

Phonographies et transmissions, plasticités sonores.

pali meursault

Publié dans POLI n°11 — Politiques Sonores, Paris, 2015

Au fil de l'histoire des technologies sonores, initiée avec les inventions du téléphone, puis du phonographe et de la radio, nous avons progressivement incorporé de nouvelles manières d'entendre et d'écouter. Notre audition et notre rapport à la communication ont été si profondément transformés par la technique que l'expérience auditive dans son ensemble doit désormais être évaluée à l'aune des différentes formes de médiatisation du son. La perception du monde réel à oreilles nues ne constitue plus, pour ainsi dire, qu'un cas particulier de l'écoute. Les possibilités de fixation et de transmission introduites avec le phonographe et la radio, en permettant de déplacer le son à la fois dans le temps et dans l'espace, ont initié une révolution sensorielle : pour la première fois, le son est devenu *acousmatique*, c'est-à-dire qu'il a pu être perçu sans que l'on puisse, simultanément, en voir la cause. À travers le phonographe ou la radio, on n'entend pas un musicien jouer du violon, mais le son du violon : musicien et instrument s'effaçant au profit de la reproduction sonore. Ces machines sont ainsi constitutives de l'invention du son lui-même, qui cesse de n'être que la conséquence acoustique de la chose qui le produit pour accéder au statut de chose en soi, se mettre à exister matériellement comme phénomène. Dès la fin du XIX^{ème} siècle, le développement des technologies sonores a peuplé le monde de voix sans visages et de musiques sans musiciens. Avec cette révolution industrielle, dans ses marges et parfois contre elle, expérimentateurs et artistes se sont également saisis de cette nouvelle matérialité du son et de l'expérience auditive, afin d'en fonder les esthétiques particulières, affranchies de la musique ou invitant à en reconsidérer les conventions. Si « L'Art des bruits » des futuristes italiens en forme certainement la préhistoire, c'est ainsi en parallèle de l'évolution des technologies médiatiques (phonographiques et radiophoniques avant de devenir numériques), et parfois en en formulant la critique, que se sont constitués les arts des sons.

Afin de saisir les enjeux propres à certaines appropriations « plastiques » du matériau sonore, il s'agit donc d'en revenir aux premières inventions, et à la manière dont elles ont transformé l'expérience musicale et l'écoute en général. Il faut ainsi rappeler que le phonographe de Thomas Edison, avant de devenir un outil domestique de consommation de musique, a d'abord été promis à des usages différents, notamment relevés par Sophie Maisonneuve (1). D'abord imaginé pour des applications administratives (permettant d'enregistrer et de préserver des messages vocaux), le phonographe n'est que progressivement devenu un support de divertissement musical. Pour y parvenir, il a fallu produire de nouvelles habitudes culturelles et de nouveaux usages de la « machine parlante ». Au cours de la première phase de diffusion de l'invention, ce sont notamment de grandes démonstrations publiques qui constituent le lieu de formation et de production des nouveaux gestes du corps auditeur : « L'appareil impose au corps une posture inédite pour l'audition : les bras viennent soutenir l'ouïe en maintenant sans défaillance les tubes auditifs en place ; la fonction du regard est reconsidérée, et en tout cas émancipée de la performance de la musique ; les oreilles deviennent l'organe auditif exclusif (2) ».

Phonographe et gramophone impliquent l'introduction auprès du public d'une nouvelle forme de

culture aurale. Afin d'asseoir leur succès commercial, c'est en premier lieu avec le piano qu'ils doivent rivaliser dans les salons bourgeois, tandis que le catalogue des disques disponibles est appelé à remplacer celui des partitions d'arrangements à la mode. Comme le remarque Maisonneuve, les discours de promotion et jusqu'à l'apparence du phonographe, qui se décore de boiseries et dorures, filent la métaphore instrumentale : on « joue » du phonographe et le client mélomane se voit conféré le statut d'interprète. Afin de démocratiser l'invention, il est ainsi nécessaire de « naturaliser la relation au médium (3) » en faisant écho aux habitudes culturelles existantes, quitte à faire passer la copie pour l'original : la machine à reproduire les sons pour un instrument qui produit de la musique.

Le discours de promotion de l'écoute domestique va toutefois rapidement s'inverser, choisissant d'insister sur la qualité de la reproduction, notamment à travers la notion de « fidélité » sonore, accompagnant les développements du phonographe et de ses descendants depuis le « His Master's Voice » de la Gramophone Company. Il s'agit, en somme, de faire oublier « l'opacité » acousmatique de la machine, qui livre le son de l'objet tout en nous privant, lui substituant ses circuits électriques masqués dans des boîtiers ou cachés derrière les membranes des haut-parleurs. On vante ainsi sa « transparence » – le terme est aujourd'hui encore l'un des favoris du discours « audiophile » pour affirmer que telle machine est meilleure qu'une autre. Selon cette notion, un système de reproduction sonore ne devrait laisser entendre que le son lui-même, et rien de la matérialité électrique, électronique ou mécanique du support ou de l'appareil. Mais si cela reste vrai des discours adressés au consommateur et à l'écoute domestique, le rapport peut être différent pour le producteur, qui choisira au contraire une machine en fonction du « son » particulier et reconnaissable de celle-ci. En réalité, l'ambivalence entre production et reproduction sonore, entre singularité instrumentale et fidélité documentaire, continue de coexister au sein de toutes les technologies héritées du phonographe, dont les discours de promotion, les prescriptions d'usages ou l'apparence des interfaces (dans le cas des technologies numériques) varient parfois davantage que les réelles spécificités techniques.

La musique concrète, théorisée par Pierre Schæffer dans les années 1950, a constitué l'une des plus importantes prise de conscience des transformations esthétiques et culturelles induites par la fixation phonographique (4). En faisant reposer une nouvelle phénoménologie musicale sur les possibilités offertes par le support (d'abord le disque, puis la bande magnétique), la musique « concrète » – dite également « électroacoustique » ou justement « acousmatique » – a projeté une réforme complète du rôle du compositeur, du statut de l'œuvre, de la position de l'auditeur et de la hiérarchie musicale des sons. Ouvrant des possibilités infinies de ré-écoute et de manipulation, la fixation phonographique confère une nouvelle matérialité au phénomène sonore, une « plasticité » que les systèmes de notations musicales traditionnels s'avèrent insuffisants à décrire, et pour laquelle il s'est agi de forger un nouveau vocabulaire. Il n'aura cependant pas échappé à Michel Chion, théoricien et compositeur concret héritier de Schæffer, que toute la musique du XX^{ème} siècle peut être considérée comme électroacoustique, dans la mesure où ce qu'il nomme la « sonofixation » transforme radicalement la relation du musicien à la matérialité sonore. Dès lors, puisqu'il devient possible, pour l'instrumentiste, de s'entendre sans être en train de jouer, même les

inventions d'une musique comme le jazz sont, selon Chion, à mettre directement en relation avec le développement des techniques d'enregistrement dont il est le contemporain (5). À sa suite, on pourrait être tenté de voir jusque dans les pratiques d'improvisation contemporaines le résultat paradoxal des possibilités d'inscription phonographique, certaines approches se cultivant justement en contrepoint de la nouvelle norme que constitue l'enregistrement en matière de production musicale. Les appropriations artistiques plus récentes du tourne-disque, non seulement par la gestuelle des DJ mais aussi dans les expérimentations plus radicales de « platinistes » comme Martin Tétreault, Christian Marclay ou Otomo Yoshihide, combinent ainsi l'utilisation de la machine comme instrument à part entière (jusqu'à s'en servir comme d'un corps résonnant et amplifié, parfois sans même utiliser de disque) et l'improvisation à partir d'un outil destiné à la reproduction. Emblématiques de pratiques de réappropriation créative des « consumer electronics », qui ont émergé avec le transistor et la production massive de l'électronique domestique, de telles approches font également écho aux origines « instrumentales » du médium. Elles nous rappellent notamment que le métier de DJ fut en quelque sorte l'un des premiers induit par l'invention du phonographe : les premiers démonstrateurs furent aussi les premiers « passeurs de disques ».

De l'invention de la pop aux musiques électroniques d'aujourd'hui, il n'est sans doute pas un domaine des musiques « amplifiées » dont l'esthétique ne soit consécutive de la fixation phonographique. Pour Theodor Adorno, ce conditionnement de la musique par le disque est avant tout le signe de sa marchandisation par l'industrie culturelle, contribuant à une « régression de l'écoute (6) ». Il néglige cependant d'étudier la manière dont la fixation phonographique transforme profondément les esthétiques et les modalités culturelles de réception la musique au-delà de l'essor d'une industrie. S'il ne réfute pas spécifiquement la possibilité d'une esthétique et d'une plasticité proprement phonographique, il n'en va pas de même lorsqu'il porte son regard sur les développements du médium radiophonique (7). À la radio, Adorno dénie la possibilité de développer un art qui lui soit propre, tout en affirmant que celle-ci n'est pas adaptée pour la reproduction de la musique. Sa sentence est sans appel : la radio joue mal de la musique, et elle s'avère incapable de « jouer de la radio ». Il est évidemment tentant de lui opposer près de cent ans du développement d'un art spécifiquement radiophonique, de Berthold Brecht à Yann Paranthoën. Mais la question d'une forme de plasticité spécifique à la radio ne s'arrête cependant pas à la manière d'écrire ou de composer des contenus destinés à l'émission. Certains expérimentateurs ont également exploité la matérialité propre au dispositif et au signal radiophonique afin de littéralement « jouer de la radio » comme d'un nouvel instrument.

Là encore, il s'agit d'en repasser par certains aspects du contexte culturel des premiers développements du médium. Au XIX^{ème} siècle, les recherches de Faraday, Maxwell ou Tesla sur l'électricité et l'électromagnétisme ont contribué à revitaliser la théorie aristotélicienne de l'éther, selon laquelle les vides de la matière seraient peuplés de forces invisibles, capables de transporter la lumière ou de fournir une énergie inépuisable. Au moment où adviennent le phonographe et la radio, l'imaginaire moderne a également peuplé cette dimension invisible de bien des mystères, l'éther pouvant aussi bien héberger les âmes des défunts. Edison lui-même a ainsi entrepris de développer scientifiquement les outils qui permettraient de communiquer avec les morts, dont la

radio et le phonographe constituent les pièces indispensables. Philippe Baudoin a récemment repris l'archéologie des « machines nécrophoniques (8) » d'Edison, rappelant que phonographe et radio entretiennent dès le départ des liens intimes avec l'autre monde : le premier préservant les voix après la mort, la seconde semblant parfois capter celles en provenance de l'au-delà. En plus de permettre la reproduction du monde sonore perçu, chacun des procédés essentiels des technologies du sonore – amplification, fixation et transmission – contribue effectivement à faire apparaître un monde inouï de phénomènes électroacoustiques, parmi lesquels certaines manifestations sont attribuées aux voix de l'éther. À la dimension acousmatique des technologies sonores correspond encore une fois la dualité et la réciprocité de la reproduction et de la production sonores : redire le monde fait aussi apparaître un autre monde, l'invention des machines à produire le « même » génère aussi une altérité radicale dans les manières de percevoir.

Si l'imaginaire de l'éther a rapidement été évacué des préoccupations des scientifiques (la relativité générale contribuant largement à réfuter la théorie) et plus progressivement de la culture populaire, le goût pour le paranormal radiophonique et les « EVP » (Electronic Voice Phenomena) continue aujourd'hui encore de nourrir certaines pratiques et esthétiques sonores. Entre références aux Futuristes et culture issue de la science-fiction populaire, les musiques noise poursuivent ainsi la traque du « fantôme dans la machine ». Pour le compositeur Zbigniew Karkowski, cet attrait pour les EVP et les mystères électromagnétiques va de pair avec une recherche bruitiste radicale, qui oppose toute la matérialité et la physicalité du « sonore » à la dimension conceptuelle du langage musical (9). La possibilité d'un « au-delà » de l'écoute et la production d'une altérité de la perception passe ainsi par une approche autant phénoménologique qu'ésotérique des matérialités et plasticités sonores.

Loin de ces problématiques bruyantes et sépulcrales, la radio s'est elle aussi développée en macrosystème médiatique industrialisé, dont les enjeux matériels ne sont pas tant ceux des esthétiques sonores que de l'organisation territoriale de ses modes d'émission et de réception. Des théoriciens et activistes des radios libres comme Félix Guattari ou Tetsuo Kogawa ont défendu la réappropriation des ondes et des moyens de communication en formulant la critique des monopoles d'État en place. Pour eux, au début des années 1980, l'asymétrie de l'émission radiophonique (un émetteur pour des millions de récepteurs) porte la trace de cette structuration autoritaire de la communication radiophonique, face à laquelle il s'agit alors d'opposer un modèle horizontal (des millions d'émetteurs et de récepteurs). Ainsi, selon Kogawa, si la radio émet « d'en haut » et à sens unique, cela n'est pas le fait des potentialités de la transmission, mais le résultat d'un conditionnement de la technologie par des sociétés industrielles et disciplinaires à l'heure des médias de masse.

En participant à l'aventure de la « mini-FM » japonaise, Kogawa a contribué de son côté à développer des formes radiophoniques alternatives, à une échelle communautaire et collective (10). De son propre témoignage, ce n'est qu'en cours de route qu'il a réalisé, avec les membres de la radio communautaire pionnière « Radio Home Run », que la production de contenus médiatiques s'effaçait finalement derrière la création d'une ressource sociale et urbaine, productrice d'une nouvelle économie de la parole. Non sans un certain idéalisme, la matérialité des contenus sonores

s'en trouve délaissée au profit de la réappropriation des dispositifs de diffusion. Mais pour Kogawa, cette plasticité de la transmission devient l'occasion de révéler une matérialité sociale : émettre ensemble contribue à produire des formes inédites de collectif. Il est conduit à insister sur la nécessité de restreindre la « taille » de l'émission (opposant l'idée de « narrow-casting » au « broadcasting » des radios d'État) en fonction de la dimension micropolitique de l'action communautaire. La mini-FM devient ainsi productrice de « formes » sociales réduites, temporaires et instables, qui s'opposent à la globalité, à la permanence et à la rigidité du modèle médiatique dominant.

À travers les performances radiophoniques et bruitistes qu'il a développées par la suite, des années 1980 à 2000, Kogawa a poursuivi cette « réduction » de la transmission radiophonique. Les émetteurs qu'il s'est alors mis à fabriquer dans cette optique performative ne transmettent plus à l'échelle d'une communauté, mais à l'échelle des mains, des oreilles et du corps, travaillant la matière électromagnétique du signal radiophonique : perturbations et variations sonores sont captées, amplifiées et modulées, manipulées avec les gestes d'un sculpteur, d'un danseur ou d'un musicien. Prenant pour ainsi dire Adorno au pied de la lettre, Kogawa redonne au transmetteur de véritables qualités instrumentales afin de « jouer » de la radio. Ses performances ne sont d'ailleurs pas sans évoquer les gestes du thérémine, instrument électronique « éthéré » inventé par Léon Theremin en 1919, avec lequel la musique est produite en modulant un signal électromagnétique par le mouvement des mains, sans contact avec la machine. L'enjeu n'est plus de communiquer ni de médiatiser un contenu audio écrit à l'avance, mais d'explorer de manière instrumentale la plasticité des phénomènes radio afin de produire un paysage sonore et électronique.

Si la radio a été introduite depuis longtemps parmi les instruments de l'orchestre contemporain (notamment par Cage ou Stockhausen), certains artistes se sont expressément appliqués à explorer et à exploiter cette plasticité du signal électromagnétique. L'artiste anglais Martin Howse approche ainsi la transmission de manière transversale, croisant expérimentations électroniques, esthétique bruitiste et « Do-It-Yourself », avec des enjeux écologiques, politiques et sociaux. Concepteur d'instruments électroniques singuliers, il s'est attelé à développer des « détecteurs » permettant d'écouter notre environnement électromagnétique en transposant dans le spectre audible les rayonnements des technologies de télécommunication. Ses outils permettent ainsi l'écoute, l'enregistrement et la cartographie d'une écologie de signaux, qui témoigne de développements urbains et industriels d'ordinaire inaperçus. Cependant, les détecteurs produisant des sons et non des données objectives, il ne saurait être question pour Howse, malgré l'ingénierie mise en œuvre, de prétendre à la production d'une analyse scientifique. Selon ses propres termes, il s'agit davantage de permettre une « compréhension matérielle, une forme d'appréciation comme avec n'importe quelle matière et n'importe quelle activité de perception (11) » ; ainsi, dans son travail, la dimension de sensibilisation à une telle problématique écologique passe essentiellement par la formation d'un goût pour des sonorités inhabituelles.

Ainsi, l'approche esthétique et expérimentale des outils de transmission peut également permettre d'interroger la physicalité et la réalité socio-spatiale des réseaux de communication qui nous

entourent. Dans la lignée d'une certaine radicalité politique héritée des radios libres ou de Kogawa, le collectif []-Node travaille la plasticité radiophonique des transmissions analogiques et numériques, tout en révélant la plasticité du collectif lui-même, qui, tout en cultivant l'horizontalité et l'anonymat, se réagence en fonction des compétences disponibles, des modalités d'actions spécifiques à un projet et des opportunités de rencontre. Leurs interventions génèrent flux sonores et flux de données qui donnent lieu à des performances ou à des installations sonores, et matérialisent aussi l'espace politique de la communication, à des échelles allant du territoire à l'objet. Échelle du territoire et de la métropole berlinoise lors d'une performance réalisée avec la Deutsch Radio-Kultur, croisant flux radio FM et AM, relais satellites et streams audio en ligne, invitant les auditeurs distants à mixer eux-mêmes ces différents canaux de diffusions. Échelle architecturale à Paris, le bâtiment du Centre National de la Danse voyant se déployer une multitude de transmissions sonores, nourries par une improvisation collective jouant avec les contraintes physiques du lieu pour un public invité à se perdre, radio en mains, au hasard de la réception du signal. Échelle sculpturale, enfin, lors d'une expérience menée à Orléans : l'installation « Radio Fischli Weiss » faisant se succéder une série de modules transmettant la même source sonore initiale par voies électrique, électromagnétique, mécanique, lumineuse ou même aqueuse, permettant au spectateur de percevoir les altérations du texte descriptif lu au départ, jusqu'à ce qu'il devienne une modulation bruitiste indéchiffrable (12).

Si le titre de cette dernière installation s'inspire expressément des réactions en chaîne du film *Der Lauf der Dinge* des plasticiens Peter Fischli et David Weiss, le processus évoque également la pièce historique du compositeur Alvin Lucier *I'm sitting in a room*, dans laquelle la diffusion d'un texte expliquant le processus en train de se faire est ré-enregistrée, puis re-diffusée, puis ré-enregistrée un grand nombre de fois, jusqu'à ce que ne subsistent que les fréquences de résonance du lieu de diffusion, modulées par les inflexions survivantes de la voix. Approches résolument matérialistes, ces expériences font des contenus médiatiques et des dispositifs techniques les matériaux d'une même sculpture sonore. La déconstruction et la reconstruction de la matérialité de la transmission (dans le cas de []-Node) ou de la fixation phonographique (dans le cas de Lucier) ont aussi en commun cet instinct presque enfantin qui consiste à photocopier la photocopie jusqu'à produire une abstraction poétique. Elles cultivent dans le processus de reproduction la possibilité de réfuter la subordination de la copie à l'original au profit de l'émergence d'un nouveau matériau expressif, cherchent l'altérité à l'intérieur de l'identique, la différence dans la répétition.

Les lignes tracées à travers l'histoire des technologies sonores à l'aide de ces quelques exemples démontrent que la réappropriation des moyens de production et de reproduction du son n'a pas attendu la « crise » que traverse actuellement l'industrie du disque : ni les nouveaux questionnements liés à la « dématérialisation » des supports, ni les nouveaux usages liés au floutage des distinctions entre auteurs et auditeurs. Si quelques-uns des ressorts du profit des industries du sonore et de la marchandisation de l'écoute sont aujourd'hui en crise, il semble cependant que les outils d'amplification, de fixation ou de transmission du son aient toujours suscité des formes alternatives de perception et d'usages, échappant aux économies dominantes des « mass-medias » pour se construire dans leurs marges et en formuler la critique. En mettant au jour de nouvelles

plasticités sonores, ces expérimentations font également apparaître d'autres matérialités : architecturales, urbaines, technologiques, écologiques ou relationnelles. Le questionnement mérite certainement d'être ouvert sur ce qu'il peut y avoir de propice, dans la perception sonore, dans les arts des sons et dans le son lui-même, pour éprouver la consistance de certains phénomènes politiques et de certaines réalités sociales. À n'en pas douter, la place accordée aux plasticités sonores dans les arts numériques contribuent aujourd'hui à nourrir une approche matérialiste et critique des nouveaux paradigmes technologiques qui – pour reprendre l'expression de Félix Guattari – participent de la « manufacture des subjectivités ».

Notes :

(1) S. Maisonneuve, *L'invention du disque 1877-1949, Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Édition des Archives Contemporaines, Paris, 2009.

(2) *Ibid.*, p. 31.

(3) *Ibid.*, p. 58.

(4) Voir en particulier : P. Schæffer, *Traité des Objets Musicaux – Essai interdisciplines*, Seuil, Paris, 1966.

(5) M. Chion, *L'art des sons fixés, ou La Musique Concrètement*, Metamkine, Grenoble, 1993.

(6) T. W. Adorno, *Le caractère fétiche dans la musique*, Allia, Paris, 2001.

(7) Sur sa participation au « Princeton Radio Research Project » et sur sa critique de la radio, voir les écrits rassemblés dans T. W. Adorno, *Current of music, Éléments pour une théorie de la radio*, Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 2010.

(8) P. Baudoin, *Machines Nécrophoniques*, préface à l'édition des recherches d'Edison sur les sciences psychiques : *Le Royaume de l'Au-Delà*, Jérôme Millon, Grenoble, 2015.

(9) Voir : Z. Karkowski, *Physiques Sonores*, Van Dieren, Paris, 2008.

(10) Pour un aperçu du travail de Tetsuo Kogawa et de l'histoire de la mini-FM à Tokyo, voir : p. meursault, *Tetsuo Kogawa : Une expérience radiophonique*, Syntone.fr, 2013.

(11) Voir : p. meursault, *Une écologie des signaux*, entretien avec Martin Howse, Syntone.fr, 2014.

(12) Les archives de ces différentes performances sont accessibles sur : <http://p-node.org>, consulté le 31 juillet 2015.