

Histoire de la modernité sonore de Jonathan Sterne
Zero K de Don DeLillo

Barnabé Wesley

Numéro 263, hiver 2018

Menaces

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/89609ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Wesley, B. (2018). Compte rendu de [*Histoire de la modernité sonore* de Jonathan Sterne / *Zero K* de Don DeLillo]. *Spirale*, (263), 31–33.

À L'ÉCOUTE D'UNE MODERNITÉ SONORE

Par Barnabé Wesley

UNE HISTOIRE DE LA MODERNITÉ SONORE

de Jonathan Sterne

Éditions La Découverte, 2015, 512 p.

ZERO K

de Don DeLillo

Éditions Actes Sud, 2017, 304 p.

Comme l'indique son titre, *Une histoire de la modernité sonore* retrace et interroge l'historicité culturelle et sociale de notre sensibilité sonore en régime moderne. Dans la lignée des *sound studies* et de l'histoire des sensibilités, l'essai de Jonathan Sterne est d'une érudition impressionnante et tient compte de l'abondante littérature en théories de l'audition ou du son. Sterne examine une grande variété de documents afin de mettre au jour les représentations et les questions qui configurent notre imaginaire sonore, dont il situe les origines dans la période victorienne tardive du Royaume-Uni et des États-Unis. Cette enquête historico-culturelle part du constat que toutes les technologies de reproduction sonore utilisent comme modèle la membrane tympanique de l'oreille humaine, et montre que la reproduction sonore résulte d'une démarche, elle-même problématique, entreprise par quelques « entendants » en vue de « résoudre » le problème culturel de la surdité.

Sterne révèle notamment la manière dont l'auscultation médicale a fait de la perception auditive un outil d'examen plus populaire, pendant un temps, que la perception visuelle. Il montre aussi comment elle a progressivement rationalisé l'écoute, grâce entre autres au stéthoscope de Laennec devenu le symbole de la profession médicale. Le chercheur retrace, à partir d'une abondante iconographie, l'émergence de la télégraphie sonore, de la téléphonie, de l'enregistrement sonore et de la radio afin de montrer comment l'écoute s'est métamorphosée pour devenir un symbole de la modernité (audition technicisée, espace acoustique privé, écoute individualisée, etc.). Il s'attaque alors aux origines sociales de la notion de « fidélité sonore » et interroge à nouveaux frais l'articulation concep-



tuelle entre l'original et la copie, ainsi que les conceptions « acousmatiques » de la reproduction sonore, c'est-à-dire les technologies qui séparent les sons de leur source. Le dernier chapitre de l'ouvrage, sans doute le plus captivant, étudie le potentiel archivistique de l'enregistrement sonore. Il révèle que la culture mortuaire de la fin du XIX^e siècle a façonné les conditions de possibilité de cette technologie. La musique « en



conserve » du compositeur John Philip Sousa, les enregistrements ethnographiques d'urgence qui tentent de préserver les traces de cultures moribondes, l'intérêt pour la « voix des morts » et la diffusion de celles-ci par le biais de phonographes lors des enterrements sont autant d'exemples qui étaient la thèse de Sterne selon laquelle « *l'enregistrement sonore est le produit d'une culture qui a appris à conserver et à embaumer, à préserver les corps des défunts afin qu'ils puissent continuer à exercer une pression sociale après la vie* ». En interrogeant la signification culturelle des « voix défuntes », l'ouvrage propose une histoire de la culture sonore qui dévoile comment la nôtre est intimement liée à une culture de la conservation, propre à la fin du XIX^e siècle, fascinée par l'espoir de préserver les voix des morts et habitée par un monstrueux désir d'immortalité.

Zero K, roman sonore

Cette question du son et de son rapport à la mort en régime moderne, *Zero K* la déplace dans une fiction sur la cryogénie, procédé de conservation à froid d'une personne récemment décédée dans l'espoir de la ressusciter un jour. « *Tout le monde veut posséder la fin du monde* », affirme Ross Lockhart, le père du personnage principal et narrateur du roman, Jeffrey Lockhart. Celui-ci est un chômeur trentenaire d'un genre un peu particulier puisqu'il est le fils d'un milliardaire ayant fondé un empire sur l'analyse de l'impact des catastrophes naturelles et du profit qu'elles génèrent. En réponse à la maladie de sa femme, Ross devient l'investisseur majoritaire de *The Convergence*, l'une de ces « initiatives » survivalistes de la Silicon Valley qui préparent les ultrariches au pire, dans ce cas-ci en tentant de préserver le corps décédé jusqu'à ce que la technologie permette de le ramener à la vie.

Si tout est question de sons, dans ce roman, c'est que paradoxalement le projet de *The Convergence* prend place dans un espace insonorisé truffé d'écrans télé qui diffusent des images de guerre muettes et habité par des savants qui rompent rarement le silence, où le narrateur ne peut qu'imaginer, derrière les vitres de la plateforme perdue au beau milieu du désert ouzbek, le chant du vent qui court sur les sables. Les sons que le roman laisse percer dans cet univers silencieux accentuent de manière critique l'étrangeté du projet futuriste qui y est abrité. Le *global english* qui y est parlé et la langue internationale que des philologues y mettent au point sont mis à mal par les accents qui démasquent l'origine des employés, à l'instar de ce moine à la voix étrange dont l'anglais présente « *une intonation éventuellement façonnée par le temps, la tradition et d'autres langues* ». La toponymie romanesque « babélise »

les lieux par l'intégration de termes ouzbeks, dont la plasticité sonore étrange affecte les titres des deux parties du livre (« *Au temps de Tchelianinsk* » et « *Au temps de Kostiantynivka* »). La langue modifie jusqu'à la saveur de la nourriture qu'elle nomme, plongeant la vie quotidienne des personnages dans une irréalité troublante. L'onomastique indique des filiations compromises – le père, né Nicholas Satterswaite, s'est renommé Ross Lockhart, patronyme qui laisse entendre « *lock the heart* » et qui lègue au fils, par son « côté carcéral », un refus de filiation qui le détermine à ne prendre aucune part au projet. Si les sons occupent ici un rôle capital, c'est aussi que l'intermède qui sépare les deux parties du roman réinvente la question de la vie après la mort, sous la forme d'une voix désincarnée, celle d'Artis Martineau, la femme de Ross qui, après sa cryogénéisation, interrompt la narration par un monologue intérieur des plus inquiétants. Tout comme les personnages larvaires de Beckett, Artis n'est plus qu'une voix en proie au doute et aspirant à un silence hors de portée. Errante dans un *hic et nunc* sans passé ni futur, cette voix sans corps est la proie de divagations dans lesquelles la conscience ne saisit plus d'autre réalité que celle des mots. La séparation de la voix de sa source et le rêve d'immortalité que Sterne décèle dans l'imaginaire sonore moderne prennent chez DeLillo la forme d'une voix *post mortem* désormais coupée de son propre corps.

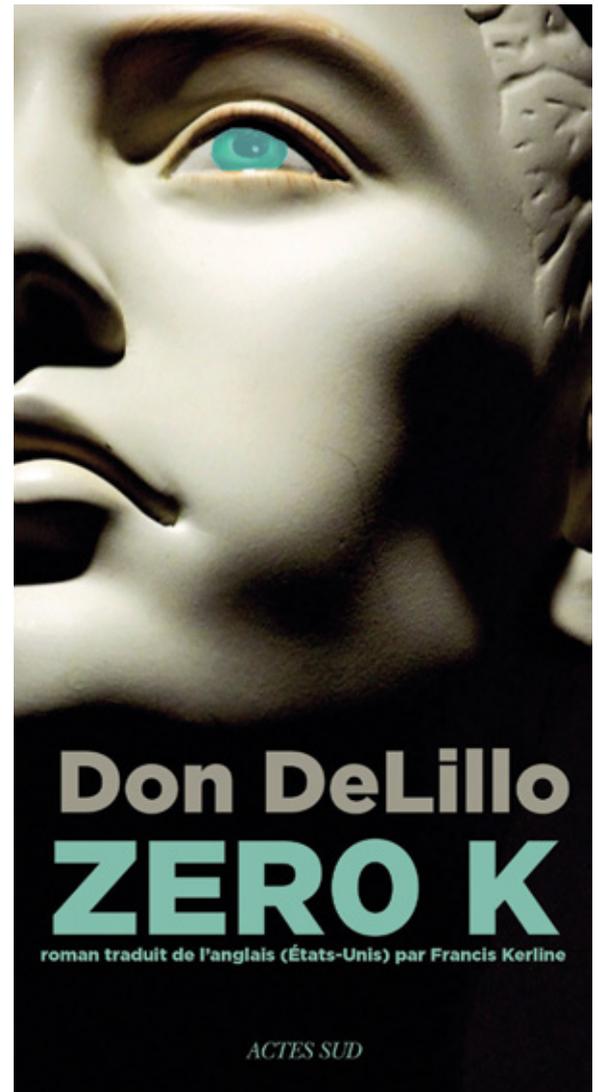
Au silence irréel de *The Convergence* la seconde partie du roman oppose les dissonances d'une trame sonore qui correspond à un désir de réel puisqu'elle met le roman à l'écoute de « *la rumeur du monde* » et du « *bruit océanique des gens qui viv[ent], pens[ent], parl[ent], par milliards, partout, attend[ent] des trains, part[ent] pour la guerre* ». *White Noise* (1985), traduit en français par *Bruits de fond*, pariait déjà sur le son pour dire le bruit de fond ordinaire d'une époque, que les romans de Don DeLillo érigent en indice de l'imaginaire social de l'Amérique, notamment au regard son rapport à la mort, à la catastrophe et à la fin du monde. Tout commence, dans *Zero K*, par une scène d'embouteillage à Manhattan. Le narrateur, monté à bord d'un taxi avec son amante, Emma, baisse la vitre afin d'écouter le concert de klaxons et constate : « *Nous [somm]es pris au piège de notre propre clameur obsessionnelle*. » Dans le tumulte contemporain, la fidélité, que Sterne identifie comme la notion centrale de la reproduction sonore, est réinventée dans une forme de réalisme sonore par lequel le roman enregistre le pouvoir de nuisance des téléphones intelligents et de la technologie environnante, la variété des langues qui se parlent dans la tour de Babel new-yorkaise, le flux logorrhéique de l'actualité ou la spirale vertigineuse d'un savoir virtuel dont l'invasion



conduit le fils d'Emma, Stak, à se radicaliser. Impossible d'appuyer sur « OFF » pour s'extraire du tohu-bohu urbain, comme s'y essaient les adultes dans le taxi. À l'instar de Stak, qui ferme les yeux pour faire du bruit du trafic « *un son à soi* », le roman réinvestit la subjectivité radicale du son pour son pouvoir de circuler et de reconstruire la ville d'un seul et même mouvement imaginaire, jusqu'à entendre à nouveau une voix humaine au milieu du tapage urbain. À travers les bruits de la ville surgit le désir de deux amants qui s'arrêtent pour écouter un « *faible brouhaha monotone et continu, inaudible d'abord puis envahissant* », qu'ils reconnaissent finalement comme la tonalité de leur propre désir : « *Je lui pris le bras, l'entraînai sous le porche d'un magasin au rideau baissé et nous nous empoignâmes, écrasés l'un contre l'autre, à deux doigts de baiser carrément.* »

L'ENREGISTREMENT SONORE EST LE PRODUIT D'UNE CULTURE QUI A APPRIS À CONSERVER ET À EMBAUMER, À PRÉSERVER LES CORPS DES DÉFUNTS AFIN QU'ILS PUISSENT CONTINUER À EXERCER UNE PRESSION SOCIALE APRÈS LA VIE.

Les sons, inscrits dans la matière scripturale du texte, forment une trame sonore déroutante sur laquelle le roman tisse sa propre réflexion métalinguistique. La plupart des personnages présentent des bizarreries psychologiques ou des incapacités linguistiques à partir desquelles s'élaborent une réflexion sur les limites du langage et sa capacité à dire le monde et le sujet. À l'école où travaille Emma, un enfant atteint d'infirmité motrice cérébrale est incapable de produire les mouvements musculaires qui lui permettraient d'articuler des mots. Enfant, le narrateur invente un jeu qui consiste à définir un mot sans feuilleter le dictionnaire, car la circularité définitoire des entrées renvoyant l'une à l'autre l'égare. Tout se passe comme si le langage lui-même induisait l'erreur de jugement, l'illusion du réel, les fanatismes de la radicalisation en ligne. La conclusion du roman nous ramène à l'image initiale du père qui explique que tout le monde veut posséder la fin du monde, assertion



à laquelle le texte oppose une scène finale à la simplicité magnifique. À bord d'un bus, un enfant est émerveillé par le soleil rougeoyant qui se place entre deux rangées de gratte-ciel et aligne parfaitement ses rayons sur le quadrillage des rues : « *Le garçon sautillait au rythme de ses cris, qui étaient continuels et euphoriques, pareils à des grognements prélinguistiques. [...] [C]es gémissements ébahis étaient bien plus adéquats que des mots.* » Du babil d'un enfant surgit l'étonnement et l'émotion esthétique où naissent l'art et la littérature, et ce babil finit par supplanter tous les chants du cygne du moment : « *Je suis retourné m'asseoir et regarder devant moi. Je n'avais pas besoin de la lumière du ciel. J'avais les cris étonnés du petit garçon.* » À la voix sans corps, au silence sans vie des programmes scientifiques qui rêvent d'immortalité, à la langue sans mémoire des idéologies libertaristes et aux chants du cygne d'un imaginaire de la fin omniprésent le roman donne forme de manière critique, et il invite à écouter les cris du désir, les bruits de la ville, le cri d'agonie des mortels, c'est-à-dire les sonorités dissonantes de notre propre existence. ■

