturelle avec le public malgré la fervente protestation d'Artaud qui ouvertement exprimait son désir de rejoindre grâce à ce média de masse « toutes gens qui gagnent leur vie avec le jus sanglant de leur coudes<sup>204</sup> ». Malgré tout, l'aporie persiste; les possibilités plastiques libérées par la modélisation ou modulation que permettait la radio n'ont pas pu se réaliser pleinement à cause de son dispositif institutionnel. Le désarroi d'Artaud face à cet échec est total. Pour faire un corps sans organes et finalement en finir avec le jugement de Dieu, il faut selon lui renoncer à la radio, c'est-à-dire à l'organisation technique et institutionnelle de « l'écriture de sang et de vie ». Lisons la lettre à Paule Thévenin, datée du 24 février 1948, le lendemain d'une diffusion privée où étaient présents les critiques Marthe Robert et Arthur Adamov :

Là où est la *machine* / c'est toujours le gouffre et le néant, / il y a une interposition technique qui déforme et / annihile ce que l'on a fait. / Les critiques de M. et de A.A. sont injustes mais / elles ont dû avoir leur point de départ dans une défaillance de transition, / c'est pourquoi je ne toucherai plus jamais à la Radio...<sup>205</sup>

À l'écoute du dernier bloc de *Pour...*, on constate qu'il présente certains traits du manifeste d'avant-garde ou d'un méta-texte qui met en scène son processus de création dans une langue assurément chargée d'images mais dont le discours se caractérise à la fois par un « faire

---

<sup>204</sup> Voir la lettre à René Guilly datée du 7 février 1948 dans *Ibid.*, 136.

<sup>205</sup> *Ibid.*, 146.

déliro-volitif » et un « faire déliro-assertatif » indissociable ici de sa posture d'énonciation, de son adresse radiophonique. À quoi aura servi cette émission, quelle aura été sa raison d'être? « En principe, entend-t-on, à dénoncer un certain nombre de saletés sociales officiellement consacrées et reconnues : ...<sup>206</sup>»

Artaud ne fait pas l'apologie de la guerre, il ne voit dans le chaos de la lutte armée que l'idéal nécessaire d'une « hygiène du monde ». Il actualise une forme d'agonistique en l'adressant explicitement dans *Pour...* C'est un combat qu'il livre, un athlétisme affectif au-delà du bien et du mal. Deleuze lit Artaud comme un écrivain qui a une volonté de « faire exister, non pas juger<sup>207</sup> ». Dans son essai consacré au Mômô, il fait une distinction qui s'applique avec justesse à la question qui nous intéresse. Contrairement à la guerre, le combat « est cette puissante vitalité non-organique qui complète la force avec la force, et enrichit ce dont elle s'empare<sup>208</sup> ». Le combat pour un corps sans organes dans le contexte de l'avant-garde, c'est une littérature active qui fait passer la vie non pas sans tension, plutôt à travers des rapports de tension. Artaud veut rendre vitale et affective l'agonistique que Poggioli associe à la conscience esthétique de l'avant-garde. « Le corps sans organes est un corps affectif, intensif, anarchiste, qui ne comporte que des pôles, des zones, des seuils et des gradients », écrit Deleuze. Un tel corps, arraché à la structure anatomique de l'organisme, devait passer en ondes le 2 février 1948. Ce vitalisme dans *Pour...* passe par un continuum de variations intensives, par une transmission fluide d'une langue informée par le devenir, quoiqu'encore, malgré tout, organisée par le dispositif radiophonique.

---

<sup>206</sup> *Ibid.*, 101.

<sup>207</sup> Deleuze, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, 169.

<sup>208</sup> *Ibid.*, 167.

Pour que le jugement puisse s'exercer, le corps doit être organisé et soumis à une fonctionnalité qui évacue le passage de l'affect. Selon Deleuze, « Le jugement implique une véritable organisation des corps, par laquelle il agit : les organes sont juges et jugés, et le jugement de dieu est précisément le pouvoir d'organiser à l'infini <sup>209</sup> ». À travers le prisme du corps, Artaud repense le procédé d'étrangéisation que Chklovski associe à l'art. La poésie doit en finir avec l'automatisme de la perception, tel l'appel qu'il adresse à la fin de son dernier acte public : « Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté. <sup>210</sup> »

### Une machine abstraite?

En modulant la matière sonore, la radio a indéniablement transformé la perception et redéfini le domaine de l'audible. Transmettre des bruits, des paroles ou de la musique selon une multitude d'agencements affecte la sensibilité de l'écouteur. Un objet technique, une machine émettrice de signes telle la radio, devient « modulateur du monde <sup>211</sup> » en multipliant les relations qui (re)produisent des affects jusqu'alors inouïs. Les différentes stratégies plastiques et rhétoriques de l'avant-garde n'aspirent-elles pas également à l'invention différentielle et une modélisation de la vie qui puissent mimer avec enthousiasme ou ironie le changement perpétuel de la modernité qu'elle s'acharne à sonder et à vouloir subsumer par l'art? On ne s'étonne donc

---

<sup>209</sup> *Ibid.*, 163.

<sup>210</sup> Artaud (1974), 104.

<sup>211</sup> Voir Cardinal, Serge, « Radio, modulateur de l'audible », dans *Chimères*, n 53, 2004, 52-58. Dans cet article, Serge Cardinal analyse la radio par une relecture de l'ouvrage classique de Rudolf Arnheim à travers une série de concepts développés par Gilles Deleuze. L'expression « machine abstraite » est une notion tirée de *Mille plateaux* (1980) mobilisée afin d'explicitier la radio en tant que « modulateur », un autre concept forgé dans *Francis Bacon : Logique de la sensation* (1989).

pas de l'intérêt qu'a pu présenté la radio pour Marinetti, Khlebnikov et Artaud, un dispositif technologique emblématique de la société moderne. Ce transducteur aura ouvert la possibilité théorique de reposer la question de l'avant-garde.

Plus qu'une nouveauté technique agissant comme extension du corps et à laquelle on délègue des fonctions comme celle de communiquer, elle entretient et renouvelle le mythe du futur, elle diffuse une fiction temporelle et sa fonction heuristique agit ainsi comme support par lequel s'inscrit le dynamisme de l'avant-garde. En tant que figure technologique et artefact ayant une signification culturelle, entre la concrétude d'une effectivité technique et l'abstraction d'une expressivité, la radio excède toute mécanique en devenant la matière qui informe une esthétique singulière, c'est-à-dire, un transducteur de l'avant-garde qui appelle une écoute critique.

## POSTFACE

Pourquoi suis-je donc appelé dans tous les idiomes? Quelle lamentable que la langue des hommes : elle dit une chose et en pense une autre!

Kierkegaard

Ce mémoire est né du désir de mener une réflexion concrète au-delà du domaine textuel, c'est-à-dire en marge du support privilégié du fait littéraire tel qu'il se définit généralement. Mettre en question le support, c'est investir un point de référence immanent dans le contexte culturel contemporain : la technologie. Encore fallait-il découper une région du technologique, en isoler une instance concrète à partir de laquelle concevoir comment la technique affecte l'esprit et le corps de l'être humain, et par le fait même, la réalité globale qu'une telle considération implique. Je me suis donc intéressé à la matérialité sonore et à l'appréhension sensible qui permet d'en faire l'expérience : la perception auditive ou, plus spécifiquement, l'écoute. Force est de constater que pour m'y retrouver dans cet aspect encore peu étudié de la production culturelle (l'auditif par rapport au visuel), je devais considérer la reproduction technique du son et les appareils particuliers par lesquels elle vient s'insérer dans le flux de la réalité empirique. Or prendre conscience de cette insertion, c'est déployer son image en essayant de (re)produire ses modalités concrètes. J'ai donc tenté de configurer l'imaginaire de la reproductibilité technique du son à travers trois figures : le téléphone, le phonographe et la radio.

À l'intérieur de l'organisation du savoir institutionnel, une telle préoccupation concerne traditionnellement la science des médias et de la communication qui vise à connaître ce qu'il y a,

finalement, de commensurable dans l'alliage particulier de la technologie et du sonore : le réseau de pratiques, de discours et d'institutions qui déterminent, développent et gèrent les nouveaux modes de communication que *représentent* ces trois médiums auditifs qui ont émergé à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle et au début du 20<sup>ème</sup> siècle. Chaque discipline possède une identité propre sous la condition de constamment légitimer sa spécificité en élaborant des critères autonomes afin de déterminer, distribuer et archiver un objet d'étude.

Le domaine émergent des *Sound Studies* ne déroge pas à cette logique, il la renforce en incorporant des données et récits d'autres sciences, humaines et exactes, pour fonder sa pertinence historique et établir les paramètres d'un secteur particulier du savoir — tout en respectant le diktat institutionnel de l'interdisciplinarité. Selon cette perspective, la méthode appropriée pour étudier la reproduction sonore — et ses applications technologiques directes comme le téléphone, le phonographe et la radio — consisterait donc à construire une histoire linéaire qui rendrait compte, par exemple, de l'acoustique, de la technologie et des médias de communication pour éclairer les pratiques individuelles et collectives qui les sous-tendent et qu'elles transforment. Or le son demeure un objet d'étude encore imprécis et d'une généralité vertigineuse, il est pour ainsi dire en chantier. Les *Sound Studies* présentent un imaginaire concurrentiel qui fait contraste avec l'imaginaire des *Visual Studies*. Cette approche qui isole son point focal (immanent) à partir du sensorium humain gagnerait à reconnaître le pouvoir d'évoquer l'inconnu qu'il véhicule. À cet égard, la littérature s'avère un moyen de relayer la puissance d'un discours hétérogène, encore décentré, que j'ai essayé de distendre par le biais de certaines figures technologiques : le téléphone, le phonographe et la radio.

La pensée comparatiste consiste justement moins à déduire de ces objets leurs causes et leurs possibles conséquences, ou à établir une historiographie totalisante de la technologie qui les

supporte, qu'à faire travailler ces objets d'étude par une « imagination critique »<sup>212</sup> afin d'engager leur histoire et transcrire le moyen de concevoir l'expérience vécue de ce rapport médiatisé au monde. En fin de compte, ce mémoire est peut-être la réalisation qu'un désir de penser la production culturelle en prenant appui dans le monde empirique exige une expérience de pensée plus fondamentale; que penser la technologie et l'écoute, le corps et ses extensions, la communication et la transmission, signifie penser par la littérature la médiation sonore et les artefacts culturels qui en témoignent.

Cette tension entre la pratique et la théorie, le concret et l'abstrait, la médiation sonore et l'herméneutique (médiation du sens), a pris la forme synchrétique de la relation entre la technologie et l'imaginaire de la technologie. Pour penser et soutenir cette relation, concevoir cet entre-deux, un travail langagier s'imposait. J'ai donc élaboré le concept de transducteur, terme qui désigne à la fois la singularité d'un dispositif d'images et l'élément technique commun au téléphone, au phonographe et à la radio. Concret et englobant, à l'instar de la technologie, le dispositif transductif modèle les pensées des êtres humains.

Traduction sonore (par exemple, de l'émission vocale en impulsions électriques et vice-versa ou les sillons phonographiques) et *translatio* littéraire (représentation littéraire, transcription de la parole ou simplement mise en images d'un discours) agencent le plan imaginaire de la transduction. Si l'exemple de la technologie sonore m'a fourni un modèle convaincant pour examiner la nature artificielle de ce processus (la membrane tympanique étant aussi une forme de

---

<sup>212</sup> Cette belle formulation de Paul Zumthor décrit bien la pensée abstraite du comparatiste qui, comme lui, se soucie d'introduire la perception sensorielle dans ses réflexions sur la poésie médiévale, d'où son intérêt marqué pour l'idée de performance. Il écrit : « Le passé s'offre à nous comme une mine de métaphores à l'aide desquelles, indéfiniment, nous nous disons ». Voir Zumthor, Paul, *Performance, réception, lecture*, Longueuil, Les Éditions du Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1990, 99-120.

transducteur à l'image du diaphragme phonographique), il semble que la modalité relationnelle et différentielle du concept de transduction puisse soutenir d'autres comparaisons entre la technologie tangible et le mouvement intangible de la pensée humaine, que ce soit pour décrire la médiation (ou les pratiques intermédiaires) dans le domaine des arts<sup>213</sup>, les enjeux de transferts culturels ou les nouvelles matérialisations du savoir depuis l'avènement du numérique. Les questions relatives aux médiums et aux médias, les implications théoriques d'une confrontation technologique de la culture où le corps n'est pas en reste, engendrent des enjeux épistémologiques indissociables du langage et donc du fait littéraire.

---

<sup>213</sup> L'omission la plus grossière dans ce mémoire serait probablement la méthode du *cut-up* de Brion Gysin et William Burroughs. Cette technique effectuée à partir du magnétophone a sans contredit participé à l'expérimentation textuelle et sonore, tout en marquant profondément la théorie de la littérature et la pensée de Gilles Deleuze (Voir, par exemple, *The Ticket That Exploded*, récit dans lequel le transducteur compose l'espace textuel tout en figurant la réalité fantastique qui s'y constitue). Signalons également entre autres, la poésie sonore de Henri Chopin et de Bernard Heidsieck, ainsi que les *Dial-A-Poem* de John Giorno. Sur le plan strictement littéraire, *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam aurait évidemment mérité une analyse à part entière.

## BIBLIOGRAPHIE

### Ouvrages généraux

*Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Paris, Le Robert, 1995.

*Oxford English Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

### Références

ADORNO, Theodor W., « The curves of the needle », dans *October*, n° 55, 1990, 49-56.

ADORNO, Theodor W., « The Form of the Phonograph Record », dans *October*, n° 55, 1990, 57-62.

ADORNO, T.W., *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995.

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif*, Paris, Payot & Rivages, 2007.

AKERMAN, Diane, *A Natural History of the Senses*, New York, Vintage Books, 1991

ALTMAN, Rick, « The Material Heterogeneity of recorded sound », dans *Sound Theory, Sound Practice*, Altman, Rick (ed.), New York, Routledge, 1992.

ARISTOTE, *De l'âme*, trad. Richard Bodéüs, Paris, Flammarion, 1993.

ARNHEIM, Rudolph, *Radio*, Salem, Ayer Company Publisher, 1986.

ARTAUD, Antonin, *Œuvres complètes*, t. 13, Paris, Gallimard, 1974.

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, collection folio/essais, 1964.

ATTALI, Jacques, *Noise : The Political Economy of Music*, trad. Brian Massumi, Minnesota, University of Minnesota Press, 1985.

BAAS, Bernard, « Lacan, la voix, le temps », dans *De la chose à l'objet*, Leuven, Peeters/Vrin, 1998.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BARTHES, Roland, « Écoute », dans *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982.

BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard & Le Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980.

BAUDOIN, Philippe, *Au microphone : Dr. Walter Benjamin. Walter Benjamin et la création radiophonique 1929-1933*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, coll. «Philia», 2009.

BECKETT, Samuel, *Krapp's Last Tape and Other Dramatic Pieces*, New York, Grove Press, 1960.

BENJAMIN, Walter, *Œuvres*, 3 tomes, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. Folio/essais, 2000.

BOLTER, Jay David et GRUSIN, Richard, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 2000.

BROOKS, Tim, « The Last Words of Harry Hayward (A True Record Mystery) », dans *The Antique Phonograph Monthly*, vol. 1, n° 6, Brooklyn, 1973.

BÜRGER, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, trad. Michael Snow, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

BURROUGHS, William, *Le job : Entretiens de William Burroughs avec Daniel Odier*, Paris, Pierre Belfond, 1979.

CANGUILHEM, George, « Machine et organisme », dans *La connaissance de la vie*, Hachette, 1952.

CARDINAL, Serge, « La radio, modulateur de l'audible », dans *Chimères*, n° 53, 2004, 45-59.

CENDRARS, Blaise, *Dan Yack*, Paris, Denoël, 2002.

CHION, Michel, *Le son*, Paris, Nathan, 1998.

CHKLOVSKI, Victor, *L'art comme procédé* [1917], trad. Régis Gayraud, Paris, Allia, 2008.

COCHRAN, Terry, *Plaidoyer pour une littérature comparée*, Montréal, Nota bene, 2008.

CZITROM, Daniel J., *Media and the American Mind. From Morse to McLuhan*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1982.

DE L'ISLE-ADAM, Villiers, *L'Eve future*, Lausanne, L'âge d'homme, 1979.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.

DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.

DELEUZE, Gilles et PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1996.

DE MAN, Paul, « Epistemology of metaphor », dans *Aesthetic Ideology*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

DERRIDA, Jacques, *La voix et le phénomène*, Paris, PUF, 1967.

DERRIDA, Jacques, « Tympan », dans *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.

DERRIDA, Jacques, *La carte postale : de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Aubier-Flammarion, 1980.

DERRIDA, Jacques, *Ulysse gramophone*, Paris, Galilée, 1987.

DOLAR, Mladen, *A Voice and Nothing More*, Cambridge, MIT Press, 2006.

DUBOIS, Christian, *Heidegger. Introduction à une lecture*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000.

DYSON, Frances, *Sounding New Media : Immersion and Embodiment in the Arts and Culture*, Berkeley, University of California Press, 2009.

EDISON, Thomas A., « The Phonograph and its Future », dans *North American Review*, n° 126, 1878, 527-536.

EDISON, Thomas A., The Perfected Phonograph dans *North American Review*, n° 146, 1888, 641-650.

ENZENSBERGER, Hans Magnus, *Culture ou mise en condition*, Paris, Julliard, 1965.

ENZENSBERGER, H.-M., « Constituents of a theory of the media », dans *New Left Review*, n°64, novembre-décembre 1970.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

FREUD, Sigmund, *Malaise dans la culture*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1995.

GUMBRECHT, Hans Ulrich, « A Farewell to Interpretation », dans Gumbrecht et Pfeiffer (dir.), *Materialities of Communication*, Stanford, Stanford University Press, 1994, 389-402.

GUYAU, Jean-Marie, « La mémoire et le phonographe », dans *Revue philosophique de France et de l'étranger*, t. 9, janvier-juillet 1880.

HANSEN, Mark B. N., *Embodying Technesis : Technology Beyond Writing*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2000.

HANSEN, Mark B.N., « Media Theory », dans *Theory, Culture and Society*, vol. 23, n°s 2-3, 297-306.

HAVELOCK, Eric A., *The Muse learns to Write*, New Haven & Londres, Yale University Press, 1986.

HEIDEGGER, Martin, *Être et Temps*, trad. Emmanuel Martineau, Hors-commerce, 1985.

HEIDEGGER, Martin, « La question de la technique », dans *Essais et conférences*, Trad. André Préau, Paris, Gallimard, 1958.

HIRSHKIND, Charles, « Hearing Modernity : Egypt, Islam and the Pious Ear », dans Erlmann, Veit (dir.), *Hearing Cultures : Essays on Sound, Listening and Modernity*, Oxford et New York, Berg, 2004.

IDHE, Don, *Listening and Voice : A Phenomenology of Sound*, Athens, Ohio University Press, 1976.

JAY, Martin, *Downcast Eyes : The Denigration of Vision in twentieth-century French Thought*, Berkeley, University of California Press, 1993.

KAFKA, Franz, *Œuvres complètes*, 4 tomes, trad. Alexandre Vilatte, Marthe Robert et Claude David, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1976-1980.

KAFKA, Franz, *Lettres à Felice*, t.1, Paris, Gallimard, 1972.

KAHN, Douglas, *Noise, Water, Meat : A History of Sound in the Arts*, Cambridge, MIT Press, 1999.

KAHN, Douglas et Whitehead, Gregory (dir.), *Wireless Imagination : Sound, Radio, and the Avant-Garde*, Cambridge, MIT Press, 1992.

KIERKEGAARD, Soren, *La dialectique de la communication*, Trad. Else-Marie Jacquet-Tisseau, Paris, Payot et Rivages, 2004.

KITTLER, Friedrich, *Gramophone, Film, Typewriter*, Trad. Geoffrey Winthrop-Young et Michael Wutz, Stanford, Stanford University Press, 1999.

KHLEBNIKOV, Victor, *Choix de poèmes*, Honfleur-Paris, Pierre Jean Oswald Éditeur, 1967.

KNOWLES, Sebastian, « Death by Gramophone », dans *Journal of Modern Literature*, n° 27, 2003, 1-13.

KOSTELANETZ, Richard, « Avant-Garde », dans *Avant-Garde*, n° 3, 1989.

LASTRA, James, *Sound Technology and the American Cinema*, New York, Columbia University Press, 2000.

MACH, Ernst, *Erkenntnis und Irrtum : Skizzen zur Psychologie der Forschung*, Elibron, 2006.

MARTIN, Michèle, « The Making of the Perfect Operator », dans « *Hello, Central?* » *Gender, Technology, and Culture in the Formation of Telephone Systems*, Montreal & Kingston, McGill-Queen's University Press, 1991.

MARTIN, Jean-Pierre, *La bande son*, Paris, Éditions José Corti, 1998.

McLUHAN, Marshall, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, trad. Jean Paré, Montréal, HMH, 1971.

MOUAWAD, Wajdi, *Ciels*, Montréal, Leméac, 2009.

NANCY, Jean-Luc, *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich, « Vérité et mensonge au sens extra-moral », dans *Œuvres Philosophiques complètes*, trad. Michel Haar et Marc B. de Launay, Gallimard, 1975.

ONG, Walter J. Ong, *The Presence of the Word : Some Prolegomena for Cultural and Religious History*, New York, Yale University Press, 1967.

PARRET, Herman, *La voix et son temps*, Bruxelles, De Boeck, 2002.

PAZ, Octavio, *Point de convergence : du romantisme à l'avant-garde*, Paris, Gallimard, 1976.

PERRIAULT, Jacques, *Mémoires de l'ombre et du son : une archéologie de l'audio-visuel*, Paris, Flammarion, 1981.

PETERS, John Durham, *Speaking into the Air*, Chicago, Chicago University Press, 1999.

PETERS, John Durham, « Helmholtz, Edison and sound history », dans Lauren Rabinovitz et Abraham Geil (dir.), *Memory Bytes : History, Technology and Digital Culture*, Durham et Londres, Duke University Press, 2004.

PETERS, John Durham, « Media as Conversation », dans *Media and Cultural Theory*, London, Routledge, 2006.

PLATON, *Phèdre*, trad. Luc Brisson, Paris, GF Flammarion, 1989.

PLATON, *Le Banquet*, trad. Luc Brisson, Paris, GF Flammarion, 1998.

PLATON, *La République*, trad. Robert Baccou, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.

POE, Edgar Allan, « Le joueur d'échecs de Maelzel », dans *Contes, essais, poèmes*, trad. Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, J.-M. Maguin et Claude Richard, Paris, Robert Laffont, 2005.

POGGIOLI, Renato, *The Theory of the Avant-Garde*, New York, Harper & Row, 1971.

PRICE, Derek J. de Solla, « Automata and the Origins of Mechanism and Mechanistic Philosophy », dans *Technology and Culture*, n° 5, 1964, 9-23.

PROUST, Marcel, *Le côté de Guermantes* [1920], t.1, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988.

RONELL, Avital, *The Telephone Book : Technology-Schizophrenia-Electric Speech*, Lincoln, Nebraska University Press, 1989.

STRAUSS, Neil (ed.), *Radiotext(e)*, New York, Semiotext(e), 1993.

SCHAFER, Murray R., *The Tuning of the World*, New York, A. Knopf, 1977.

SIMONDON, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier-Montaigne, 1969

SIMONDON, Gilbert, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Million, 2005.

SLOTERDIJK, Peter, « Le chant des sirènes », dans *Sphères I : Bulles*, Paris, Hachette, 2005.

STERNE, Jonathan, *The Audible Past : Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham & London, Duke University Press, 2003.

STIEGLER, Bernard, *La technique et le temps : La faute d'Épiméthée*, t. 1, Paris, Galilée, 1994.

STIEGLER, Bernard, *Philosopher par accident : entretiens avec Élie During*, Paris, Galilée, 2004.

STOLOW, Jeremy, « Religion and/as media », dans *Theory, Culture and Society*, n°22, 2005.

SZENDY, Peter, *Sur écoute : esthétique de l'espionnage*, Éditions de Minuit, 2007.

TARDIEU, Jean, « Les Oreilles de Midas » [1975], dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1111-1125.

TAUSSIG, Micheal, *Mimesis and Alterity : a Particular History of the Senses*, New York, Routledge, 1993.

TOMASI, Alfred, *Écouter l'univers*, Paris, Robert Laffont, 1996.

WEISS, Allen S., *Phantasmic Radio*, Durham & Londres, Duke University Press, 1995.

ZUMTHOR, Paul, *Performance, réception, lecture*, Longueuil, Les Éditions du Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1990.

### Articles divers

« Harry Hayward Has Confessed », dans *The New York Times*, 11 décembre 1895.

« Harry Hayward Hung at Night », dans *New York Times*, 12 décembre 1895.

*Inter : art actuel*, n° 103, automne 2009.

*Minneapolis Journal*, 11 décembre 1895.