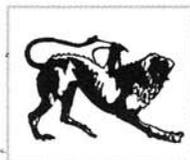


Serge Cardinal

La radio, modulateur de l'audible

En avril 1936, Rudolf Arnheim publie aux éditions Faber & Faber de Londres un essai consacré à l'invention de la radio et à l'art radiophonique – au moment même où, à Berlin, Goebbel et Hitler s'emparent des ondes en un geste tenant du décret : la radio serait un formidable outil de propagande, telle était sa destinée. Dans *Radio*, non seulement Arnheim essaie de saisir la nouveauté technique, sociale et politique du dispositif, mais surtout il tente de dégager d'œuvres radiophoniques la part d'invention perceptive. C'est sans doute ce qui fait de son essai un acte de résistance propre à inventer du possible encore aujourd'hui. Car qui, aujourd'hui, pour proclamer que la radio est une aventure de la perception ? Et pour chuchoter qu'une exploration de la perception est une forme de résistance politique ?

Ici comme dans son essai portant sur le cinéma, Arnheim commence par déterminer les caractéristiques perceptuelles générales du dispositif radiophonique, pour ensuite explorer le potentiel expressif de cet art sonore. Ainsi, une fois entendu que la radio saisit d'abord les bruits, les paroles et la musique comme des sons, et non comme des traces, des significations ou des formes, Arnheim tâche de préciser en quoi cette élection pourrait permettre des alliances propres à dégager une dimension musicale du monde, à créer un seul plan sonore modulable de tous les êtres. Une fois entendu que la diffusion radiophonique ne rend pas l'orientation, les limites et la structure d'un espace, mais simplement qu'elle établit des rapports



Serge Cardinal est professeur adjoint au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal.

1. Rudolf Arnheim, *Radio*, Salem, Ayer Company Publishers, 1986, p. 137, (ici, notre traduction).

2. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, p. 72.

de distances entre des intensités sonores, Arnheim cherche à dégager les procédures d'enveloppement ou de résonance, de juxtaposition ou de dissonance qui feraient émerger une perception haptique d'un espace intensif. Une fois entendu que la radio a toute la liberté de reconfigurer le cours temporel d'un événement, Arnheim répertorie toutes les procédures de montage, de condensation, de surimpression qui défont le caractère unidimensionnel et unidirectionnel du temps chronologique ou chronométrique et rendent perceptibles des rapports d'implication entre des durées irréductibles. Mais si ces analyses n'aboutissent pas à un simple catalogue des « phénomènes radiophoniques », c'est qu'elles se doublent d'une revendication : « le spectacle radiophonique peut créer un univers complet en soi »⁽¹⁾. Si bien qu'il faudra évaluer la réussite d'une œuvre radiophonique, moins à sa capacité de solliciter la collaboration et l'accord des facultés pour suppléer aux limitations de l'ouïe, qu'à sa capacité d'instaurer un autre usage des facultés : un usage discordant et disjoint de la sensibilité, de l'imagination, de la mémoire et de la pensée. C'est parce que nous voulons donner sa pleine extension à cette revendication que nous lirons l'essai d'Arnheim à travers la logique de la sensation échafaudée par Gilles Deleuze. S'il y a là une certaine violence, il ne saurait être question de retourner l'assaut contre celui qui s'est épuisé à le mener : si nous refondons le canon, c'est pour mieux mener notre propre bataille. N'empêche, d'Arnheim à nous, la cible est restée la même. Mais, les conditions ayant changé, la même revendication s'augmente de nouveaux cris. Les conditions ont changé : « Il se peut que croire au monde, en cette vie, soit devenu notre tâche la plus difficile, ou la tâche d'un mode d'existence à découvrir sur notre plan d'immanence aujourd'hui. »⁽²⁾ Ce mode d'existence n'est pas donné ; il est à créer : il est le produit d'une expérimentation des forces qui entraînent aujourd'hui les matières et les formes, le temps et l'espace, nos puissances de perception. En certaines circonstances, la radio se présente peut-être comme une telle expérimentation des « possibilités en mouvements et en intensités » de ce monde-ci, des mouvements et des intensités capables de « faire naître de nouveaux modes d'existence » et de nous forger une croyance en un monde qui n'a pas encore tout donné. Mais curieusement, cela ne viendra peut-être pas,

comme le croyait Arnheim, de la capacité de la radio à franchir des espaces, à abolir les frontières et à rendre accessible à tous la même diversité des activités humaines, mais, comme nous l'apprend aussi son essai, de sa capacité à produire des relations contre-nature entre des règnes hétérogènes, et ce, en saisissant toute chose dans son pouvoir d'affection sonore : « Dans le monde du sans fil, les sons et les voix de la réalité se réclament d'une relation avec la poésie et la musique. Les sons issus de la terre ont rejoint les sons issus de l'esprit, et la musique s'est introduite dans notre monde matériel. Notre univers s'est enveloppé de musique et la nouvelle réalité, fruit de la pensée dans toute son intensité, est apparue sous une forme beaucoup plus directe, objective et concrète que sur papier : ce qui n'existait jusque-là qu'en pensée ou dans certaines descriptions semblait désormais se matérialiser et prendre corps dans le réel. »⁽³⁾

3. *Op. cit.*, p. 15.

Une circonstance empirique

D'entrée de jeu, Rudolf Arnheim invente. Il dresse un petit théâtre à l'italienne : il délimite un espace, il plante des positions, il trace des directions. Son petit récit inaugural nous dépose à ce café du sud de l'Italie où des pêcheurs attablés, le regard lancé vers la mer, ignorent la rumeur de la rue pour porter toute leur attention sur les bateaux rentrant au port. Petit tableau bucolique pour des occurrences sonores : des crachotements, des crépitements, des cris, des vagissements, des sifflets. Le garçon de café vient d'ouvrir le poste de radio. Cette dernière position va brouiller les limites, briser les directions, va emporter tout le décor. Elle ne s'ajoute pas à la scène sans que celle-ci ne change de nature, cessant de contenir des mobiles pour devenir elle-même un mouvement qui invente son espace propre par la force de ses vibrations, de ses rotations, de ses scissions.

Ce signal radiophonique n'est pas une occurrence sonore simple ; il exprime une inégalité entre des fragments hétérogènes : « Du français qui nous parvenait de Rome, dans ce village ! » C'est tout à coup une disparité de potentiels qui s'exprime et cherche à s'actualiser dans une mise en place. C'est tout à coup un transport cardinal aberrant qui déferle et frappe le café : un mouvement reliant des fragments hétéro-

4. *Op. cit.*, p. 120.

gènes vient déformer le tracé de la scène. L'important, ce n'est pas la violence matérielle du son qui insufflerait un peu d'indétermination dans un tableau policé. Non, l'important, c'est plutôt que l'inégalité impliquée dans l'agencement sonore met à mal la perception moyenne : « les pêcheurs écoutaient sans un geste ». Le rapport d'inégalité entre fragments hétérogènes provoque la torpeur des auditeurs et pousse leur capacité perceptive à la limite, sans pourtant la précipiter dans le néant. L'agencement radiophonique, en rapprochant des lieux et des objets étrangers à la scène qu'il force, exprime une puissance nouvelle de relation. La radio : une invention monstrueuse contre une habitude de café.

La radio fait entendre un agencement sonore qui est tout entier implication. De cet agencement on pourrait dire négativement qu'il est elliptique, troué, déficient, mais ce serait sous-estimer la souplesse et les forces du processus qu'il exprime affirmativement. Rudolf Arnheim résume ainsi ce processus :

« 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 aussi sur le plan sensoriel. »⁽⁴⁾

« Du français qui nous parvenait de Rome, dans ce village! », c'est un agencement de fragments qui ne manque de rien. Il n'exprime pas un processus de collection sur la voie d'une totalité perdue ou même à venir, mais un processus d'implication de dimensions, directions, vitesses, viscosités sonores en train d'inventer des mondes ou des possibilités de perception.

« L'annonceur nous informa que nous allions entendre une heure de chansons folkloriques allemandes et qu'il espérait qu'elles nous plairaient. C'est alors qu'une chorale de voix masculines typiquement allemandes entonna les vieilles chansons que tous les petits Allemands apprennent dès leur plus jeune âge : des chansons en allemand, diffusées à partir de Londres dans un petit village italien qui n'avait pratiquement jamais accueilli d'étrangers. Les pêcheurs, qui pour la plupart ne s'étaient jamais aventurés dans la grande ville et encore moins dans un pays étranger, écoutaient sans un geste. Après un moment, le serveur, nous croyant mûrs pour un change-

ment, passa à un poste italien. Une heure de musique au gramophone nous emplit les oreilles, y compris une chansonnette française. Du français qui nous parvenait de Rome, dans ce village ! »⁽⁵⁾

5. *Op. cit.*, p. 13-14.

6. *Op. cit.*, p. 35.

Une condition de possibilité

Insistons d'abord sur cette torpeur des auditeurs notée par Arnheim et qui, liée à sa revendication à l'égard de la radio, dessine tout l'enjeu d'une création radiophonique : comment entendre autrement, comment inventer de la perception. De toute évidence, ces pêcheurs n'entretiennent pas une relation intime et naturelle avec la radio, leurs habitudes d'écoute ne les disposent pas à faire usage des agencements sonores dont le dispositif radiophonique est l'occasion. Mais faisons surtout le pari que leur état de torpeur ne manifeste pas un manque de culture, pas davantage une erreur de jugement, mais un état plus essentiel : la rupture des schèmes sensorimoteurs, sur laquelle seule peut se fonder une conquête perceptive. La torpeur n'est pas le fait des pêcheurs ; elle définit en droit la condition d'une invention perceptive. L'état de torpeur des pêcheurs ne manifeste pas un manque de savoir qui les conduirait à commettre des erreurs d'interprétation. De toute façon, décrire l'interprétation en termes de savoir et d'erreur favorise une image servile de l'écoute : condamnée à la tâche étroite de fournir la bonne réponse, le résultat juste présupposé par une question d'identité, épuisant toutes ses puissances dans la reconnaissance d'un monde véridique, l'écoute n'aurait alors comme tâche que d'appliquer les vérités basses de la récoognition. Or on imagine mal des pêcheurs italiens mettant un temps fou à distinguer l'allemand du français. Ce n'est pas leur torpeur en tant qu'effet de l'ignorance qui doit être relevée, mais bien leur torpeur comme signe d'un devenir de la perception : « Cette nouvelle éducation sonore au moyen du sans fil, qui est sur toutes les lèvres actuellement, ne se réduit pas à habituer notre oreille à reconnaître des sons. Il est en effet plus important d'apprendre à ressentir la musique qui imprègne les sons naturels. »⁽⁶⁾

Des signes sonores posent problème, ils forcent l'écoute, l'ébranlent et l'entraînent dans une recherche qui est aussi un

7. *Ibid.*8. *Op. cit.*, p. 136.

apprentissage. Arnheim se méfie d'un usage du dispositif radiophonique qui chercherait à transmettre un monde taillé à la mesure de l'expérience possible, c'est-à-dire tout pénétré de culture visuelle et de théâtre bourgeois. L'avenir de la radio se joue dans un devenir de la perception, « [forçant] l'auditeur à se concentrer sur l'audible » : atteignant ainsi à une musicalisation du monde, la perception échappe au sens commun et la radio, à la représentation.

Le critère est donc la violence et la nouveauté. C'est précisément ce qui frappe l'auditeur : il est forcé, contraint par un agencement sonore à une exploration de la perception, et c'est là une chance pour lui de croire à nouveau en ce monde-ci. Car croire au monde, c'est aussi ce qui lui manque le plus. L'auditeur a perdu le monde, il n'y croit plus, il en a été dépossédé par cela même qui lui permet de le reconnaître : ses habitudes et les clichés qui ont émoussé sa sensibilité. Alors croire au monde ne lui viendra peut-être que d'agencements sonores qui échappent au contrôle de la représentation, d'agencements sonores qui, même modestes, font naître de nouveaux espaces-temps, même éphémères ou réduits : « La nouvelle et étroite alliance entre les sons naturels et artificiels non seulement créera un nouveau champ d'exploration artistique, mais affinera également notre sensibilité. » ⁽⁷⁾

Incappable désormais de s'en tenir à la reconnaissance, l'auditeur a besoin d'un signe sonore qui change quelque chose, concrètement, dans la manière d'écouter. Ce signe, la radio le lui impose. Et, du coup, il n'a plus qu'un seul désir : sortir de sa torpeur par cela même qui l'y a fait entrer, suivre le cours des relations inédites que lui impose l'agencement radiophonique et s'y forger une écoute. L'agencement sonore, par sa violence et sa nouveauté, est une double chance : chance de retrouver le monde, chance de conquérir une autre écoute. Cette écoute radiophonique se confond avec une disjonction des facultés grâce à laquelle s'opère une mutation. Rudolf Arnheim est très clair sur ce point : « L'artiste du sans fil doit apprendre à maîtriser les limites du sonore. Son talent se mesurera à sa capacité de produire un effet parfait à l'aide de composantes sonores, et non d'amener ses auditeurs à réintroduire l'image visuelle manquante de la façon la plus réaliste et la plus vivante possible. » ⁽⁸⁾

Un dispositif radiophonique concret – matériel, technique, humain, social – diffuse un bloc de sensations sonores agissant directement sur le système nerveux, bien qu'il laisse coi, sans mouvement ni réaction, catatonique. « La sensibilité et les nerfs sont directement sollicités, et la musique devient une composante organique de la nature, une composante vibrante, réjouissante, affligeante, infinie, amorphe. »⁽⁹⁾ Ce dispositif machine des chansonnettes, des pays, des ondes sonores. Mais ces singularités ne convergent pas sur un objet qualifié dans l'étendue ; elles conservent leur inégalité. C'est pourquoi, si cette inégalité s'attribue aux choses, ce n'est pas sans provoquer une nouvelle individuation. Et c'est pourquoi aussi, si cet agencement provoque l'écoute, ce n'est pas sans l'obliger à s'échapper des schèmes sensori-moteurs. C'est en cela que la radio représente aux yeux d'Arnheim une occasion d'inventer des possibilités perceptives. Par ses opérations concrètes, par un « pont acoustique », la radio est l'occasion d'une différence d'intensités, d'un rapport différentiel entre des fragments – « Du français qui nous parvenait de Rome, dans ce village ! » – qui violente la perception et la force à une exploration de ses puissances.

9. *Op. cit.*, p. 41.

Une machine abstraite

Mais pourquoi ces compositions radiophoniques ont-elles représenté pour Arnheim un défi lancé à la perception ? Parce que les fragments donnés dans ces compositions radiophoniques ne sont pas traités comme parties d'un tout, comme traces d'une scène mondaine. En d'autres termes, certaines compositions radiophoniques échappent à une logique de la représentation : « Le spectacle radiophonique peut créer un univers complet en soi. » Mais pourquoi justement ces fragments ont-ils cette indépendance leur permettant de se composer entre eux de manière variable, constituant ainsi des signes problématiques ? Parce que l'agencement radiophonique saisit ces fragments musicaux, langagiers et concrets par leur côté le plus déterritorialisé, le plus mouvant, le plus plastique : leur commune matérialité sonore – « La redécouverte des notes musicales que renferment le son et la parole, cette soudure de la musique et de la parole pour former un

10. *Op. cit.*, p. 30-31.

11. *Op. cit.*, p. 28-29.

seul matériau, constitue la plus grande fonction artistique du sans fil. »⁽¹⁰⁾ Mais, ce faisant, la radio saisit moins les fragments sonores comme des qualités sensibles se rapportant à un objet que comme une série illimitée de modes, de forces passives et actives d'affection. Le sonore n'est plus considéré comme une matière amorphe en attente d'une forme, mais comme un matériau intense traversé par des tenseurs. Un matériau et des tenseurs : « On retrouve dans tous ces sons une hausse chromatique d'intensité et de ton, une explosion de puissance qui constitue justement l'empreinte particulière laissée par ce type de son. » C'est le matériau sonore qui, lorsqu'il est élu dans chacun des fragments par des expérimentations radiophoniques, ouvre à toutes les compositions possibles, embarque la radio dans un devenir-musique : « Le sonore comporte des forces élémentaires (intensité, tonie, intervalle, rythme et tempo) qui ont un impact plus direct sur les gens que le sens des mots ; c'est là le fondement de l'art radiophonique. »⁽¹¹⁾

Si, sur l'un de ses versants, l'agencement produit de telles compositions et force l'auditeur à des associations ne se rabattant plus sur la reconstitution d'une scène du monde, c'est que, sur un autre versant, il saisit les fragments comme un matériau sonore capable de toutes les affections. Si bien que le premier versant de composition est d'autant plus libre du cadre référentiel des fragments qu'un rapport de forces les a saisis par leur côté sonore moléculaire. Non comme formes et substances radicalement séparées, mais comme un seul matériau à intensité variable et affecté par des tenseurs. Une langue, une pièce musicale, un bruit : ce sont là des intensités différentes d'un même plan de consistance sonore. « La distinction bruit-mot ne se produit qu'à un niveau supérieur. Essentiellement, d'un point de vue purement sensoriel, les bruits et les mots sont avant tout des sons. »

À quoi ressemble ce niveau plus profond et pourtant immanent aux expérimentations radiophoniques qui intéressent Arnheim ? 1. À ce niveau, répétons-le, les fragments sont saisis comme matériau sonore ; 2. Mais ce matériau est un pouvoir différencié d'être affecté, autant de degrés d'intensité, de résistance, de pénétration, d'enveloppement, de vitesse, etc. : « Une multiplicité de voix – harmonieuses et discordantes,

raques et douces, posées et chevrotantes, nasillardes et résonantes, étouffées et dégagées, flûtées et tonitruantes »⁽¹²⁾ ; 3. Et ce qui affecte ce matériau, ce sont des forces ou des tenseurs. Arnhem ne les désigne pas nommément, mais tous les procédés de composition qu'il répertorie (juxtaposition, implication, multiplication, etc.) se résument à cette fonction : plier, ou chiffonner ; 4. Ce rapport entre des forces passives et actives, ce rapport d'affection, c'est ce que nous nommons après Deleuze et Guattari une machine abstraite : machine parce qu'elle est une série de forces ; abstraite parce qu'elle ne machine pas des formes et des substances actuelles mais un potentiel d'affection. Un dispositif technologique n'est pas fait simplement de substances formées, aluminium, plastique, fil électrique, etc., ni de formes organisatrices, programme, prototypes, etc., mais d'une matière non formée qui ne présente plus que des degrés d'intensité (résistance, absorption, étirement, vitesse, etc.), et d'une fonction qui ne présente que des tenseurs : juxtaposer, envelopper, imbriquer, etc.

Ce qui nous conduit à insister sur la nature des fragments qui nous ont occupés jusqu'ici : il ne faudra plus les considérer simplement comme des objets indépendants d'un tout parce qu'ils sont, aussi, des intensités exprimant un rapport de forces. Un fragment de langue exprime un plissement du sonore, une intensité, une charge explosive menaçant toujours les attendus formels d'une langue, la forçant à des noces contre-nature. « Du français qui nous parvenait de Rome, dans ce village ! », c'est un rapport de résistance, de pénétration, d'enveloppement, de vitesse, etc., qui ne laisse indemnes ni la langue ni les lieux. Ce n'est ni la ressemblance ni l'opposition formelles entre une langue, une musique et un bruit qui autorisent la radio à les mettre en relation, mais leur commun pouvoir d'affection sonore. Et c'est parce que ce pouvoir est brassé par le plissement ou le chiffonnement que ces fragments sont rapprochés en conservant toute leur singularité. La machine abstraite compose les intensités différentes d'un même plan sonore : par télescopage de ces deux intensités, en un plissement du sonore, elle entraîne l'identité formelle et substantielle de la langue et du lieu vers d'autres compositions qui échappent à l'opposition, à la ressemblance, à l'analogie, à l'identité.

12. *Op. cit.*, p. 38.

13. *Op. cit.*, p. 30.

Aux yeux d'Arnheim, un agencement radiophonique exprime donc un rapport de forces précis : plier, chiffonner un matériau sonore avec toutes ses intensités spatiales et temporelles. « La puissance expressive directe d'un rythme martelé et d'un son faible ou confus, d'un accord majeur ou mineur, d'une cadence rapide ou lente, d'une variation tonique soudaine ou graduelle, d'une tonalité retentissante ou assourdie – voilà les ingrédients créatifs les plus élémentaires et les plus importants de toute forme d'art acoustique. »⁽¹³⁾

Mais cela ne suffit pas à rendre compte de la nouveauté de certaines expérimentations radiophoniques. C'est dans la conception qu'il se fait d'une musicalisation de la radio qu'Arnheim se révèle un grand voyant. Quelle idée de la musique convoque-t-il pour dégager les puissances de la radio ? C'est là une question qu'il nous faut poser, car la musique peut faire valoir une machine abstraite qui ne cesse de reterritorialiser la ligne de fuite du son sur des structures de résonance recomposant une unité, qu'elle soit mathématique, formelle, harmonique ou conceptuelle. Lorsque la radio fait de lui le témoin d'événements historiques, lorsqu'il fait l'audition de créations radiophoniques expérimentales, Arnheim entend autre chose que la vaste chambre d'écho que serait devenu le monde ; il lui semble plutôt que ces événements et ces expérimentations expriment dans une modulation continue ce qui conditionne le rapport entre les intensités sonores : l'inégalité. Ces œuvres ou ces instants radiophoniques ne font pas que recueillir la diversité des affections sonores ; ils élisent leur condition d'inégalité au rang de fondation de la composition sonore. Dès lors, la radio ne fait pas que diminuer les distances, accélérer les vitesses de relation, additionner les points d'écoute dans un espace qui resterait le même. Modulation du monde, c'est là sa plus haute tâche, selon Arnheim. C'est-à-dire que les agencements radiophoniques individualisent le monde par une différenciation répétée : chaque fois, le monde acquiert une nouvelle consistance ; toujours, un nouveau tissu de relations. C'est que les signes radiophoniques sont construits sur l'irréductible inégalité des affects sonores : « Les sons et les paroles ne sont pas des produits artistiques “ chimiquement purs ” comme le sont, dans une certaine mesure, les tonalités de la musique ; ils consti-

tuent plutôt des produits de la nature et de la réalité qui, par le fait même, ne peuvent se définir de manière stricte. Bien entendu, l'artiste les moule en les stylisant à l'aide de moyens musicaux (tempo, intensité, dynamique, harmonie et contrepoint), mais il y a toujours des restes, à moins de créer un pur produit de laboratoire. S'il peut moduler le rythme et la parole, l'artiste risque aussi d'engendrer la monotonie s'il en abuse ! »⁽¹⁴⁾

14. *Op. cit.*, p. 33-34.

C'est donc la modulation continue qui pose problème dans le signe radiophonique, c'est la différenciation interne qui force l'auditeur. Une nouvelle manière de percevoir. Cette manière n'est pas une procédure qu'il suffirait d'appliquer. On ne la capture pas sans changer de nature corporelle, mentale, sociale, politique, etc. Le message d'Arnheim, c'est qu'avec la radio l'inégalité est un moyen de communication : chaque composition sonore apparaît comme le résultat d'une modulation de l'inégal. La modulation n'est pas objet de représentation ; elle est une force qui hante la perception : la sensibilité se trouve confrontée à la turbulence des intensités sonores qu'elle ne peut plus contenir dans les formes régulatrices de l'objet ou de la scène fournies par le schématisme de l'imagination, entraînant plutôt cette dernière dans les processus d'une individuation toujours répétée et déplacée (connexion de proche en proche d'intensités sonores, implication de leurs potentiels inégaux, mouvement forcé de l'un à l'autre qui ouvre des brèches), tout comme la mémoire dans une temporalité complexe et la pensée, dans des rapports incommensurables. C'est cette modulation, ce passage incessant d'un point d'écoute dans l'autre qu'Arnheim élève au rang d'opération vitale lorsqu'il décrit cet événement radiophonique apparaissant d'abord comme un simple accouplement de positions opposées : « L'un des événements les plus spectaculaires de l'histoire du sans fil se produisit la veille du jour de l'An 1931-1932, au moment où le discours du président von Hindenburg fut interrompu par les communistes : à un moment important, on exprima inopinément deux pensées politiques diamétralement opposées à la suite l'une de l'autre, et ces deux pôles contradictoires semblèrent émaner de la même pièce. Ce fut là un véritable triomphe de l'esprit, puisqu'on réussit à créer de nouvelles dimensions sensorielles

15. *Op. cit.*, p. 119-121.
16. *Op. cit.*, p. 55,
17. *Op. cit.*, p. 99.
18. *Op. cit.*, p. 20.
- qui n'accordaient aucune valeur aux relations spatiales et temporelles, mais laissaient l'esprit décider – par association d'idées – ce qui devait être réuni, non seulement en pensée, mais aussi sur le plan sensoriel. Ces mêmes bonds dans l'espace, accomplis sans effort et orchestrés par le responsable de la radiodiffusion, sont aussi à la portée de l'auditeur, qui peut parcourir rapidement les stations de son récepteur longue distance et s'abandonner à l'extase de la magnitude, de la profondeur et de la diversité de la vie sur la Terre. » ⁽¹⁵⁾

La réalité de la modulation

Arnheim marque bien la distinction à faire entre une distribution de positions dans une structure balisant les raccords et une implication de différences par laquelle le signe radiophonique déclenche un mouvement de modulation des espaces sonores, un mouvement télescopant des intensités, faisant rouler des univers différents et franchissant sans les annuler les distances qui les séparent : « Dans la dimension sensorielle de l'audibilité que nous transmet le microphone, il n'y a probablement aucune direction mais simplement des distances. » ⁽¹⁶⁾ D'un côté, l'auditeur trouve toujours le moyen de répartir les espaces-temps ; de l'autre, les espaces sonores hétérogènes s'impliquent les uns dans les autres. Dans le premier cas, les compositions les plus complexes ne nous font jamais dépasser le mélange des sons dans un espace euclidien et une durée chronologique (fût-elle trouée, elliptique ou à rebours). « Dans le second cas, elles s'accompagnent d'un espace nouveau, particulier et invisible » ⁽¹⁷⁾ : des dimensions divergentes s'impliquent sans jamais fusionner dans une unité plus grande, obligeant à une permutation et un transport constants, produisant l'indécision propre au devenir, et ce, en maintenant des alternatives indécidables et des différences inexplicables.

« On peut passer d'un pays à un autre d'un simple mouvement de la main et être exposé à des événements qui semblent, d'une part, aussi réels que s'ils se produisaient juste à côté et, d'autre part, aussi inaccessibles et lointains que s'ils ne s'étaient jamais produits. » ⁽¹⁸⁾ Il y a là une définition du signe radiophonique comme expression d'une machine abs-

traite emportée par la modulation. Une machine qui se fait écriture à même le réel, écriture terrestre, occupée à moduler le plan de consistance sonore pour produire des signes exprimant des intensités, des différences impliquées (ici et là-bas, dans le salon et nulle part) propres à inventer ce monde-ci. « Par le truchement de certaines conditions spatiales, l'égalité acoustique initiale de tous les êtres humains (représentée par leur voix) laisse alors place à une hiérarchie régie par des valeurs spirituelles. »⁽¹⁹⁾

19. *Op. cit.*, p. 101.

20. *Op. cit.*, p. 121.

C'est une autre logique qui se met en place. Nous n'habitons pas actuellement ou à Londres, ou dans le folklore allemand, ou dans l'enfance. Nous sommes virtuellement et à Londres et à Berlin et dans l'enfance, c'est-à-dire réellement dans un processus sur lequel sont branchées ces singularités qui ne se conjuguent pas pour restaurer une totalité présupposée (le monde, le continent, ma vie), mais se connectent localement, distributivement – jamais globalement ou généralement – pour produire une multiplicité ouverte et changeante. Nous ne sommes pas actuellement ou bien à Londres, ou bien à Berlin, ou bien dans l'enfance. Nous sommes virtuellement et à Londres et à Berlin et dans l'enfance, c'est-à-dire réellement dans un processus de permutation et de transport entre ces singularités qui, plutôt que de s'exclure l'une l'autre sous peine de contradiction ou d'indétermination, s'affirment comme disjointes, s'impliquent mutuellement en conservant toutes leurs distances, ne formant jamais un ensemble structural imaginaire, mais l'élément réel d'un processus de composition qui survole en glissant la série de ces singularités : « Même la simultanéité produit un contact étroit dans la dimension acoustique, car les composantes individuelles n'ont pas une position isolée et séparée comme dans le monde visuel, mais se chevauchent totalement, même lorsque les sons proviennent objectivement de différentes directions spatiales. »⁽²⁰⁾ Si bien que le monde est construit par ce passage incessant d'une singularité à l'autre dans la coexistence virtuelle, « en une suite ininterrompue où les distinctions demeurent pourtant très claires. »

« On comprend facilement le caractère fondamental et significatif de la contradiction entre cet espace sonore – avec toutes ses possibilités – et l'espace réel, invariablement vide ou

21. *Op. cit.*, p. 148.

22. *Op. cit.*, p. 119.

23. *Op. cit.*, p. 135.

plein, animé d'un mouvement plus ou moins constant, parfois inexistant, et doté d'une organisation intrinsèque ou inexistante, d'une nature harmonieuse ou chaotique, mais surtout statique, constante et hors du temps. » ⁽²¹⁾

Il faut donc une expérimentation de la réalité singulière des signes sonores pour construire ce monde-ci. Opérer des connexions locales, des disjonctions inclusives et des conjonctions nomades, c'est inventer des effets incorporels qui redistribuent les phénomènes sonores sur une autre dimension : « un niveau supra-réaliste » où une relation externe, « sans fil », « peut juxtaposer directement – et avec une vivacité surprenante – les éléments les plus éloignés dans l'espace, le temps et la pensée. » ⁽²²⁾ Une dimension indépendante des conditions du naturalisme sonore : « Le sans fil n'est pas, comme le cinéma sonore, rattaché à des images naturalistes ; il peut transmettre un discours politiquement « enrichi » dans un monde sonore qui n'offrira aucune opposition ». Les fragments sonores n'ont pas besoin d'une unité supérieure de la conscience ou d'une représentation du monde pour prendre quelque consistance. La multiplicité qu'ils forment n'est pas le divers ; elle a la consistance d'un processus, de points mobiles et de lignes sinueuses.

« Et pourtant, tout est là ! Parce que l'essence de la radiodiffusion, c'est l'unité qu'elle seule peut créer à l'aide de moyens sonores. Elle ne donne pas une impression externe d'intégrité naturaliste, mais reproduit l'essence d'un événement, d'un processus de pensée, d'une représentation. » ⁽²³⁾

L'art radiophonique, c'est la composition d'intensités inégales qui emporte le monde vers l'événement lorsqu'elle entraîne aussi la perception dans la passion.

Conclusion

La radio émet un nombre incalculable de signes qui ne forceront jamais la perception. Mais, avec Arnheim, il faut reconnaître qu'elle machine aussi des signes problématiques, soit que des événements fassent bégayer l'histoire ou que des expérimentations singulières inventent des styles de vie. Et en ce sens, force est d'admettre que ce n'était pas la « nouveauté » technique qu'Arnheim saisissait dans la radio, mais

le caractère intempestif des compositions hétérogènes qu'il lui est possible de produire, « car même si, selon toutes probabilités, la télévision anéantit les nouvelles formes d'expression sans fil, la valeur de cette expérience esthétique n'en demeure pas moins inchangée. » La véritable nouveauté des signes radiophoniques reste toujours nouvelle, « dans sa puissance de commencement et de recommencement, comme l'établi était établi dès le début, même s'il fallait un peu de temps pour le reconnaître »⁽²⁴⁾ Car le propre du nouveau radiophonique, et cela vaut pour aujourd'hui et demain aussi bien que pour hier, le propre de la modulation d'un plan sonore est celle de solliciter dans la perception des forces qui ne sont pas celles de la réognition.

« Même si le sans fil était en mesure de surpasser le théâtre dans le domaine du réalisme sonore, ces sons et ces voix n'étaient pas confinés au monde physique que nous appriovisons à l'aide de nos yeux et qui, une fois perçu, nous contraint à suivre ses lois. L'esprit est ainsi libre d'explorer des dimensions au-delà du temps et de l'espace, et de relier des événements réels à des pensées et des formes indépendantes de la dimension corporelle. »⁽²⁵⁾

En s'attachant aux signes radiophoniques problématiques, Arnheim évitait de limiter son analyse de la radio à de simples considérations techniques sur la mise en communication. La multiplication des points de contact ne mène pas à une représentation plus globale du monde. Car c'est cette manière d'entendre qui se trouve déplacée par ces signes. La radio n'est pas simplement pour Arnheim un dispositif plus efficace de communication, capable d'étendre plus loin les circuits d'intégration d'une représentation du monde, de multiplier les tableaux, les points d'écoute sur un monde homogène et statique. Car d'événements et d'expérimentations radiophoniques émerge la condition – l'inégalité – faisant des phénomènes un dehors : « L'extase de la magnitude, de la profondeur et de la diversité de la vie sur la Terre ».



24. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 177.

25. Arnheim, *op. cit.*, p. 15.