



**HAL**  
open science

## **Le passé audible : des humains, des machines et des sons**

Esteban Buch

► **To cite this version:**

| Esteban Buch. Le passé audible : des humains, des machines et des sons. 2007. <halshs-01053331>

**HAL Id: halshs-01053331**

**<https://shs.hal.science/halshs-01053331v1>**

Submitted on 30 Jul 2014

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

## Le Passé audible : des humains, des machines et des sons

Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, 2003, 450 p.

Soit le phonautographe à oreille (*ear phonautograph*), une machine inventée par Alexander Graham Bell et Clarence Blake en 1874. Elle consistait en une oreille humaine prélevée sur un cadavre, et connectée d'une part à une embouchure, de l'autre à un stylet posé à la verticale sur une vitre enfumée. Lorsque quelqu'un parlait dans l'embouchure, le tympan de l'oreille vibrait et le stylet inscrivait ces vibrations sur la vitre. La voix était ainsi transcrite en absence de tout agent humain et de toute convention d'écriture. L'engin était destiné à éduquer les sourds, mais sa survie fut presque aussi brève que celle du bout de chair humaine qu'il utilisait. Il constitue toutefois l'exemple abouti mais quelque peu *unheimlich* d'un projet développé pendant des décennies par des chercheurs divers : celui d'une écriture automatique du son.

Le tympan humain de ce phonautographe en fait une curiosité, mais dès qu'il s'agit de son le principe de la membrane est omniprésent. Des nombreuses machines basées sur la « fonction tympanique », le livre de Jonathan Sterne *Audible Past* est plein. Loin de se limiter aux technologies d'enregistrement, elles incluent celles qui ne produisent pas de trace, comme le microphone, le haut-parleur ou la radio. Tout appareil à fonction tympanique opère ce que Sterne appelle une *transduction* : la transformation du signal sonore en un signal d'un autre type (le plus souvent mécanique ou électrique), suivie de sa restitution comme son. La reproduction peut ainsi avoir lieu en temps réel ou en différé.

Bell, l'inventeur du téléphone, est une icône de la technologie moderne ; Blake, moins connu, n'en fut pas moins l'un des pionniers d'une science nouvelle, l'otologie. Leur rencontre à Boston représente le croisement de deux types de savoir – la mécanique et la physiologie- décisifs pour les « origines culturelles de la reproduction du son » évoquées dans le sous-titre de l'ouvrage. Il y en a d'autres – l'acoustique par exemple, ou encore la pédagogie des sourds. L'histoire de la reproduction du son, répète l'auteur à longueur de volume, n'est pas seulement une histoire de machines. Elle est aussi celle des pratiques et des savoirs qui les ont rendues possibles et qu'elles ont rendu possibles, celle des personnes qui ont été les concepteurs, les diffuseurs, les usagers, les héritiers de ces dispositifs.

Le télégraphe, le téléphone, le phonographe et le gramophone, sont autant de moments stellaires de cette histoire passionnante, déployée depuis les débuts du dix-neuvième siècle jusqu'aux années vingt. Mais la plus ancienne de ces inventions est le stéthoscope, conçu par René-Théophile-Hyacinthe Laënnec peu avant 1819, date de publication de son *Traité de l'auscultation médiate*. Sterne le place en tête de son archéologie des « techniques d'écoute », en montrant que sa nouveauté fut moins le fait d'interposer un objet entre le malade et l'oreille du médecin, que celui de rendre opérationnelle une révolution épistémologique de la science médicale en privilégiant, sur le récit confessionnel des souffrances du patient, l'observation directe de l'intérieur de son corps.

Il est vrai que pour que le stéthoscope devienne l'emblème des médecins modernes devront également jouer la répugnance de ces professionnels de classe moyenne à coller leur oreille contre la peau des ouvriers, et la pudeur des femmes face au contact entre leur sein nu et un homme autre que leur mari. Voilà qui illustre le caractère contingent de chacune de ces configurations relativement stables réunissant une technologie, ses usages, ses images et ses

acteurs. Autrement dit un médium, lequel loin d'être la conséquence inéluctable d'une invention technologique, résulte d'une interaction entre celle-ci et une pratique sociale qui l'accompagne et même, à certains égards, la précède : « Les médias d'abord, les technologies ensuite », résume Sterne.

On prend ainsi la mesure de leur plasticité. Bien que le téléphone soit aujourd'hui surtout le médium des sociabilités privées, cela n'est pas dû à un parcours téléologique où l'individu moderne aurait enfin trouvé le moyen d'élargir son intimité au-delà des contraintes spatiales du face-à-face. Sterne explique que dans les années vingt la Bell Company tentait de décourager l'usage du téléphone pour les conversations à but non instrumental – comme ces commérages féminins stigmatisés d'ailleurs de manière ouvertement sexiste. Pareillement, alors que le téléphone établit pour nous un lien égalitaire entre des individus qui tour à tour parlent et écoutent, tandis que la radio relie un émetteur unique à des récepteurs muets et multiples, ce sont les concerts retransmis par téléphone qui furent à l'origine de l'idée du *broadcasting*. En revanche, les débuts de la radio furent marqués par une fonctionnalité de type *peer to peer*, dont les radioamateurs furent les derniers héritiers.

La « genèse sociale » de la fidélité des reproductions sonores illustre d'une autre manière l'importance des variables culturelles. En écoutant aujourd'hui un enregistrement du début du vingtième siècle, on a du mal à croire qu'on ait jamais pu confondre ce son faible, nasillard et plein de parasites avec un original, « la chose elle-même ». Pourtant, l'illusion d'une restitution parfaite, loin d'être l'aboutissement tardif de la hi-fi, accompagne toute l'histoire de la phonographie, y compris sous la forme canonique des tests à l'aveugle – véritable dramaturgie acousmatique que l'Edison Company développa entre 1915 et 1925 à grand renfort de publicité. C'est qu'au-delà des comparaisons toujours possibles entre le spectre et la stabilité des fréquences émises par chaque génération de machines, qui de toute évidence ont évolué spectaculairement, la notion même de fidélité suppose un régime de la croyance dont la sensation n'est pas la donnée fondamentale, puisqu'il est inscrit dans son étymologie sous les espèces de la foi.

Si le récit commence par le stéthoscope, toujours utilisé de nos jours, vers la fin apparaît un personnage qui lui aussi nous est encore familier : le chien Nipper, écoutant pour l'éternité *His Master's Voice* sortir d'un gramophone Victor. Tel qu'il fut peint en 1893 par Francis Barraud, le tableau ne représentait pas un gramophone mais un phonographe, lequel ne faisait pas entendre des copies industrielles mais des enregistrements domestiques. En outre, la surface polie sous le chien et la machine ressemblait fort à un cercueil, celui du maître en question. Ainsi, selon Sterne, la reproduction du son a d'emblée partie liée avec la disparition des proches, la technologie servant à constituer une « tombe résonante » grâce à laquelle les vivants entretiennent la présence des morts, d'après un modèle qui ne serait autre que l'embaumement des cadavres.

Et ce qui est vrai du « passé audible » de l'individu l'est aussi de celui des communautés, comme en témoignent les premiers enregistrements des tribus indiennes des États-Unis faits par les ethnomusicologues. Pour Sterne, le projet de conserver pour les générations futures la parole et le chant des *Native Americans* est indissociable de la politique génocidaire dont ils furent victimes tout au long du dix-neuvième siècle. C'est la même idéologie du progrès qui inspira les massacres au nom de la civilisation et le développement des machines chargées d'assurer, sur un ton élégiaque, la muséification de ces cultures à l'agonie (*dying cultures*).

Or tous ces rêves d'immortalité, que l'on pourrait décliner comme l'interminable pédagogie de la voix des morts sur les vivants ou comme l'attente eschatologique d'une présence intemporelle des voix de ceux qui ont vécu, auront buté sur la fragilité et l'incomplétude de toute technologie de reproduction du son, des cylindres de cire aux fichiers numériques. « *That shows that the phonograph can be ... for a very long time* » (« Cela montre que le phonographe peut être ... pour très longtemps »): cette phrase fut gravée vers 1890 par Jesse Walter Fewkes, l'homme crédité comme le premier à avoir enregistré les Indiens d'Amérique, en l'occurrence les tribus zuni et passamaquoddy. Les points de suspension résultent de ce que lorsque vers 1980 un employé de la Library of Congress eut à transcrire les enregistrements de Fewkes, la détérioration du document avait rendu son propos inintelligible.

## La litanie audiovisuelle

Jonathan Sterne, professeur à l'Université McGill de Montréal, s'inscrit dans ce courant anglo-saxon d'historiens des techniques qui, ayant intégré la leçon des *cultural studies*, désigne ses objets du syntagme pléonastique mais parlant de *cultural artifact*. Son livre de 2003 *Audible Past*, qui se réclame aussi de l'histoire des sens, constitue d'ores et déjà une référence au sein du domaine encore émergent des *sound studies*.

Issu d'une formation en sciences de la communication, Sterne a écrit ce qu'on peut appeler un livre d'historien. Non content de travailler sur de nombreuses sources primaires (par exemple les archives de Bell et de AT&T), il insiste avec un zèle militant sur la radicale historicité et l'irréductible contingence de tous les phénomènes humains. En effet, si le concept de son, loin d'illustrer un pur phénomène physique, résulte déjà d'une restriction des fréquences à celles perceptibles par l'oreille humaine, la faculté de l'audition est elle-même définie par le contexte culturel, car elle implique l'apprentissage de choix entre différents niveaux de signification.

Il a raison, même si cette emphase sur le « socialement construit » semble désormais légèrement superflue. Il serait d'ailleurs possible à la fois de souligner que la croyance des auditeurs de 1920 en la fidélité de leurs disques 78 tours n'a rien à envier à celle des mordus contemporains de la hi-fi, et d'analyser le fait que ces affects semblables s'ancrent dans des expériences sensibles dont la différence peut se mesurer en hertz et en décibels. Cela, Sterne ne le fait pas. Son enthousiasme pour le principe marxien de l'historicité des sens (« la formation des cinq sens résulte du labeur de toute l'histoire du monde jusqu'à nos jours », cit. p. 5), qu'a relayé notamment Walter Benjamin, ne l'a pas amené à prendre en compte également ceux qui, comme Arthur Danto et Noël Carroll, contestent l'idée que les appareils sensoriels eux-mêmes puissent subir des changements à l'échelle historique.

Cela dit, on saura gré à Jonathan Sterne de souligner que l'histoire de la reproduction du son soulève inévitablement des questions d'ordre philosophique. Dans *De la grammatologie*, Jacques Derrida avait passé au crible de la déconstruction une « métaphysique de la présence » qui condamnait l'écriture à une position subsidiaire, sans s'attarder à montrer, comme Sterne le fait à sa place, qu'il y va de même avec tout son qui n'émanerait pas d'une source directe, non mécanique et réputée présente.

La critique de la primauté idéologique du son original sur ses reproductions mécanisées, qui insiste sur le fait que la notion d'original est elle-même dépendante de l'existence de copies, fait au passage quelques victimes. Jürgen Habermas, par exemple, à cause du rôle normatif de

la discussion entre des humains qui, dans les représentations de sa théorie de l'agir communicationnel, ne peuvent que se parler en face-à-face. Ou Murray Schafer, lorsqu'il oppose au « paysage sonore lo-fi de la mégalopolis contemporaine » une communauté acoustique idéale définie d'après l'espace que peut couvrir une voix humaine non amplifiée. Sur le terrain philosophique, l'adversaire favori de Sterne est toutefois Walter Ong, à qui il reproche d'assimiler l'« hypertrophie du visuel » de l'époque moderne au « silence de Dieu », un Dieu dont la présence aurait pris depuis l'Ancien Testament jusqu'à Augustin et au-delà la forme d'une parole, autrement dit un son non reproductible.

Sterne s'élève contre l'enrôlement d'une prétendue phénoménologie du son au service d'un catholicisme antimoderniste, en faisant du jésuite et prêtre Ong le représentant attardé de ce qu'il appelle, à cause, précisément, de ses « harmoniques théologiques », la « litanie audiovisuelle. » Ce qu'il entend par-là, toutefois, est une vaste configuration idéologique, dont les contours temporels et territoriaux dépassent tout ancrage confessionnel et partisan. Voici comment il la résume, avant de la critiquer (p. 15) :

- l'ouïe est sphérique, la vision est directionnelle ;
- l'ouïe immerge son sujet, la vision offre une perspective ;
- les sons viennent à nous, la vision voyage jusqu'à son objet ;
- l'ouïe concerne les intérieurs, la vision les surfaces ;
- l'ouïe implique un contact physique avec le monde extérieur, la vision exige de la distance ;
- l'ouïe nous situe au sein d'un événement, la vision nous donne une perspective sur cet événement ;
- l'ouïe tend vers la subjectivité, la vision vers l'objectivité ;
- l'ouïe nous amène dans le monde vivant, la vue nous rapproche de l'atrophie et de la mort ;
- l'ouïe est une question d'affect, la vision est une question d'intellect ;
- l'ouïe est un sens avant tout temporel, la vision est un sens avant tout spatial ;
- l'ouïe est un sens qui nous immerge dans le monde, la vision est un sens qui nous en éloigne.

Comme on voit, le propre de cette « litanie » n'est pas de privilégier systématiquement la vision sur l'ouïe, mais d'établir une complémentarité des tâches et des registres de ces sens. Si la théologie traditionnelle exalte l'ouïe sous les espèces de la voix de Dieu, l'héritage des Lumières met en avant la vision comme la voie royale vers la Raison. Les deux s'accordent sur le renvoi du son aux antipodes de la rationalité, qui conduit à une définition « visualiste » de la modernité. On ajoutera au passage que le basculement de l'esthétique classique et kantienne (où la musique est le dernier des arts à cause de son caractère non conceptuel) vers l'esthétique romantique (qui classe la musique première en tant qu'accès à l'ineffable) inverse le schéma mais n'en remet nullement en cause le principe.

Or, affirme Sterne, cette litanie audiovisuelle « dérivée du dogme religieux » ne constitue pas « une bonne description empirique de la sensation ou la perception » (p. 16). Tout le propos de son livre est de montrer, à travers l'histoire des technologies du son, que celles-ci eurent partie liée avec la raison et avec la science de manière aussi décisive que ces technologies de la vision qui, du microscope au télescope, passent encore pour les outils paradigmatiques de l'examen du réel.

Le stéthoscope déjà évoqué est, à cet égard, exemplaire, car il permet d'observer pour la première fois l'intérieur d'un corps vivant, au lieu d'en attendre la mort et effectuer l'inspection oculaire appelée autopsie. On peut également reconnaître le progrès de la recherche que représenta pour les ethnologues l'appareil enregistreur, comparé aux approximations ethnocentriques des techniques de transcription.

Il est vrai que l'ethnocentrisme ne disparut pas pour autant. Le rapport entre technologie et idéologie n'est jamais univoque ; le déterminisme technologique est une erreur. C'est ce que *Audible Past* montre mieux dans son parcours de recherche, dans les plis de l'histoire de chacun de ses objets, que dans les déclarations liminaires sur sa méthodologie. La démonstration de l'inanité philosophique et l'influence idéologique de la « litanie audiovisuelle » reste insatisfaisante. En particulier, l'inclusion de tout acte de parole dans un domaine de l'ouïe ainsi défini est problématique, car après tout les dialogues socratiques étaient à l'origine des phénomènes sonores, tandis que toutes les religions monothéistes sont basées sur des Écritures.

Dans une note de ce livre de 2003, Jonathan Sterne annonçait un essai à venir intitulé « La théologie du son ». A ce jour, il ne figure toujours pas dans la liste pourtant fournie de ses publications et de ses textes en chantier (cf. <http://sternetworks.org>). Apparemment, il a renoncé à approfondir cette question philosophique pour consacrer ses remarquables capacités de recherche à préparer un deuxième livre sur un sujet contemporain vers lequel tout dans *Audible Past* semble faire signe, *MP3 : The Meaning of a Format*.

### Le silence de la musique

L'auteur de ce vaste ouvrage sur les « origines culturelles de la reproduction du son » semble prendre un malin plaisir à ignorer ce qu'on s'attendrait à y retrouver le plus : la musique. Certes, il fait ici ou là allusion à l'histoire du concert ou à celle de la représentation des musiciens, quand il cite les travaux de James Johnson ou de Richard Leppert. L'index thématique contient un certain nombre d'occurrences du terme « Musique », qui montrent que Sterne, bassiste dans une bande de rock à ses heures perdues, a conscience qu'elle existe. Mais la seule section où il est véritablement question de pratiques musicales est celle sur l'ethnomusicologie et ses « tombes résonantes ».

Au-delà de l'intérêt spécifique de cette question, c'est fort peu de chose, vu le rôle de la reproduction du son dans la culture musicale du vingtième siècle. Tout l'argument sur le « passé audible » aurait trouvé un ancrage décisif dans la pérennisation domestique de la musique classique, avancée comme argument commercial par l'industrie discographique – par exemple lorsque la Columbia annonce, en 1927, la première intégrale des symphonies de Beethoven pour commémorer le centenaire de la mort du compositeur. Pareillement, l'histoire de la notion de « musique populaire » est indissociable de l'essor du disque dans l'entre-deux-guerres, avec tout ce que suppose comme innovation pour les réseaux de sociabilités, la culture du corps et les rituels de l'amour, la dissémination de la danse grâce au support standardisé du 78 tours joué sur des machines portatives. De tout cela, pas une ligne, pas même pour en justifier l'absence.

On peut platement le regretter. On peut également disculper l'auteur de manière tout aussi plate en disant qu'il ne pouvait pas tout faire. C'est vrai qu'on ne peut pas tout faire et que Jonathan Sterne, dans ce livre savamment documenté, finement argumenté, joliment illustré et élégamment écrit, fait déjà beaucoup. Mais ce silence sur la musique dans un ouvrage qui fait référence pour les *sound studies* a aussi valeur de symptôme. En effet, cela revient à contester à la musicologie le monopole de la science de l'audible – en tout cas la musicologie telle qu'elle existe actuellement.

C'est un fait que jusqu'à tout récemment le vaste champ de la reproduction sonore est resté quasiment inexploré par les musicologues, alors que la circulation de leurs objets et même leur propre pratique de recherche sont impensables sans lui. Mais les choses sont en train de changer, en France comme ailleurs. Bientôt le geste polémique implicite chez Sterne sera devenu superflu, précisément dans la mesure où la contribution d'ouvrages comme le sien sera incorporée aux ressources méthodologiques et aux choix d'objet de la musicologie.

On retrouvera peut-être alors un certain nombre de questions que Sterne a laissé dans l'ombre, par exemple les manifestations de la « litanie audiovisuelle » dans le domaine musical. En effet, que la musique en tant qu'art des sons relève davantage de l'affect que de l'intellect, de la subjectivité que de l'objectivité, de l'immersion que de la distance, voilà ce que l'esthétique romantique et ses suites répètent depuis plus de deux siècles. Qu'elle peut être aussi le domaine de la raison, c'est ce que l'avant-garde du vingtième siècle s'est évertuée à mettre en avant, avec un succès relatif – car souvent ce ne fut que pour s'entendre dire que précisément parce qu'elle semblait intellectuelle, elle était de la mauvaise musique. Mais la déconstruction de ces idées reçues a déjà commencé. Sans parler de l'élargissement des objets légitimes aux musiques populaires et leurs supports, on peut attendre que d'ici quelque temps les spécialistes, au lieu d'halluciner la présence métaphysique de Bach dans leurs têtes coiffées d'écouteurs de haute fidélité, ou de déplorer le retrait de Sa présence des versions digitalisés de Sa musique, admettent au nom d'une épistémologie véritablement contemporaine la validité esthétique et la pertinence historique d'une *Passion* en mp3.

**Esteban Buch**