

**Tangence**



## **Le transport sur place**

Jean-François Chassay

---

Numéro 55, septembre 1997

La vitesse

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/025947ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/025947ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Tangence

ISSN

0226-9554 (imprimé)

1710-0305 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Chassay, J.-F. (1997). Le transport sur place. *Tangence*, (55), 64–78.  
<https://doi.org/10.7202/025947ar>

---

Tous droits réservés © Tangence, 1997

Cet document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

---

**é**rudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

## Le transport sur place

Jean-François Chassay

On ne va vite qu'au ras du sol. La vitesse, c'est un mot inventé par le ver de terre.

Paul Morand

Je m'étais couchée avec le téléphone.

Jean Cocteau, *La voix humaine*

C'est un fait indéniable et l'affirmer apparaît aujourd'hui comme une vérité de La Palice: depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, la vitesse a subi une prodigieuse *accélération*. Du télégraphe au réseau internet en passant par la télévision, l'avion et l'automobile, les différents systèmes de transport (des informations, des individus) ont provoqué un tel bouleversement de la temporalité et, par la même occasion, une telle contraction de l'espace, que cette fin de XX<sup>e</sup> siècle pourrait se définir d'abord par le mouvement, incessant, qui l'anime. Mouvement d'autant plus complexe qu'il est *fabriqué*, puisqu'il relève aujourd'hui de l'artifice. Pendant longtemps, en effet, la rapidité fut naturelle (ce sont les sabots du cheval qui permettaient le transport de documents par exemple); avec l'avènement de l'électricité au XIX<sup>e</sup> siècle, la machine a pris le pas sur la nature et bouleversa l'ordre du monde. «Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, avec l'invention du télégraphe, les perfectionnements de la poste, le monde ne vit plus au rythme des jours, ni même des minutes et des secondes, mais au rythme irrégulier des événements. Ceux d'une histoire humaine qui vient de conquérir son autonomie, qui roule sur elle-même et sûre d'elle-même. Libre et autonome.»<sup>1</sup>

Cependant, on pourrait se demander paradoxalement si, par un étrange effet de retour, la rapidité de nos systèmes de communication au cours des dernières décennies n'a pas conduit à une forme d'immobilisme: l'accumulation chez soi d'ordinateur avec courrier électronique, d'appareils de télé, de radio et de téléphone,

---

1 Christophe Tison, *L'ère du vite*, Paris, Balland, 1989, p. 102.

voire de télécopieur, conduit à une sédentarisation marquée, « le moyen de *transport à distance* devenant un moyen de *transport sur place* »<sup>2</sup>. L'individu est-il parvenu à *s'approprier le mouvement*, à en dompter la puissance pour maîtriser mieux et plus le savoir, ou bien la rapidité des informations et le morcellement des connaissances conduisent-ils au contraire à une forme « d'incommunication », pour reprendre le terme de Denis Huisman ?

Les messages médiatiques se propag[ent] de haut en bas, de l'émetteur vers les récepteurs sans que ces derniers, le plus souvent, se transforment ou même puissent se transformer, à leur tour, en émetteurs de réponses en direction de l'émetteur initial. Cette verticalité et cette unilatéralité conjointes ont petit à petit affaibli et même détruit les communications horizontales et multilatérales des sociétés d'autrefois sans parvenir à les remplacer.<sup>3</sup>

Cet article ne porte pas explicitement sur ces interrogations à la fois éthique et sociologique mais, à travers la lecture d'un roman de l'Américain Nicholson Baker intitulé *Vox*<sup>4</sup>, il sera néanmoins possible de s'arrêter sur certaines mutations provoquées par la multiplication des appareils permettant d'accélérer l'information et sur les effets de ceux-ci.

## La présence du téléphone dans *Vox*

*Vox* se présente sous la forme d'un dialogue érotique interrompu de 165 pages entre un homme et une femme qui font connaissance grâce à un service de rencontres téléphoniques. Situés chacun à une extrémité des États-Unis, lui à l'Ouest et elle à l'Est, ils ne vivront que dans le présent de leur dialogue, dans ce « *temps intensif d'une instantanéité sans histoire*, permise par les technologies du moment »<sup>5</sup>. Avec le téléphone — surtout aujourd'hui, le temps d'attente lors d'un interurbain étant quasiment nul — la vitesse de la communication a fait disparaître les délais. Ne reste qu'un son particulier qui rappelle la distance et,

2 Paul Virilio, *L'inertie polaire*, Paris, Bourgois, 1990, p. 49.

3 Denis Huisman, *L'âge du faire. Pour une morale de la communication*, Paris, Hachette, coll. « Intervention », 1994, p. 27.

4 Nicholson Baker, *Vox*, New York, Random House, 1992, 165 p. Pour les besoins de cet article, j'utiliserai la traduction française : *Vox*, Julliard, coll. « 10/18 », 1994 [1993], 186 p.

5 Paul Virilio, *op. cit.*, p. 54.

par la même occasion, l'étonnante rapidité avec laquelle les paroles nous parviennent («Et j'aime bien les silences au cours des conversations téléphoniques interurbaines — ce sifflement de cassette», p. 32). Qui plus est, par son mode de fonctionnement, l'appareil donne le sentiment de pouvoir voyager. *Il est* un moyen de transport hyper-rapide :

À propos, ce machin dans lequel je parle? Le téléphone?

— Oui?

— Ça ressemble à un tamis. À ces petits filtres qu'on met sur le trou des éviers ou des baignoires. Des fois, je me dis que si je me concentrais suffisamment, je parviendrais à passer par le téléphone et, devenue brouillard d'atomes, à me matérialiser dans la pièce de la personne avec qui je parle. Ça ne vous paraît pas trop loufoque?

— Non, il m'arrive de penser la même chose, répondit-il.

— Mais la partie intéressante, c'est que le voyage exigerait un certain temps. Je m'imagine souvent ce qu'on ressentirait transformé en une espèce de vapeur dotée de conscience. [...] Vous avez entendu parler de ces oiseaux qui se font aspirer par les réacteurs des avions? [...] N'empêche que c'est à ça que devrait ressembler les voyages dans le téléphone. Qu'est-ce que je raconte, c'est à ça qu'ils ressemblent! (p. 109-110)

Sur cette ligne commerciale, de plus, le temps ne compte pas: «Et puis, il n'y a pas de limite de temps sur cette ligne — en tout cas, mon annonce précise DURÉE ILLIMITÉE en larges majuscules» (p. 50). Les protagonistes de cette histoire se situent dans un espèce de hors-temps, en vase clos, chacun dans une pièce de son appartement, reliés l'un à l'autre par un fil invisible.

En quoi *Vox* se différencie-t-il d'œuvres romanesques entièrement dialoguées comme celles de la Britannique Ivy Compton-Burnett par exemple? Par la présence de la machine, ce qui se révèle d'une importance considérable. En effet, la possibilité des dialogues est entièrement redevable à l'existence de la technologie, en l'occurrence de la téléphonie. Le téléphone est la force structurante qui permet au roman de se développer. Les deux interlocuteurs font littéralement corps avec l'appareil, celui-ci devenant le troisième partenaire d'une sémillante relation érotique qui passe par cette voix apparaissant, avec stupéfaction, comme celle de son semblable, son frère (ou sa sœur...) en fantasmes. Pour reprendre les propos de Jim, le participant mâle de

cette conversation, « les règles sont différentes au téléphone » (p. 101). Et comme il l'ajoutera indirectement, le plaisir de la séduction passe pour lui davantage par le téléphone qu'à travers les contraintes sociales de la vie *réelle* qu'il trouve insupportables : « Rencontrer des étrangères, avec ce sentiment de gêne, tout ça. Il aurait fallu faire un tel effort de volonté pour aller au-delà du bavardage et des conventions sociales. Mon érection n'y aurait jamais résisté » (p. 114). La lenteur de la vie naturelle, celle qui ne nécessite pas la médiation de machines technologiques, devient dans certaines circonstances insupportables.

Comme dans d'autres romans américains récents, comme ceux de Paul Auster (*Cité de verre*, 1985) ou de William Gaddis (*J.R.*, 1976), le téléphone met en crise l'identité de ceux qui s'en servent<sup>6</sup>. De ce point de vue, la valeur épistémique du téléphone est indéniable.

Si, sur le plan narratif (et même épistémologique), le roman de Baker est beaucoup moins complexe que ceux de Gaddis et Auster, il n'en permet pas moins de s'interroger sur le sens de la technologie aujourd'hui et notamment sur les effets cognitifs de la vitesse que celle-ci permet.

*Vox* est un roman exemplaire d'une époque où l'affirmation de la vitesse conduit ironiquement à une spectaculaire force d'inertie. La vitesse de la transmission permet d'attendre, de faire du surplace, ce qui semble apparemment plus profitable que de perdre son temps à bouger, comme le laisse entendre Jim à Abby lorsque celle-ci lui demande s'il aime voyager :

— Vous aimez voyager? comme on dit.

— Prendre l'avion et aller se délasser quelque part? Non. Je n'ai jamais été à Rome. Je consacre l'argent de mes vacances à des choses plus importantes.

— Comme ce coup de téléphone?

— Oui. (p. 65)

---

6 En réalité, cette crise n'a pas manqué d'être provoquée dès l'apparition du téléphone. L'invention de Bell offre une instantanéité de l'information qui repose sur une voix désincarnée, ce qui fait entrer l'Occident dans l'ère de l'ubiquité. Je me permets de renvoyer à ce sujet à mon article intitulé « Ne coupez pas! Les avatars du téléphone dans le discours social américain à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », *Discours social*, vol. VIII, n<sup>os</sup> 3-4, été-automne 1996, p. 69-86.

Mais même sans se déplacer, en restant chez soi collé à l'appareil, il existe des risques qu'il faut éviter. Se dépêcher, utiliser des mots mal appropriés, pourrait conduire dans le cadre fragile de cette conversation érotique entre deux inconnus à briser la communication. Pour reprendre dans un tout autre contexte les propos du coureur Alain Prost, on pourrait dire à la lecture du dialogue d'Abby et de Jim qui cherchent à en savoir plus l'un sur l'autre, que la vraie vitesse, c'est aborder les obstacles en ayant l'impression de se déplacer dans un film très ralenti. Dans cette perspective, on pourrait avancer que le livre de Baker porte à la fois sur l'accélération des communications et sur le ralentissement des gestes.

Dans la communication téléphonique, les deux auditeurs écoutent attentivement la venue de la voix du correspondant, la négation du départ et de la mise en route résultant précisément de celle des distances spatiale et temporelle du dialogue. Ici, la symétrie du recul est flagrante : chacun demeure chez soi dans l'attente de l'arrivée de l'émission [...] en fait, l'archéologie des départs a cessé, *avec la célérité de l'assaut, l'attente a renouvelé la retraite, le recul*.<sup>7</sup>

Jadis *devant* sa toile pour reproduire le monde en images (fixes), l'individu est passé *derrière* la caméra pour faire vivre celles-ci, les projetant en mouvement ; dans *Vox*, collés à l'écouteur — « de biais », si l'on veut, par rapport à l'appareil —, Jim et Abby ne peuvent qu'inventer des images puisque tout passe par l'ouïe.

S'intéressant à la « visibilité romanesque », Calvino écrit naguère ceci :

Il existe une histoire de la « visibilité » romanesque — du roman comme art de faire voir les personnes et les choses — qui coïncide avec certains moments de l'histoire du roman, mais non pas avec tous. De Mme de La Fayette à Benjamin Constant, le roman explore l'âme humaine avec une acuité prodigieuse, mais les pages sont comme des persiennes closes qui ne laissent rien voir. La « visibilité » romanesque débute avec Stendhal et Balzac, et atteint avec Flaubert le rapport parfait entre parole et image (la plus grande économie avec le plus grand rendement). La crise de la « visibilité » romanesque commencera un demi-siècle plus tard, parallèlement à l'avènement du cinéma.<sup>8</sup>

7 Paul Virilio, *L'horizon négatif*, Paris, Galilée, 1984, p. 158.

8 Italo Calvino, *Pourquoi lire les classiques*, Paris, Seuil, « La librairie du xx<sup>e</sup> siècle », 1993, p. 106-107.

*Vox* participe à sa manière à cette crise. Véritable «jouissance par l'oreille»<sup>9</sup> pour reprendre l'expression d'Hélène Cixous — qu'il faut prendre en quelque sorte au pied de la lettre dans ce roman, puisqu'il se termine par deux masturbations parfaitement synchrones à 5000 kilomètres de distance —, *Vox* représente à sa façon l'envers du roman réaliste américain de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. En effet, les descriptions abondent mais parcellisent l'espace, le fragmentent plutôt que d'en permettre une lecture homogène. Elles rendent l'espace plus difficile à voir. Les descriptions ont pour objectif de mieux faire comprendre dans quel univers l'interlocuteur vit, et surtout à quoi il pense. Dans ce roman où, comme on le verra, il est souvent question de technologies contemporaines permettant l'apparition d'images nouvelles, on se retrouve dans un contexte épistémique où «la vitesse de plus en plus grande des techniques de représentation a fini par installer l'homme à l'intérieur du cerveau. Au sein même de la vision, de ses visions»<sup>10</sup>. L'environnement, d'un point de vue réaliste, se révèle insaisissable. Car décrire n'a d'autre dessein que de titiller davantage la libido de celui ou de celle à qui on s'adresse.

De quoi est-il question exactement dans cette conversation? On pourrait dire, selon une formule convenue: de tout et de rien. En réalité, ce dialogue décousu s'organise autour de la sexualité, de fantasmes sexuels ou d'expériences sexuelles (en grande partie liés à la masturbation) dont Jim et Abby ont toujours eu envie de parler librement, avec une entière liberté — ce qui nécessite presque obligatoirement un ou une inconnu(e) pour jouer le rôle du confesseur relançant continuellement son interlocuteur («Continuer!», p. 89<sup>11</sup>; «Ah! oui! vous me l'aviez dit. Et alors?», p.108; «J'ai beau attirer les confessions, il est rare que je ramène d'aussi belles prises dans mes filets», p. 110, etc.).

Le téléphone s'impose comme la technologie par excellence de ce type de conversation. L'apparition de cette invention, dès les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, jouera un rôle particulier à cause de la place qu'il prendra dans les maisons. «Le téléphone

9 L'expression est utilisée dans une communication, «Joyce: The (R)use of Writing» reproduite dans l'ouvrage publié par Derek Attridge et Danie Ferrer, *Post-Structuralist Joyce: Essays from the French*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

10 Christophe Tison, *op. cit.*, p. 38.

11 L'affirmation est plus nette en anglais: «Don't stop talking», p. 76.

n'a pas été considéré au départ comme un média de communication de masse. Néanmoins, il a été le premier média électrique à pénétrer dans les maisons et à transformer les manières coutumières jusque-là de séparer la vie privée et familiale de la vie en société»<sup>12</sup>. *Vox* propose justement un modèle romanesque où le privé se confond avec le commercial puisque c'est grâce à une entreprise de rencontres téléphoniques («2VOX») que Abby et Jim peuvent se permettre la plus intime des conversations.

Même en cette fin de xx<sup>e</sup> siècle, l'appareil téléphonique se signale par l'aura magique qui semble l'entourer. Après que Abby a expliqué à Jim comment elle aime se placer pour se masturber lorsqu'elle n'est pas sous la douche, celui-ci s'exclame :

— C'est un véritable miracle, dit-il.

— Non, ce n'est qu'une conversation téléphonique.

— Mais une conversation téléphonique que je tiens à avoir. J'adore le téléphone.

— Moi aussi, dit-elle. Il possède un certain pouvoir. Le petit garçon de ma sœur a un téléphone jouet, un blanc avec des chevaux, des petits cochons et des canards sur le socle, un combiné bleu qui ne pèse pratiquement rien, et je trouve qu'on éprouve un étonnant sentiment de pouvoir quand on fait semblant de parler avec. On couvre le récepteur de la main et on murmure d'une voix théâtrale : «Stevie, c'est *Horton l'éléphant* au téléphone. Il te demande!» Et vous tendez l'appareil à Stevie dont les yeux s'agrandissent et, l'espace d'une seconde, vous vous imaginez tous les deux que c'est vrai. [...]

— Oui, c'est ça ! s'exclama-t-il. Et moi, je vous parle, et vous êtes vraiment là, quelque part sur la côte Est, en soutien-gorge !

— Eh oui, aussi stupéfiant que ça puisse paraître ! (p. 69-70)

Que l'émerveillement devant l'appareil conduise immédiatement à rappeler que le téléphone peut aussi être un jouet ne doit pas surprendre. Jim et Abby sont comme deux jeunes adolescents incapables de couper la ligne, littéralement pendus au téléphone, s'excitant en se racontant des histoires croustillantes et *néologisant* sans cesse pour éviter les mots cochons, s'inventant — ou se dévoilant l'un l'autre — un code secret : «frans, nans, Kleins» pour

12 Carolyn Marvin, *When Old Technology Were New*, New York et Oxford, Oxford University Press, 1988, p. 6. Ma traduction.



les seins, «tock» pour les fesses, «Delgado» pour le pénis, «fiddle» ou «strum» pour la masturbation<sup>13</sup>. Comme chez l'adolescent, le téléphone est par excellence l'objet grâce auquel on peut dire *n'importe quoi*.

Mais si on peut dire ce qu'on veut dans l'appareil sans conséquences apparentes, le téléphone dévoile un paradoxe. La communication téléphonique ne laisse pas de traces mais, virtuellement, n'importe qui peut entendre. D'où cette ambiguïté manifeste : s'il empêche le secret (on entend tout), c'est en même temps le lieu de la parole secrète. Or, si *Vox* ne laisse apparemment la parole qu'à deux individus se laissant aller à exprimer tout ce qu'il veulent d'autant plus qu'ils se croient seuls au monde, le roman propose une instance narrative un peu plus complexe quand on y prête davantage d'attention.

*Vox* laisse place à un narrateur omniscient discret mais omniprésent qui espionne les deux interlocuteurs. L'extrême proximité entre l'histoire et la narration rend ce «tiers exclu» quasi invisible. Pourtant, à la multiplication des très sobres «dit-il», «dit-elle» qu'on retrouve très souvent (rarement plus d'une fois par page cependant), s'ajoute parfois une courte phrase comme «Elle revint après un long moment» (p. 64); «Il s'exécuta. Elle le lui relut» (p. 185); sans compter le «Il demanda» qui ouvre le roman et le «Ils raccrochèrent» (p. 186) qui vient le clore, donnant le premier et le dernier mot à ce narrateur. Employé de 2VOX venu épier la conversation et dont le rôle consiste à prouver qu'on est jamais seul? qu'à l'ère des réseaux et des communications tous azimuts on ne sera jamais assez discret, sinon jamais assez paranoïaque? opératrice manquant de sens de l'éthique? utilisation d'un de ces «Micro Transmetteur Bionique» dont il est question dans le roman et qui permet de transmettre tous les sons à n'importe quelle radio FM des environs, à condition d'être réglé sur la bonne fréquence? À chaque lecteur de proposer son interprétation. Mais ce narrateur apparaît à coup sûr comme celui qui vient pirater la ligne pour son et pour notre usage. La «jouissance par l'oreille» que permet le téléphone, ce lieu de passage quasi instantané des informations les plus secrètes, se double du rôle que le lecteur y joue, devenu voyeur, participant silencieusement à la conversation, «voyeur auditif» si on me passe l'oxymore.

---

13 Ce qui n'est pas sans rappeler le «hostenseturber» inventé par le narrateur du *Nez qui voque* de Ducharme.

Cet «enregistrement» donne au lecteur l'occasion de suivre une conversation où les digressions ne manquent pas, ce qui est propre au «pouvoir» — pour reprendre l'expression de Abby — de l'appareil téléphonique. La part de secret de l'échange semble d'autant plus forte qu'on a l'impression que l'homme et la femme veulent tout se révéler. L'enracinement et la fixité du lieu (qui semble contraire à la définition même de la vitesse) n'a d'égal que le déplacement constant du discours que la technologie du téléphone appelle. Avec celui-ci, une information chasse l'autre : dématérialisation, accélération, disparition des traces (du moins quand les voix ne sont pas enregistrées...) en font un appareil où «incohérence», «légèreté», ne nuisent plus à la crédibilité de personne. Ce n'est pas pour rien que la communication téléphonique n'a pas toujours été prise très au sérieux (rappelons que l'expression «phoney», dérivée de «telephone», signifiait à l'origine qu'une personne tenait des propos aussi creux que ceux tenus au cours d'une conversation téléphonique). Ce qui compte dans *Vox*, au fil des mots et des fantasmes qui s'échangent, c'est beaucoup moins la cohérence des idées que la netteté des sensations. À la rationalisation du discours se substitue la permutation constante des images créées qui défilent sans cesse pour exciter davantage l'autre. Dans ce contexte, la place accordée à la description ne manque pas d'une certaine complexité.

Au téléphone, lorsqu'on veut décrire quelque chose, on parle, sauf rares exceptions, de ce qui ne peut être vu par l'autre. La parole s'impose comme le lieu d'une perpétuelle invention. Jim et Abby, tout au long de leur conversation, sont comme deux aveugles qui se communiqueraient des images sur des images. Des «visions», des «idées», qui correspondent à des choses qu'on peut imaginer. Une des premières descriptions que Jim propose à Abby — faut-il s'en étonner? — est celle d'un poteau de téléphone: «De ma fenêtre, je vois un lampadaire avec plein de traces de crampons, faites par les ouvriers de la mairie — un poteau téléphonique en bois avec une lampe au-dessus, je veux dire» (p. 5). Il le voit de sa fenêtre; mais dans quelle ville? dans quel type de quartier? dans quel espace singulier? La description est souvent très détaillée<sup>14</sup> mais cernée à l'intérieur d'un micro-contexte qui ne permet jamais de proposer une vue d'ensemble.

14 Ce qui rappelle l'insistance sur les gros plans dans les films pornographiques.

Dès lors, la conversation conduit à une totale fragmentation de l'espace et des expériences, à laquelle s'ajoute sans cesse le fantasme de scènes déjà vécues, lues, vues, ou simplement espérées.

Le réalisme apparent auquel Baker convie son lecteur — littérature réaliste qui « n'est qu'un type de fiction parmi d'autres, dont la particularité est de construire les faits dont elle parle selon nos habitudes de construction les mieux ancrées et les plus stables »<sup>15</sup> — est sans cesse déjoué de deux manières. D'une part, parce que la multiplication dans la conversation des objets médiatiques — télévision, vidéo, radio, etc. — ne fait que confirmer « l'éloignement » constant du réel dans la narration. Ces objets convient à voir celui-ci à travers des images médiatiques nouvelles, marquées justement par la déstabilisation de nos modes de représentations traditionnels. D'autre part, l'ambiguïté face à la véricité des faits énoncés, ambiguïté qui sous-tend entièrement ce dialogue, vient ébranler toute forme d'évidence. Je m'arrêterai pour terminer sur ces deux points.

### Le réel à distance

Après le téléphone, l'objet technique le plus présent de ce roman est le magnétoscope, notamment parce que, grâce à lui, il est possible de voir des films pornos en toute intimité — cette intimité si chère aux deux interlocuteurs. La télévision et le magnétoscope forment un couple au même titre que Jim et Abby, une complémentarité parfaite. À la machine qui permet de parler correspond donc cette machine qui offre la possibilité de regarder. Il importe de souligner que cet homme et cette femme vivent dans un monde télévisuel où règne les images vidéos.

Les films pornos dont parlent Jim, généralement tournés dans des conditions médiocres, produits rapidement, sont ponctués d'images répétitives, conçus souvent comme de mauvais clips (« Les films pornos sont presque toujours réalisés en plans répétitifs à partir de deux ou trois emplacements de caméra... », p. 130). Refus de la linéarité, de toute forme de continuité événementielle, ils favorisent le télescopage des images, exactement comme Abby, essayant de décrire celles qui lui viennent au

15 Pierre Ouellet, *Voir et savoir. La perception des univers du discours*, Cadiac, Balzac, coll. « L'univers du discours », 1992, p. 455.

moment de jouir et affirmant : « à raconter, ça prend un moment, sinon, ce n'était qu'une rapide succession d'images parmi d'autres » (p. 84). Symptomatiquement, un film pornographique que Jim a loué et décrira longuement, est une réalisation de Atom Productions. Au début, lors de la bande annonce,

le magnéscope produit son petit bruit d'aspiration, je monte le son, et aussitôt, sans la moindre note d'avertissement émanant du FBI, apparaît le logo, ATOME en lettres bleues, accompagné de cette espèce de musique sinusoïdale qui détonne un peu avant de se fixer sur une note pendant que le mot ATOME se stabilise à son tour. Il y a même un atome stylisé — et c'est un peu émouvant de voir ce symbole autrefois synonyme de progrès, de science-fiction et de chimie, puis de dangers de radiations, devenu une sorte de sigle racoleur qui semble vous avertir : « Vous allez prendre ce film porno au sérieux, autant que tout ce qu'un accélérateur de particules permet de déceler [...] » (p. 125)

L'aspect trivial de la réflexion autour de cet atome symbolique n'empêche pas d'y voir un signe parmi d'autres — amplifié par le rappel de la chimie et du progrès — d'un éclatement de l'image propre à la fragmentation du monde que la science et la technologie proposent depuis plusieurs décennies. Elle permet d'insister également sur la fragmentation de l'espace et des expériences que Jim et Abby vivent à travers le téléphone et qui correspond à ce que Paul Virilio nomme la « crise de l'entier », crise « d'un espace substantiel, homogène, hérité de la géométrie grecque, archaïque, au profit d'un espace accidenté, hétérogène, où les parties, les fractions, redeviennent essentielles. *Atomisation*, désintégration des figures, des repères visibles qui favorisent toutes les migrations, toutes les transfigurations »<sup>16</sup>. Passage donc à une logique du fragmentaire, du fractal, que favorisent les technologies de la vitesse et qui renvoie à l'image télévisuelle contemporaine, « vidéographique », auquel le roman fait régulièrement allusion. À la « certitude de l'image photographique [...] préoccupé[e] d'images pleines où triomphent le discernable et la saturation » s'oppose « l'image indécise, plutôt « famélique » »<sup>17</sup> qu'instaure la vidéo.

16 Paul Virilio, « L'architecture improbable », *Art Press*, dossier « Libérer l'architecture », 1983. Je souligne.

17 René Payant, « La frénésie de l'image », *Vedute*, Montréal, Trois, 1987, p. 577.

Dans ce tourbillon de scènes, de descriptions, d'images qui s'entrecroisent sans toujours se rejoindre<sup>18</sup>, la conversation s'enchevêtre, s'enferme, marquée par les silences, les relances, les dérapages et autres digressions. Se multiplient dans ce cadre les scènes morcelées, micro-événements s'enchaînant, ou plutôt se collant les uns aux autres sans liens de causalité apparents. Le *mouvement continu* qui produit la vitesse du dialogue ne correspond pas à un déroulement linéaire accéléré mais bien à cette esthétique de la vidéo par laquelle «l'image reste fragile, au seuil des identifications, [moins] impérative [que] suggestive»<sup>19</sup>. Au cœur de ces nouvelles images qui orientent notre façon de voir, de percevoir, se pose la question de la description.

La description de l'image vidéographique s'articule à la question de la vidéo comme description. On a dit de l'image vidéographique qu'elle était le résultat d'une métamorphose et un processus de transformation permanent. L'image se fait tout en se défaisant. Quel est donc véritablement cet «objet» que l'on cherche à décrire? Est-il descriptible? Est-il un objet? La description ne pourra pas être photographique, et n'aura pas la rigidité de la perspective positiviste. L'objet sera le corrélat d'une double activité: une construction cognitive (du point de vue épistémologique) et une construction discursive (du point de vue sémiologique). C'est donc dire combien la description est une opération, non de traduction, mais qui produit son objet, qui produit la stabilisation qui le rend descriptible. Autrement dit, elle dit et elle rend l'objet visible en en dramatisant certains traits prélevés dans la situation qui s'offre au regard<sup>20</sup>.

Cela ne fait pas pour autant de l'image vidéo une image forcément plus «critique» que d'autres plus conventionnelles. De toute façon, il ne s'agit pas non plus de défendre, en *Vox*, un roman d'une grande force critique et d'une puissance cognitive remarquable... Mais le savoir est toujours un phénomène social

---

18 Comme dans ce fantasme de strip-tease dont se souvient Abby alors qu'elle était au cirque: «Je me suis imaginée dans la peau de cette femme à paillettes noires, faisant tournoyer ces boules encore plus vite qu'elle, si vite qu'elles ne constituaient plus qu'une image floue comme dans ces bagarres de dessins animés où tout ne forme plus qu'une masse confuse [...]» (p. 146). Ou encore, racontant à Jim une scène de baise vécue avec un homme, au moment de jouir: «et je ne distingue plus qu'une image floue» (p. 145). Bien souvent, «ça reste un peu confus» (p. 65).

19 René Payant, *op. cit.*, p. 577.

20 *Ibid.*, p. 575.

qui se construit à l'intérieur d'une communauté, dans un contexte discursif et non-discursif singulier. À différentes périodes de l'histoire, il faut *apprendre à voir* différemment, ce qui implique une *vitesse de perception* différente. En ce sens, on peut dire que le roman de Baker est fort représentatif d'un contexte épistémologique où, bombardé d'images qui «se font tout en se défaisant», l'individu doit sans cesse être sensible à des micro-informations de natures diverses<sup>21</sup> qu'il s'agit de «stabiliser». Jim et Abby se parlent comme s'ils s'inventaient non pas un film «traditionnel» ou s'ils se projetaient une série de photographies, mais plutôt comme s'ils jouaient à faire défiler une suite d'images vidéos.

La conversation du couple apparaît comme un «croisement de sens»: voilà un dialogue téléphonique marqué par le regard, alimenté par une technologie productrice d'images nouvelles, dispensatrice d'une forte énergie libidinale, alors que l'allumage de l'appareil télévisuel permettant l'apparition d'images se laisse deviner à l'oreille:

[...] la télé est allumée et [...] on devine le petit bruit aigu proche des ultrasons émis par le tube chargé d'électricité, ce bruit qu'on surprend parfois en marchant dans la rue quand les fenêtres sont ouvertes et par lequel les téléviseurs se trahissent et s'affirment, même avec le volume du son réglé au minimum, ce bruit que l'oreille paraît percevoir, ou apprécier, de mieux en mieux à mesure que la soirée s'avance, et qui évoque l'intimité, le confort, les rideaux tirés et le secret aussi [...] (p. 124).

À travers la perte des repères conventionnels, on peut avancer que *Vox*, à la manière de nombreux récits contemporains, affranchis «des logiques standard de l'action et de l'évolution narrative fondée sur l'enchaînement causal des événements narrés, s'attache de plus en plus à la représentation non pas des faits mais du *regard* et de la *parole* sur les faits»<sup>22</sup>. Et une conversation téléphonique qui, de plus, nécessite d'être particulièrement suggestive plutôt qu'impérative, s'y prête particulièrement.

Si l'image vidéo se fait tout en se défaisant, elle correspond donc à une forme de désintégration de la transmission de l'image. De manière similaire, la conversation de Jim et Abby s'invente au

21 C'est encore plus sensible dans deux autres romans de Baker, *The Mezzanine* et *Room Temperature*, qui m'apparaissent d'ailleurs supérieurs à *Vox*.

22 Pierre Ouellet, *op. cit.*, p. 274.

fur et à mesure à force de digressions et doit créer en même temps ses propres repères pour l'Autre inconnu. Elle se développe de manière nécessairement instable, sans rationalité et sans logique discursive préalable.

Mais dès lors on peut se demander où se situe la «réalité» — ou, si l'on préfère, la «vérité» — dans ce dialogue libidineux qui s'articule (se désarticule) autour d'un certain nombre de fantasmes sexuels. Car si la ligne piratée permet de tout entendre, le lecteur doit, comme Jim et Abby, accepter sans discussion ce que les deux interlocuteurs disent sur eux et sur les lieux qu'ils habitent. Que faut-il croire au juste dans un dialogue où l'individu parle essentiellement de lui à un interlocuteur qui ne le connaît pas? Ce que Jim et Abby se disent l'un sur l'autre, sur eux et sur leur environnement, leurs expériences, pourrait s'avérer pure invention, pure fiction. D'autant plus que les arguments ne se présentent jamais comme argument de vérité mais simple motivation au plaisir (au sens fort...) de la conversation.

«Le téléspectateur est, comme son nom l'indique, au spectacle. Devant lui, les images défilent et déferlent. [...] Avant que le téléspectateur ait eu le temps de réfléchir et de tenter de filtrer une information, d'autres images portant sur un autre sujet surgissent et un nouveau commentaire intervient»<sup>23</sup>. Si, à sa manière, *Vox* est bien *l'envers* de la vitesse (une «non-vitesse» plutôt que l'évacuation de celle-ci), on pourrait avancer qu'il s'agit également de l'envers du spectacle des informations de la télé dont les procédés sont ici critiqués. Jim et Abby sont bel et bien au spectacle et les images «défilent et déferlent», mais ils les créent à mesure par le pouvoir de la conversation. Plus que son pouvoir en réalité, on pourrait avancer que *Vox* propose de manière hyperbolique une mise en scène de la jouissance de la conversation.

Faudrait-il avancer à ce moment que le plaisir du dialogue ne peut se satisfaire que dans ce processus futile consistant à «parler pour parler», selon la formule consacrée? que l'argumentation conduisant à la «vérité» nécessite un type de construction rhétorique autrement consistant? Il faudrait pour cela, d'abord, que la définition de cette «vérité» que l'Être aurait vocation à entendre repose sur des bases immuables, quel que soit le contexte discursif et social, ce qui apparaît pour le moins discutable.

---

23 Denis Huisman, *op. cit.*, p. 29.

Il faudrait voir davantage dans *Vox* un mode kairologique de vérité — pour reprendre ce concept propre au sophiste<sup>24</sup> — qui est la jouissance elle-même, aboutissement de l'énergie de la parole<sup>25</sup>. Le fantasme ultime qui fera jouir Jim et Abby a comme point de départ une histoire de téléphone, ce qui ne saurait étonner. La scène imaginée commence par une conversation dans l'interphone au cours de laquelle Jim demande la permission de faire un appel téléphonique de chez Abby parce que sa voiture est en panne. S'il s'agit du point de départ assez banal et classique d'une scène de séduction, la dimension méta-narrative vient accentuer le pouvoir érotique du téléphone comme technique et de la voix comme organe de séduction. Le téléphone fragmente le sujet, séparant le corps de la voix, mais donnant par là même à celle-ci un pouvoir érotique plus complet. N'est-ce pas ce que révèle Abby lorsqu'elle s'interroge sur ses propres motivations à faire cet appel sur une ligne commerciale, «souhaitant que cinq ou six hommes m'entendent jouir, comme si ma voix était, je ne sais pas, ce corps désincarné, là-bas, ailleurs, que leurs gémissements viendraient couvrir, et d'une certaine façon pénétrer» (p. 166).

Avec *Vox*, Baker a réalisé un roman «vocal». S'il n'a assurément pas l'ampleur de ceux de Gaddis (en particulier de *J.R.*, de ce point de vue exemplaire), le récitatif de l'écrivain américain parvient en revanche à convaincre le lecteur des puissances érotiques de la technique, celle-ci permettant de jouer avec la vélocité et les ralentissements de la conversation. Elle fournit non seulement son medium mais aussi ses tropes à la communication, la présence de la machine dans le langage des partenaires d'un appel téléphonique attestant à elle seule de sa forte connotation érotique.

24 Le concept de kairós présuppose l'absence de règles immuables de production du discours, que la vérité est affaire d'opinions, de rapports de force langagiers, et qu'on doit également tenir compte de la doxa, du contexte de l'énonciation et de la relativité de tout argument.

25 On pourrait d'ailleurs se demander si la conversation est possible au-delà de l'orgasme. le roman laisse entendre que non puisque les protagonistes rattrouent peu de temps après l'orgasme.