

L'ère électrique / The electric age

écrit par Épistémocritique

ASSELIN, Olivier, Silvestra MARINIELLO and Andrea OBERHUBER (Dir.), *L'ère électrique/the electric age*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2011, 387 pages.

Cet ouvrage collectif ne porte ni sur l'électricité en tant que telle ni même sur son histoire en particulier; il s'agit bien plutôt, comme le précise le titre, de rendre compte d'une «ère» plus ou moins définie, celle qu'ont ouverte, dans nos sociétés, l'apparition et, pour ainsi dire, la presque universalisation de l'électricité. De cette ère électrique, les travaux présentés ici cherchent à redécouvrir les grandes lignes, les racines et les nombreuses ramifications, défiant à la fois la délimitation d'un «objet» historique uniforme (ce à quoi le phénomène électrique ne saurait se réduire) et la perspective historiographique traditionnelle d'une histoire des sciences et des technologies. Pris dans son ensemble, l'ouvrage propose une perspective déclarativement «intermédiaire» (p. 18), une sorte de décroisement méthodologique qui s'apparente à la formule d'une certaine histoire culturelle. L'électricité y est à la fois saisie comme carrefour de représentations sociales, vecteur de transformation des modes de sociabilité et des pratiques artistiques, enjeu politique fondamental et ensemble de réalités à la fois discursives, épistémologiques et techniques.

L'introduction du volume, qui n'est signée, curieusement, que par l'un des trois membres de l'équipe de direction, demeure légèrement diffuse : l'hétérogénéité du propos, l'insistance passagère sur certaines notions («coconstruction») dont le potentiel heuristique ou novateur paraît discutable, de même que l'abandon, en cours de route, de questions frontalement posées par les premières pages (notion de «modernité») ou effleurées au passage (comme le fait, par exemple, que la notion d'«âge électrique» reprenne et «redonne sens à la notion de postmodernité», p. 9) contribuent à embrouiller l'exposé à certains endroits. Tout se passe, d'emblée, comme si l'étendue de l'ambition annoncée restait trop vaste pour être contenue à l'intérieur des limites matérielles du livre. Le lecteur comprend rapidement, toutefois, que cet éclectisme, loin d'être incontrôlé, est en quelque sorte constitutif du projet. La cohérence de l'ouvrage, en effet, aura pour principe l'éparpillement (relatif) et la diversité elle-même. L'électricité ne sera nullement considérée «comme l'une des infrastructures de la société moderne ni seulement comme technologie de la communication ou donnée naturelle», mais, d'une façon plus générale, comme «le paradigme et le médium par et dans lesquels notre

société prend forme» (p. 3); elle ne renverra pas un objet mais, en tant que phénomène global et multiforme, désignera plutôt l'ensemble d'une ère telle qu'elle se trouve caractérisée par une «herméneutique électrique», qui au-delà de «l'acte de comprendre les différents artefacts électriques» constitue une véritable «*forma mentis*» (p. 15). Qui au-delà d'un rapport aux objets détermine les modalités propres d'un rapport au monde.

Il semble donc que, pour rendre justice à l'architecture de l'ouvrage et à la nature du projet qui le sous-tend, il faille prendre le parti de restituer, à travers les articles singuliers qui le composent, l'hétérogénéité générale du recueil. L'unité de la recherche, fruit d'une pensée collective, ne pourra ainsi apparaître que de proche en proche, au fil d'une lecture qui, pour naviguer dans cette texture plurielle, est tenue de se montrer attentive aux échos entre les textes et à la possibilité de les *relancer*, la qualité des interventions se mesurant au moins autant par leur aptitude à susciter des questions que par leur capacité à fournir des réponses.

1. La pensée électrique / Electrical Thought

Cette première section, que l'introduction du volume présente comme permettant de «poser le cadre théorique de ce phénomène électrique» (p. 19), s'ouvre sur une contribution de Cornelius Borck, dont l'intérêt fondamental est de révéler une dimension épistémologique insoupçonnée de la maîtrise de l'électricité. À travers ses applications scientifiques et ses implications culturelles, le phénomène électrique a rendu possible, comme le montre l'auteur, une nouvelle «lecture» du fonctionnement cérébral et, par là, du complexe de relations qui nouent le corps et la pensée. Si, aujourd'hui, l'électricité est en effet «a prerequisite for living a life» (p. 37), au sens où elle fonctionne comme condition de possibilité des technologies les plus «rudimentaires» du quotidien, des systèmes de communication et, par extension, des modes de sociabilité les plus coutumiers, Borck rappelle que, avant d'être ainsi naturalisée ou ritualisée, l'électricité a longtemps été liée, au XIX^e siècle, à tout un imaginaire occulte. C'est que son invention et sa généralisation progressive ont bouleversé, notamment, notre mode de présence à travers l'espace/temps : «X-rays portrayed living humans as ghost-like skeletons, while wireless technology made ghostly voices speak from out of nowhere [...], stimulating forays of the avant-garde into occultism and speculative psychical research» (p. 35). Cette remarque suppose d'ailleurs que, d'un seul tenant, l'expansion prise par le phénomène électrique sous toutes ses formes a fourni des modèles de représentation du corps humain, servi la mise en place de nouveaux médiums de communication et autorisé le déploiement de technologies inédites pour les sciences médicales et neurologiques. Suivant cette perspective, Borck insiste tout particulièrement sur l'importance qu'ont prise, à partir des années 1930, les développements de l'électroencéphalographie. «There's a man doing some mental calculation, cables go

from his head to a recorder in the room nearby in which there is nothing but the zigzag of the pen of the recording machine going on the paper» (p. 43). Dans cette expérience, nulle intervention d'un scripteur; pour les scientifiques de l'époque, c'était le «brainscript» lui-même qui, en sa pureté presque immédiate, s'énonçait littéralement sur la feuille. Savoir et croyance se brouillaient pour relancer le mythe d'une Nature apte à parler d'elle-même, avec son propre langage. Le *sens* était supposément inscrit dans la chose même du cerveau, dont l'écriture endogène figurait en quelque sorte comme le balbutiement de la matière organique. «In the interior of thinking and behind it, there is no thinking» (p. 54). On sait d'ailleurs que Barthes a repéré, dans ce type d'intervention électroencéphalographique, les signes d'une «mythologie» de la pensée «représentée comme une matière énergétique, le produit mesurable d'un appareil complexe (à peu de chose près électrique)[1]». D'une façon générale, au-delà des exemples qu'il choisit et, en même temps, à travers eux, Borck parvient à faire voir que, du XIXe au XXe siècle, les recherches scientifiques alimentées à même un certain imaginaire de l'électricité s'inscrivent dans un champ de savoirs dont l'un des effets majeurs a été de repenser, sous des formes nouvelles, les rapports entre «technology, the human body, and psychic life» (p. 38).

Dans son article, Walter Moser va suivre une voie complémentaire. Remontant jusqu'à la dernière décennie du XVIIIe siècle, il propose une archéologie de la théorie de l'électricité, dont il repère les signes dans un domaine de savoirs en particulier : celui qui s'est élaboré, de façon hétéroclite et sans franchir tout à fait ce que Foucault appellerait un «seuil de scientificité[2]», autour de la thématique générale du «galvanisme». Ce qui manquait peut-être au texte de Borck (l'on pense à sa périodisation imprécise de même qu'à la diversité indéfinie des objets) est ici directement thématisé : la décision, déclarée et défendue comme telle, d'obéir à une démarche historiographique particulière. En effet, Moser positionne d'emblée son discours en refusant de souscrire à une linéarité téléologique inhérente à l'histoire des sciences traditionnelle. Il affirme vouloir restituer la «densité» d'une époque précise qu'il appelle le «carrefour 1800» (p. 64), c'est-à-dire sa complexité historique propre qu'une lecture rétrospective de l'histoire tendrait à réduire, à l'aune d'un futur connu d'avance, à une sorte de quintessence illusoire. La notion de «galvanisme» doit donc être réinsérée dans son époque et comprise, non pas comme la forme précoce et inaboutie de la notion scientifique d'électricité (même si elle en demeure l'ancêtre assez direct), mais comme une «figure transversale capable de circuler dans une pluralité de discours tout en y assumant des contenus très divers» (p. 65). Dès lors, qu'est-ce que le galvanisme? On pourrait le décrire à partir de ce que Moser désigne, en rappelant les expérimentations de Luigi Galvani, comme son «schéma de base» (p. 62) : le scientifique doit connecter, de manière à former une séquence continue, une cuisse de grenouille et deux pièces métalliques substantiellement différentes («cuisse – métal I – métal II»). Puis, mettant en

contact l'extrémité métallique et l'extrémité organique de façon à refermer sur lui-même le cercle galvanique, il observera «une contraction du muscle de la cuisse» (p. 62). Sur la base de ces données, un débat scientifique opposait, à la fin du XVIIIe siècle, les adeptes d'une conception métallique de l'énergie galvanique et les chercheurs qui, au contraire, en retrouvaient la source dans la partie organique. Autour de cette deuxième interprétation du galvanisme, Moser retrace, suivant une gradation qui va de Pfaff à Humboldt et Ritter, le développement d'une théorie scientifique de l'unité organique du monde, d'une représentation holistique qui n'est pas sans rappeler la philosophie romantique de la nature promue, à la même époque, par Schelling : voyant dans la matière organique le siège de la force galvanique, puis dans cette force elle-même le «phénomène central» et premier de la Nature, Ritter en vient à considérer l'énergie galvanique comme une structure profonde «où toutes les polarités et tous les conflits se résorbent dans une unité supérieure, à commencer par la dispute entre l'organique et l'inorganique» (p. 76).

Ainsi aboutit-on ici, comme précédemment avec l'article de Borck, à l'idée d'un paradigme électrique dont l'importance vient de ce qu'il a, justement, «galvanisé» de nouvelles modélisations du monde, de l'être humain dans ses fonctions les plus vitales à la matière dans ce qu'elle peut avoir de plus inerte. En revanche, les deux articles qui viennent clore la première section de l'ouvrage déplacent considérablement l'angle d'analyse. Devant le texte de Jean-François Vallée, qui porte sur la pensée de Marshall McLuhan, le lecteur éprouve au départ un certain malaise : la prolifération (un peu comme si l'on cherchait à dérouler le paradigme lexical de l'électricité) d'une série de notions ou de syntagmes qui paraissent forcés ou contraints («intellectuel électrique», la «terminologie électrique» du théoricien, une «bifurcation électrique» de sa pensée, l'«électrification» de son vocabulaire, son «style électrique», une «appréhension plus objectivement électrique» de sa pensée, etc.), ou en tout cas qui semblent surtout destinés à *signifier* l'appartenance même (la légitimité de cette appartenance) de l'article à un collectif portant nommément sur «l'ère électrique», cette prolifération de syntagmes est en quelque sorte d'autant plus gênante que l'auteur va fournir une justification, ne serait-ce que sur un ton ludique, à ce qu'il appelle lui-même de «mauvais jeux de mots» (p. 98). Dirigeant l'attention vers la «scénographie^[3]» de son propre discours, Vallée se réserve ainsi le droit, en dernière analyse et vis-à-vis de celles et ceux qui n'auront pas été «persuadés» par son argumentaire, de «répliquer, à la McLuhan, que vous n'avez rien compris à notre « imposture » » (p. 101). Il s'agit peut-être là d'une maladresse pragmatique. Elle demeure cependant secondaire par rapport à la valeur de l'analyse qui, à terme, parvient à la faire oublier. D'ailleurs, la métaphore électrique s'avère finalement éclairante dès lors que, comme dit Ricœur, elle «donne à voir» que la complexité de l'écriture même de McLuhan (comparée à une «mosaïque» constituée d'un «collage» d'aphorismes, slogans, énoncés théoriques, citations parachutées, etc.)

découle de son rapport critique au savoir. Cette écriture singulière vise chez lui, comme le montre Vallée, un «effet rhétorique qui s'apparente à celui d'une décharge électrique, ou d'un court-circuit» dont la fonction serait d'agir sur la conscience des lecteurs «afin de les sortir de leur somnambulisme et de les pousser à prendre conscience des effets psychiques profonds des médias qui les entourent» (p. 100). Elle servirait donc, en acte, la critique mcluhanienne de «l'ère électrique» : car si l'on présente traditionnellement McLuhan comme l'«oracle de l'âge électrique», Vallée remet les pendules à l'heure en montrant très clairement, à partir d'une lecture serrée des textes, que le théoricien de la culture médiatique entretenait un rapport de réticence et de résistance morale à l'égard des transformations technologiques que son œuvre a abondamment décrites et commentées.

Quant à l'article de David Thomas, unique et, peut-être, moins concluant eu égard à la problématique générale de l'ouvrage, sa qualité indéniable tient au fait qu'il tente, à partir d'une réflexion épistémologique sur les procédés de la construction historique, de jeter les bases d'une nouvelle manière de lire et d'envisager certains objets propres à l'histoire des sciences et des technologies. Partant d'un dessin technique de Thomas Edison, daté du 3 décembre 1877, l'auteur cherche à mettre en relief l'importance particulière des esquisses graphiques. Si ces documents peuvent avoir un statut épistémique privilégié, c'est qu'ils dévoilent généralement une sorte de stade «archéologique» des objets technologiques connus et accomplis qui peuplent l'espace social et culturel : «they are also a basic repertoire or matrix of elementary ideas and forms that *bridge* and link technologies» (p. 119). Dès lors, ajoute Thomas, «a "new" technology is never entirely or essentially "new"; it is almost a different and sometimes radical configuration of old and existing elements», si bien que «innovation is the complex product of a fusion of pre-existing elements or references and original ones, old and new analogies» (p. 122). On voit immédiatement qu'une histoire des sciences et technologies pensée dans cette perspective se déplace par rapport à la notion de linéarité du progrès pour se recentrer en termes d'assemblage, de recyclage et de conjonction d'éléments. Elle permet, pour Thomas, d'éviter le double écueil de la lecture téléologique et de la compartimentation des objets et des disciplines (*d'un côté*, l'évolution du télégraphe, *de l'autre*, la naissance du phonographe et l'apparition des technologies de captation d'images, etc.).

2. Le corps électrique / The electric body

La deuxième section regroupe, à nouveau, quatre interventions. Elle pose, au croisement de perspectives diverses, la question du corps «galvanisé», traversé et remodelé par l'électricité. Comment le corps a-t-il été graduellement réinventé, dans ses mouvements,

dans ses interactions avec le monde, dans la prise qu'il offre ou le flanc qu'il prête au pouvoir, par l'usage et la maîtrise de l'énergie électrique? Cette deuxième partie analyse donc l'émergence de nouvelles corporalités telles qu'elles ont été rendues possibles par la prolifération de technologies variées.

Sur la base d'une lecture de *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam, Jean-Pierre Sirois-Trahan amorce cette réflexion alors qu'il cherche à restituer une sensibilité d'époque dont il décèle dans le roman, sous le signe d'un «positivisme énigmatique», la mise en relief exemplaire. Son intervention vise essentiellement à repérer, à la fin du XIXe siècle, les grandes lignes d'un rapport ambigu à l'électricité où le scientisme utopique déborde allègrement dans le merveilleux. Or, cette culture de l'ambivalence, que l'auteur dégage à partir d'une lecture du texte de Villiers, est celle qui a façonné «l'horizon d'attente à l'aune duquel on accueillera le cinéma naissant» (p. 131), tant il est vrai que celui-ci «vient s'inscrire dans la lignée des merveilles modernes de la Fée Électricité» (p. 139). Le roman apparaît donc ici comme la textualisation d'un horizon d'attente. En effet, insiste l'auteur, le traitement thématique de l'automate mis en scène par la fiction de Villiers, une créature «électro-humaine» résultant de la synthèse d'un corps et du courant électrique qui l'anime d'une «âme», mobilise toute une isotopie dont le discours social de l'époque se servira aussi pour faire l'expérience du cinéma à naître : «à la fois copies de la nature et œuvres d'art humaines, illusion du Réel et réalité de l'Idéal» (p. 148). On peut dès lors se demander quel est le statut épistémique du roman de Villiers dans le discours de l'auteur. Comme un texte-témoin, il disparaît de l'analyse et réapparaît plus loin, s'effaçant d'un côté derrière le contexte historique dont il semble n'être que le signe et reprenant toute sa densité, de l'autre, lors des passages où sa relecture paraît être la finalité elle-même de l'article. Mais fonctionne-t-il, dès lors, comme simple prétexte pour l'analyse, à défaut d'en constituer l'objet premier? La question n'est pas sans importance. Elle semble même fondamentale dans la mesure où c'est le double statut épistémique du texte littéraire, à la fois prétexte et objet, qui permet à l'auteur d'y recourir comme à une porte d'entrée : en lui, il se propose de lire l'enjeu historique qui le traverse et, qu'en retour, il condense et travaille, à savoir les grandes lignes d'un «paradigme culturel qui forme le fond épistémique sur lequel le cinématographe vint s'inscrire à sa naissance» (p. 150). Vécu, à l'époque, comme une victoire sur l'immortalité, le cinéma émergent injectait le mouvement dans le corps figé par la photographie, «opérait» la vie comme sur la scène parallèle d'un monde qu'il contribuait à dédoubler.

La perspective suivie par Laurent Guido diffère passablement. Son article soumet à l'examen une grande variété d'objets et, dès lors, se distingue par l'ambition du projet qu'il esquisse dès les premières lignes : analyser, dans une perspective historique large, «certaines représentations artistiques du corps dansant» qui procèdent «à divers titres

des discours esthétiques engagés par l'émergence du phénomène électrique» (p. 155). Évidemment méritoire et novatrice, cette entreprise semble toutefois devoir s'accomplir au prix de la cohérence de l'article, qui tend à s'effacer derrière la succession et la multiplication des éléments abordés, derrière une érudition passablement énumérative d'où émerge, néanmoins, plusieurs idées fondamentales. Celles-ci se rencontrent autour du thème général d'une corporéité moderne traversée, modelée, changée, formée, fabriquée voire normalisée par un ensemble de scripts, de mouvements et d'usages propres à une ère électrique au sein de laquelle, vers la fin du XIXe siècle, l'attrait de la danse «se voit amplifié au contact de nouvelles techniques de représentation visuelle» (p. 161). C'est dans ce cadre historique, indique l'auteur, que l'on voit notamment se consolider «le spectacle du corps féminin en train de danser» comme «sujet privilégié», comme «attraction» qui se trouve «démultipliée par la technique de décomposition et de reproduction du mouvement» (p. 161). En ce sens, le corps de la danseuse ne sera pas sans rappeler, dans les premières décennies du XXe siècle, les «*girls* de revues, de music-hall et de cinéma», liées à «une image tayloriste du corps-fétiche rationalisé et machinique promu par la modernité industrielle et le rythme de la Grande ville innervée par l'électricité» (p. 169). Ainsi, à l'enjeu esthétique du corps dansant et des codes chorégraphiques, la généralisation de l'électricité dans les pratiques culturelles qu'elle a permis de réinventer vient greffer celui, sociopolitique, d'une incorporation du mouvement, du corps mécanisé, observé, fragmenté et ritualisé. En un mot : *modélisé* autrement.

C'est vers un autre type de questionnement que, quant à elle, Pamela Lee dirige son attention. Elle resitue le problème de l'investissement électrique du corps là où, dans nos sociétés, il a généralement cessé de se poser : la chaise électrique, dont l'auteure analyse le traitement dans l'œuvre d'Andy Warhol, figure en effet comme l'angle mort du «biopouvoir» que Foucault définissait comme un type de gestion dont «la plus haute fonction désormais n'est peut-être plus de tuer mais d'investir la vie de part en part[4]», pour la réguler, la discipliner, en administrer la conduite. Ici encore se pose, d'emblée, la question du statut épistémique de l'œuvre d'art dans le discours de l'auteure. Car l'œuvre n'est ni réduite au document, ni analysée en circuit fermé; elle est de l'ordre du dévoilement. Elle agit à titre de révélateur, précisément comme le traitement graphique auquel Warhol soumet la représentation de la chaise électrique, qui figure comme un «prisme[5]» permettant de sortir de la sphère de l'art pour poser, en aval *et* en amont, la question de la «symbolic representation of state power» (p. 182). Tout se passe comme si l'image travaillée par Warhol, désignant une chaise vide dans une pièce saturée de silence, exhibait une absence, et plus précisément «the gradual withdrawal of sovereign visibility within the culture of spectacle over which it reigns» (p. 192). Comme l'indique l'auteure, l'histoire de la chaise électrique, comme dispositif de pouvoir, est parcourue par une ambiguïté, celle de la visibilité spectaculaire de la punition et de l'invisibilité de la

peine capitale, celle de l'éclat du pouvoir, en ce qu'il s'assigne le droit de faire mourir, et de sa mécanique discrète et silencieuse. «Warhol's work points to one of the most charged debates surrounding death by the electric chair: the potential for the act to be transmitted through photography, film and finally television» (p. 197). C'est ce type d'ambivalence, autour du problème de l'exercice étatique du droit de tuer, qui conduit Lee à déceler, dans la représentation warholienne de la chaise électrique, la figuration de ce que Giorgio Agamben appelle «the state of exception», qui «consists in the fact the sovereign is, at the same time, outside and inside the juridical order» (p. 183).

Elizabeth Plourde explore, dans son article, un autre sillon. Elle se questionne sur les remodelages, à la fois esthétiques et épistémologiques, que l'émergence des nouvelles technologies et leur intégration à l'écriture et à la pratique théâtrales sont susceptibles de faire subir à la notion de théâtre elle-même et, partant, à celle de théâtralité. Examinant une création d'Isabelle Choinière, *La démente des anges*, elle montre que l'annexion directe, aux corps des danseuses, de technologies de captation, de traitement et de traduction de l'information gestuelle – il s'agit d'un «ordinateur vestimentaire» servant à transformer instantanément «les mouvements exécutés par l'une et l'autre en informations quantifiables destinées à être retravaillées» (p. 210) sous forme d'images projetées ou encore de «sons» particuliers (p. 218) – permet de renouveler, en même temps que la corporéité scénique traditionnelle, les paramètres de la représentation sur lesquels s'est construite l'histoire du théâtre occidental. «Telle rotation du corps appelle tel changement de tessiture sonore; telle modulation du souffle déclenche telle ondulation de l'image vidéo, etc.» (p. 218) Ici, le fonctionnement scénique de la technologie n'est plus réductible à une fonction d'outil; à travers les effets «spéciaux» qu'elle permet et rend sensibles, l'électricité devient elle-même un discours (le «discours de la lumière», p. 220). Dès lors qu'elle ne sert plus seulement la représentation mais façonne littéralement les codes et les conditions de celle-ci, elle devient l'un des moteurs du jeu théâtral, rendant du même coup inopérants les critères de définition aristotéliens: «plutôt que de reproduire une réalité concrète, [l'électricité] réinvente la présence humaine en jouant sur les registres de son incarnation scénique» (p. 219). Mais s'agit-il là d'une forme d'autoréflexivité, d'une nouvelle variante de ce que les formalistes russes appelaient la «mise à nu des procédés» mêmes de la représentation? Cette question demeure ici en suspens, tout comme celle portant sur la redéfinition de la théâtralité, que l'auteure ne fait apparemment qu'ajourner. L'essentiel, cependant, réside dans le fait de l'avoir formulée clairement et d'avoir vu, en sous-texte, que la définition même du théâtre, par rapport à d'autres formes et médiums artistiques, est intimement liée au mode de présence physique et au traitement matériel du *corps*.

3. L'image électrique / The electric picture

La troisième section de *L'ère électrique* est celle qui, sans doute, présente la cohérence interne la plus serrée. Les trois articles qui la composent, poursuivant une piste déblayée par l'analyse d'Elizabeth Plourde, s'articulent de diverses manières au problème de la corrélation entre les conditions techniques de production des œuvres et l'élaboration esthétique. En tant que source énergétique nouvelle, l'électricité a ouvert des possibilités inédites et entraîné d'innombrables conséquences pratiques. Elle a joué, dans l'histoire des arts, un rôle fondamental, et que l'on ne peut réduire à une stricte fonction d'auxiliaire de la représentation, que celle-ci soit théâtrale ou cinématographique; l'électricité, dans la mesure où elle a modifié durablement les modes et degrés de l'éclairage ainsi que les paramètres de tout l'appareillage scénique, se présente à la fois comme une *condition* du contenu des œuvres et, dans le cas où la lumière se trouve directement thématifiée, un élément du contenu lui-même.

Dans son article sur «Le jeu électrique», Jean-Marc Larrue rappelle que l'implantation de l'électricité, sur la scène théâtrale du XIXe siècle, s'est effectuée, non pas à la manière d'une innovation subite et radicale, mais le long d'un processus graduel. Étendue sur plusieurs décennies, la lente substitution du projecteur moderne à la chandelle traditionnelle est le fruit de modifications successives plutôt que le résultat d'une quelconque «révolution électrique» (p. 230). Mais à tout prendre, il s'avère néanmoins que, pour avoir été longue et tranquille, la transformation liée à l'exploitation dramaturgique de l'électricité ne demeure pas moins fondamentale. Elle a laissé, selon Larrue, un triple héritage : la découverte des potentialités infinies de la lumière, qui est devenue une véritable *dramatis personae*; un changement dans l'économie du décor, qui s'est traduit notamment par de nouveaux modes de conception et d'arrangement des objets dramatiques, le décor peint en deux dimensions ayant d'ailleurs payé de sa mort ce processus de modernisation, lui «dont l'artifice ne fait plus illusion à cause de l'éclat nouveau de la lumière» (p. 237); un redéploiement du jeu de l'acteur et de son rapport à l'espace scénique, dès lors que «cet espace arraché à la pénombre lui [permet] de gagner en expressivité corporelle» (p. 237). «Ce nouveau théâtre appelait un nouvel acteur» (p. 238). Rendu à sa pleine clarté, il livre son nouveau volume, sa profondeur inédite, au mouvement de «l'acteur électrique» (p. 239).

Dans une perspective similaire, André Gaudreault et Philippe Marion remontent aux sources de l'histoire du cinéma et estiment que l'énergie électrique a eu «une incidence directe sur certains paramètres de la *monstration* filmique» (p. 245). Leur analyse est conduite à partir d'une étude comparative de deux technologies de captation et de restitution de l'image, le *kinetograph* d'Edison et le cinématographe des frères Lumière, l'électricité et la manivelle, le roulement électrique et l'activation mécanique. D'un côté, la caméra électrique conçue par Edison vers 1890 était trop massive pour être déplacée. Confinée à l'immobilité, elle déterminait et engendrait un type de prise de vue

particulier, empreint d'un «esprit de laboratoire» (p. 249) propre aux contraintes et à l'aménagement du studio, dans lequel le réel offert à la représentation ne pouvait être qu'*entièrement* construit, organisé, composé. «L'électricité offre la régularité et la puissance énergétique, mais elle induit aussi une dépendance, une contrainte de relative immobilité» (p. 253). De l'autre côté, l'appareil à manivelle, largement plus mobile, pouvait être déplacé et installé directement sur le terrain. En ce sens, il rendait possible un traitement différent de l'effet de réel, en captant des personnages qui paraissaient «saisis dans une action non prévue pour la caméra». Il se plaçait au service d'une esthétique «testimoniale» opposée à la «studioïté» produite par la caméra électrique et caractérisée par une «sorte d'effet chorégraphique, avec la connotation de préparation et de composition que charrie le terme même de chorégraphie» (p. 250). Formalisant ainsi l'opposition qu'ils cherchent à cristalliser, les deux auteurs organisent tout un réseau d'oppositions où l'*électrique* se dissocie du *mécanique*, les «sujets agités» des «sujets agissants», la représentation *in vitro* de la saisie *in vivo*. Ici encore, le média électrique est analysé et défini, non pas comme un strict instrument technique, mais comme un dispositif qui formate et conditionne la représentation et qui, dès lors, peut se concevoir comme un véritable choix esthétique.

L'électricité n'est pas un langage, ni même la structure d'un nouveau système de signes; si la comparaison langagière est légitime, il faut plutôt la comparer à l'appareil phonatoire lui-même, qui précède le langage comme un corps de contraintes matérielles. L'électricité a créé de nouveaux langages. Son avènement, dans le domaine des arts de la scène et de l'image, ne s'est pas seulement contenté d'offrir de nouvelles possibilités matérielles à un discours narratif qui serait demeuré inchangé; le phénomène électrique est organiquement lié à l'apparition de nouveaux *genres*. C'est ce que cherche à montrer Viva Paci: en tant que «condition *sine qua non* du cinéma de studio» (p. 261), l'électricité apparaît comme la condition de possibilité de la comédie musicale, un «genre qui joue avec la lumière, produit de la lumière et naît même de la lumière» (p. 264). En fait, le rôle de l'éclairage y est si fondamental qu'il tend à effacer, comme le souligne l'auteure, le narratif au profit du «spectaculaire». L'œuvre n'est plus alternance entre séquences narratives et scènes musicales mais, expulsant pour une part ce qui relève trop immédiatement de la signification discursive, se livre tout entière au spectaculaire, qu'il soit «diffus», comme lors des passages narrativisés, ou «pur». Ainsi, l'utilisation de l'électricité «contribue non seulement à renforcer les effets de rythme synchronique entre l'image et le son, [...] mais travaille en somme à augmenter cette construction d'une *esthétique de sensualité* dont la comédie musicale nourrit son spectateur» (p. 274-275).

4. Électrifications / Electrifications

La quatrième section, articulée autour du problème de l'«électrification», déplace la discussion pour la resituer sur le terrain politique. Elle questionne les enjeux de pouvoir liés à la maîtrise de l'électricité, qui n'est toujours en même temps que la face positive d'une dépendance énergétique active sur les plans social, économique et culturel.

L'article d'Anindita Banerjee examine, dans une perspective apparentée à l'analyse du discours, le problème de l'électrification tel qu'il se posait dans le cadre de l'utopie communiste soviétique, que l'auteure réinscrit dans une tradition culturelle russe dont elle montre (ou remodèle) la continuité historique. Elle vise par là même à mettre en lumière les enjeux à la fois politiques et économiques qui ont entouré, dans la société russe d'avant la Révolution, la cristallisation de toute une symbolique de l'électricité comme puissance ambiguë, à la fois magique et scientifique, intangible comme force et concrète en tant qu'énergie mise en objet. Ainsi, le célèbre slogan lancé par Lénine en 1920 («Communism is equal to Soviet power plus the electrification of the entire country») représente «the culmination rather than the starting point of a unique epistemic and figural continuum whose source may be discerned in a corpus of modernist narratives of creation» (p. 290-291). Au-delà d'une stratification franche des types de discours, l'analyse de Banerjee permet de désensabler les arêtes principales d'une constellation discursive dans laquelle, à la fin du XIXe siècle, l'électricité se trouvait «énoncée» à la manière d'un véritable «myth of salvation» (p. 295). Celui-ci s'élaborait, avant d'être réinvesti par la doctrine soviétique, tout autant dans l'espace journalistique que dans certains discours ésotériques et hautement spécialisés comme le discours esthétique de l'avant-garde symboliste et le discours philosophique, notamment, de Nikolai Fedorov. Il s'est constitué au croisement de deux types d'interprétation du phénomène électrique. L'électricité valait comme signe. Elle tenait lieu d'autre chose et, en ce sens, était *double* : à la rencontre de sa valeur d'usage, qui était supposée assurer l'amélioration des conditions matérielles d'existence, et de sa valeur symbolique, qui «chargeait» la chose électrique d'une puissance infinie et presque magique, elle représentait «the only futuristic technology that would sustain the human race by fulfilling both its spiritual and physical needs; it is a chosen medium for inaugurating a new age» (p. 295). L'utopie sociopolitique, qui décelait dans le courant électrique la promesse d'une transformation imminente des conditions de vie, était donc inséparable d'une mystique en fonction de laquelle l'électricité se livrait ou «advenait», pour ainsi dire, au discours et à la représentation. Pour Banerjee, il faut ancrer ce phénomène culturel dans le contexte, caractérisant surtout le régime tsariste, d'une politique de contrôle et de limitation de l'électrification et de la diffusion des produits de l'électricité (que l'Occident, pour sa part, célébrait déjà) : en effet, «electricity did not begin to transform material life and production system until the late 1920's» (p. 302). En face l'une de l'autre, peut-être, l'histoire d'un manque et une utopie compensatoire. C'est cette absence matérielle de la chose électrique, longtemps maintenue et prolongée, qui

permettrait ainsi d'expliquer la propension, dans la formule de Lénine non moins que dans le discours social du XIXe siècle, qu'a eu l'électricité à s'enrober de tout un imaginaire cosmogonique dans lequel le discours communiste s'est installé pour puiser la magie de son identité rêvée. En dernière analyse, estime l'auteure, ce paradigme culturel s'est montré «particularly conducive for Russian utopian visions both before and after the Revolution, because it corresponded with historically entrenched tendencies to construct national identity in explicit opposition to the West» (p. 303).

C'est dans un tout autre univers que nous transporte l'article de Karl Froschauer. Il vise à rendre compte des tensions et de la dynamique de fragmentation qui ont animé, dans les dernières décennies, les politiques canadiennes (tant fédérales que provinciales) en matière de gestion de l'électricité. Or, ce que montre l'auteur, c'est que cette dynamique à l'œuvre dans l'administration des énergies en retraduit une autre, plus fondamentale, qui paraît être constitutive de l'histoire politique canadienne en général. En effet, explique-t-il, les tentatives pour instaurer un système pancanadien de production et de distribution de l'électricité n'ont jamais été couronné de succès : celle de 1961, d'abord, puis celle orchestrée, en 1974, par les provinces elles-mêmes. À l'image de cette fédéralisation jamais concrétisée, les démarches amorcées plus tard, vers la fin des années 1970 et au début des années 1980, pour établir des systèmes que Froschauer appelle «régionaux» et qui devaient, respectivement, unifier plusieurs provinces, ont également échoué pour des raisons politiques semblables : «just as with a national system, a political consensus is required for decisions on the establishment of an extra-provincial regional authority [...], on management of such a network, on the location and timing of new generating facilities, on the ownership of the transmission system», etc. (p. 313) À l'issue de ces démarches, le modèle politique qui s'est imposé est donc celui d'une juridiction provinciale, c'est-à-dire d'une forme de «provincial continentalism» (p. 312) dans le cadre duquel les provinces, dès lors qu'elles détiennent une autonomie, sont autorisées à signer, hors de toute régulation fédérale directe, leurs propres contrats d'exportation. L'électricité, ici, n'est plus l'enjeu d'une utopie politique; elle se trouve prise au centre d'une problématique de la gestion des ressources et, à travers elle, au cœur d'une dynamique historique de tension et de division des instances politiques ou des centres décisionnels. «[Such] electricity policy formulations in Canada have a history of tensions between federal and provincial governments and between neighbouring provinces» (p. 326).

Mais l'électricité n'est pas uniquement un enjeu de gestion politique; les guerres qui ont secoué le XXe siècle ont aussi inventé, en faisant de l'électricité une cible aussi précieuse que tactique, sa «valeur» proprement militaire. C'est précisément à ce problème que Sami Saul consacre son intervention, dans le cadre de laquelle il entend montrer (non sans efficacité) que, si l'invention de l'électricité peut apparaître comme le

signe d'un gain de puissance, sa généralisation comme fondement énergétique de l'ensemble des pratiques sociales «est aussi source de faiblesse» (p. 335). En conduisant une analyse rigoureuse de la place occupée par l'électricité dans les nouvelles stratégies militaires que le siècle dernier a vues émerger et se consolider, il met en relief une conséquence durable et souvent inaperçue de l'avènement de l'électricité. Celle-ci, en effet, ne multiplie pas seulement les possibilités techniques; elle dépossède également les individus de la connaissance (réservée à un corps de spécialistes) qui permet de (re)produire ces possibilités[6] elles-mêmes. Elle qui augmente la puissance technique aggrave en même temps la vulnérabilité sociale. Au sortir de la Grande Guerre, pendant laquelle le système des tranchées avait donné l'avantage aux manœuvres défensives, l'apparition de l'avion comme véritable arme de combat «ouvre la perspective du succès pour l'offensive» (p. 336) et transforme ainsi considérablement l'élaboration, d'abord théorique, de la stratégie militaire. «L'avion permet d'atteindre directement les arrières des forces opposées. En détruisant les ressources qui les alimentent, il les prive des moyens de poursuivre le combat» (p. 337). Ainsi l'électricité peut-elle devenir un véritable enjeu de guerre, et le réseau des centrales électriques une cible tactique prioritaire. L'énergie, qui fonctionne comme un véritable système nerveux, se trouve dès lors livrée tout entière à la logique du «bombardement stratégique» telle que théorisée, vers 1920, par Giulio Douhet. Et si, en pratique, l'assaut contre les installations électriques ne s'est pas fait systématique lors de la Deuxième Guerre mondiale, s'il n'a pas non plus modifié l'issue, selon Saul, de la guerre du Vietnam, il reste qu'en «règle générale, les centrales électriques se trouvent sur les listes de cibles depuis la guerre de Corée» (p. 353) et que le bombardement stratégique figure comme l'une des tactiques principales de la guerre contemporaine, comme en témoignent, dans les dernières décennies, les conflits en Irak (1990-1991) puis en Serbie et au Kosovo (1999). Déploiement d'un nouvel arsenal de méthodes militaires et montée d'une nouvelle forme de violence, aussi, où les «non-combattants» deviennent «immanquablement des cibles» : en effet, «ils se retrouvent dans toutes les stratégies contemporaines de guerre» (p. 353).

Signe de faiblesse non moins que de puissance, l'électrification est aussi un vecteur de l'identité culturelle. Elle est, tout autant qu'un ensemble de dispositifs technologiques à travers lesquels se cristallisent des pratiques de sociabilité et un rapport au monde, un média général par la voie duquel s'organisent des contacts et des frottements avec l'autre. Dans l'article qui vient clore le collectif, Martha Houry et Silvestra Mariniello examinent, à partir du cycle romanesque *Cités de sel* d'Abdul Rahman Mounif, la «façon dont la littérature médiatise les changements profonds associés à la technologie électrique dans le contexte de la rencontre/affrontement entre cultures» (p. 360). L'énoncé de la problématique met donc d'emblée en lumière le rôle de *médiation* que les auteures confèrent au texte littéraire en tant qu'il instaure une relation avec le lecteur.

Le roman raconte le traumatisme vécu, lors de sa rencontre avec la culture américaine, par la collectivité des Bédouins du désert arabe. Qui plus est, il dramatise une sorte de confrontation avec l'inconnu technologique, épreuve qui semble surtout prendre la forme d'une double distanciation par rapport à soi : pour le peuple autochtone représenté, l'irruption des appareils technologiques (lumière, air climatisé, radio) met en échec, d'une part, le langage lui-même, dans la mesure où l'électricité «évoque un rapport au monde que le langage n'est plus capable de dire» (p. 365), et trouble, d'autre part, son rapport au «temps et à l'espace en créant des conditions nouvelles qui redéfinissent son expérience et affectent son sentiment de soi» (p. 367). La position assignée au lecteur serait ainsi ambivalente, polymorphe : «à travers le style indirect libre, il partage le sentiment d'égarement des bédouins», mais simultanément, fait l'expérience d'un recul significatif qui serait caractéristique d'une «position médiane d'observateur des autochtones et des étrangers, dont il appréhende la distance incommensurable» (p. 362). Placé devant ce qui peut lui apparaître comme un procédé de «singularisation[7]», le lecteur occidental tendrait donc à s'approcher, sans se confondre avec lui, du lecteur arabe, qui pour sa part se voit offert, devant un texte qui continue de s'ancrer dans une forte tradition orale, le moyen de se constituer en «sujet de connaissance virtuellement capable d'intervenir sur sa propre Histoire» (p. 374). Cette conclusion paraît, à certains égards, parachutée; en revanche, elle attire l'attention sur un aspect fondamental du processus de lecture et d'appropriation des objets culturels. Elle définit un «espace de médiation où le lecteur se constitue en sujet» (p. 374).

*

L'ère électrique ouvre en quelque sorte l'accès aux coulisses de l'histoire ; à tout prendre, la structure même de l'ouvrage, dont la cohérence est problématique, souple et toujours menacée, paraît en fin de compte pleinement adaptée à l'objet qu'elle cherche à restituer dans toute son épaisseur historique : l'électricité, courant invisible que l'on ne peut épingler sur un point fixe précisément parce qu'elle se dissémine à l'ensemble des domaines d'activité, irriguant chaque secteur en fonction des formes et de la vitesse de transformation qui lui sont spécifiques, bref en fonction de son *historicité* propre. L'ouvrage montre superbement qu'il ne saurait y avoir *une* histoire de l'électricité; c'est l'électricité qui, en tant que charge omniprésente, force sans forme ou «média sans contenu» (p. 17), traverse et transforme l'histoire, passant à travers elle comme une décharge complexe.

Cette question, d'ailleurs, est d'une brûlante actualité. L'analyse historique à laquelle, ces dernières années, Roger Chartier a soumis la question des formes et des supports de

l'écrit a permis de prendre la mesure de la profondeur singulière qui caractérise l'actuelle «révolution» électronique, plus radicale, selon l'historien, que les transformations directes engendrées par l'invention de l'imprimerie. En effet, les transfigurations qui affectent aujourd'hui l'économie de l'écriture et, comme dit Foucault, l'«ordre du discours», ne modifient pas seulement les techniques de production et de reproduction de l'écrit, mais la matérialité même des supports sur et à travers lesquels il circule pour devenir objet d'appropriation[8]. Or, ce qui sous-tend nécessairement ces transformations contemporaines, c'est, plus fondamentalement, l'assomption, l'implantation, la généralisation et la maîtrise de l'électricité. C'est justement ce processus multidimensionnel que *L'ère électrique* cherche à saisir dans le pluriel de ses ramifications et de ses implications, donnant à voir les lignes et les pointes de ce qui forme une inextricable «galaxie électrique[9]».

ALEX GAGNON

Université de Montréal

[1] Roland Barthes, «Le cerveau d'Einstein», *Mythologies*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1957, p. 86.

[2] Lorsque qu'une formation discursive «obéit à un certain nombre de critères formels, lorsque ses énoncés ne répondent pas seulement à des règles archéologiques de formation, mais en outre à certaines lois de construction des propositions, on dira qu'elle a franchi un *seuil de scientificité*.» Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. «TEL», 1969, pp. 252-253.

[3] L'élaboration, chez Maingueneau, de la notion de «scénographie» discursive permet de décrire le dispositif par lequel un discours «définit la situation de parole dont [il] prétend être le produit.» Dominique Maingueneau, *Linguistique pour le texte littéraire* [Quatrième édition entièrement révisée et augmentée], Paris, Armand Colin, 2007 [2003], p. 12.

[4] M. Foucault, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. «TEL», 1976, p. 183.

[5] J'emprunte à Alain Viala cette métaphore de l'œuvre comme «prisme», non plus reflet mais réfraction esthétique du réel, c'est-à-dire tout à la fois *reprise* et *déprise*. Voir «Éléments de sociopoétique», *Approches de la réception*, G. Molinié et A. Viala, Paris, Presses universitaires de France, 1993, 306 pages.

[6] Il n'est pas superflu, à cet effet, de rappeler l'analyse que proposait Fernand Dumont des rapports entre connaissance et action dans un monde agité par la prolifération de techniques et de technologies nouvelles, un «extraordinaire monde de l'esprit où l'intelligence ne peut que s'étonner de ses propres merveilles» : «Tout s'est passé, en somme, comme si cet univers prodigieux de la connaissance n'avait pu se constituer qu'en écartant de plus en plus d'hommes des possibilités de connaître.» (Fernand Dumont, *Le lieu de l'homme*, Montréal, Éditions HMH, coll. «Constantes», 1968, p. 99.)

[7] Au sens que les formalistes russes, et Victor Chklovski en particulier, ont donné à cette notion. Voir, notamment, «L'art comme procédé», *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, coll. «Points», 1965, pp. 75-97.

[8] Roger Chartier, *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Albin Michel, 1996, 240 pages.

[9] Marshall McLuhan, *La galaxie Gutenberg. La genèse de l'homme typographique*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1971, p. 401.