



ILCEA

Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe,
Amérique, Afrique, Asie et Australie

53 | 2024

La recherche en exil : regards et voix du monde slave

« Je ne puis me taire ! » – À propos d'une rencontre entre Tolstoï et un phonographe

“I Can't Stay Silent!” – About One Encounter between Tolstoy and a Phonograph

Pavel Arsényev



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ilcea/18583>

DOI : [10.4000/ilcea.18583](https://doi.org/10.4000/ilcea.18583)

ISSN : 2101-0609

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-462-2

ISSN : 1639-6073

Référence électronique

Pavel Arsényev, « « Je ne puis me taire ! » – À propos d'une rencontre entre Tolstoï et un phonographe », *ILCEA* [En ligne], 53 | 2024, mis en ligne le 01 février 2024, consulté le 02 février 2024. URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/18583> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ilcea.18583>

Ce document a été généré automatiquement le 2 février 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

« Je ne puis me taire ! » – À propos d'une rencontre entre Tolstoï et un phonographe

"I Can't Stay Silent!" – About One Encounter between Tolstoy and a Phonograph

Pavel Arsényev

- 1 Parmi toutes les différences entre les sciences et les lettres dans leurs discours et leurs formes institutionnelles, la plus remarquable réside dans l'attitude envers la matérialité et la technique. La science se préoccupe de la matière depuis son émergence et n'existe aujourd'hui que sous la forme d'une *technoscience* (Bachelard, 1953), tandis que la littérature gravite autour de l'idéalité du signe et de l'imaginaire et préfère comprendre la technique comme une métaphore du style. Pourtant, beaucoup de choses dépendent de cette métaphore : si le bon style peut fonctionner comme catégorie anhistorique, les techniques littéraires permettent quant à elles déjà de parler du progrès et peut-être de l'obsolescence de certaines d'entre elles¹.
- 2 En même temps, la littérature et la science sont les formes distinctes d'une procédure similaire d'écriture, comprise comme laissant des traces sur des supports, c'est-à-dire impliquant des techniques culturelles ou *Kulturtechniken* (Siegert, 2013). L'alphabet lui-même (ainsi que le système numérique) a été la première et la plus simple de ces techniques. Si nous essayons d'historiciser ce processus, comme l'implique la notion de technique elle-même, nous pouvons facilement imaginer comment la technique de l'écriture à l'époque de l'encre a été modifiée par l'invention de la machine à écrire. Puisque la littérature n'est pas seulement une histoire d'optimisation des procédures d'écriture, cela signifie que l'écriture à l'encre n'a pas été abandonnée, mais que sa fonction a été en quelque sorte modifiée par cet événement de l'histoire des média-techniques. Ainsi, la littérature conserve toujours sa propre agentivité et sa propre téléologie laissant coexister différentes théories littéraires, mais elle a aussi son histoire marquée par l'histoire des techniques.
- 3 Même lorsque la théorie littéraire s'efforce de s'approcher des sciences, son analyse tend à dématérialiser les créations verbales au détriment de la matérialité du support.

Certaines chercheuses parlent même des formalismes du xx^e siècle comme des vecteurs d'un oubli du support (Naïm, 2017). Mais si la théorie structuraliste de la littérature insiste sur « l'étude dématérialisée de leur surface verbale » comme manière de « légitimer la recherche littéraire par une méthode d'apparence scientifique » (*ibid.*), ce n'était pas le cas pour le formalisme russe, qui a donné son nom même à cette approche si critiquée (Chklovski, 1965)².

- 4 Parallèlement, de plus en plus d'études commencent à prendre en compte la matérialité du livre et des autres médias (Chartier, 1988), la matérialité du signe et la physiologie de la lecture, la poétique historique du support et l'imaginaire du support (Thérenty, 2009). Dans la lignée de ces travaux nous voudrions proposer notre lecture d'un texte de Tolstoï à travers la notion de *technique littéraire*.

1. Les techniques littéraires

- 5 Le terme de « technique littéraire » est resté longuement absent de la critique russe. En même temps que son apparition – dans la phraséologie critique de Chklovski – l'accent théorique mis sur la « technique du métier d'écrivain » [*tehnika pisatel'skogo remesla*] commence à se déplacer progressivement d'une interrogation sur le métier d'écrivain de type artisanal vers les technologies industrielles (Chklovski, 1997). Cependant, l'expression « technique littéraire » est probablement empruntée par la critique littéraire russe à la critique française, où il était opposé à « la grandeur barbare du monde industriel »³. C'est Paul Valéry, qui utilise cette expression à la fin du xix^e siècle afin de montrer que la littérature commence à s'intéresser non seulement à ce qui est écrit, mais aussi au « comment » de l'écriture et de sa réception comprise en termes psychophysiologiques.
- 6 Valéry était, lui aussi, fasciné par certaines découvertes scientifiques et leur aboutissement technique en rapport avec le symbolisme. Dans son essai « De la technique littéraire » (1889), mentionné plus haut, il explique que « c'est une technique entièrement *a posteriori*, établie sur la psychologie de l'auditeur, sur la connaissance des diverses notes qu'il s'agit de faire résonner dans l'âme d'autrui » (Valéry, 1989 : 318). Valéry peut être considéré comme l'un des fondateurs du « matérialisme verbal » où la forme est toujours constituée par la raison sensuelle, mais l'effet est intellectuel. L'art devient ainsi une technique, tandis qu'une connaissance adéquate de la psycho(physio)logie permet à l'artiste d'évoquer et de façonner les émotions du public avec une précision parfaite. En définitive, Valéry conçoit l'œuvre d'art comme une chose au sens matériel du terme, et la « chose » poétique a pour lui une nature purement sonore.
- 7 L'année de la parution de cet essai de Valéry portant sur la psychologie de l'auditeur et l'application de la théorie musicale de Wagner à la littérature, est celle de la publication du livre *Nietzsche contre Wagner. Pièces au dossier d'un psychologue*.

Mes objections à la musique de Wagner sont des objections physiologiques : à quoi bon les travestir en formules esthétiques. L'esthétique n'est autre chose qu'une physiologie appliquée. Je me fonde sur le « fait » — et c'est là mon « *petit fait vrai* » — que je respire difficilement quand cette musique commence à agir sur moi ; qu'aussitôt mon *piéd* se fâche et se révolte contre elle... Mais n'y a-t-il pas aussi mon estomac qui proteste ? mon cœur ? la circulation de mon sang ? (Nietzsche, 1908 : 71).

- 8 Tolstoï n'était pas étranger à ce genre de raisonnement. Il publie en 1886 *La Sonate à Kreutzer*, où le protagoniste de l'histoire est extrêmement sensible à l'irritation des nerfs auditifs, émet régulièrement « ses propres sons étranges », et souffre également d'un débit de parole mal contrôlé, en d'autres termes, c'est un « homme physiologique ». Dans son traité *Qu'est-ce que l'art ?* (1897), il fait de l'opéra de Wagner *L'Anneau des Nibelungen* l'objet principal de sa critique et comprend également l'art d'un point de vue physiologique :
- Replongez-vous quatre jours de suite dans l'obscurité... et, par l'entremise de vos nerfs auditifs, soumettez votre cerveau à l'action puissante des sons les mieux faits pour l'exciter : vous ne pourrez manquer de vous trouver dans des conditions anormales, au point que les pires absurdités vous feront plaisir. (Tolstoï, 1918 : 148)
- 9 Tolstoï parle même de l'art comme d'une modification consciente du corps, dans laquelle un organe est cultivé tout en forçant manifestement les autres à s'atrophier.
- Des centaines de milliers de personnes emploient leur vie, dès l'enfance, à apprendre la manière d'agiter rapidement leurs jambes, ou de frapper rapidement les touches d'un piano ou les cordes d'un violon, ou de reproduire l'aspect et la couleur des objets, ou de renverser l'ordre naturel des phrases et d'accoupler à chaque mot un mot qui rime avec lui. (*Ibid.* : 15)
- 10 Cette insistance sur la matérialité physiologique de l'art et la compréhension du corps écrivant en tant qu'opérateur d'une étrange pratique socio-motrice a été développée par le formalisme, parfois en se référant directement au cas de Tolstoï comme exemplaire. Chklovski écrit, « lorsque Léon Tolstoï avait déjà 56 ans, il écrivit la lettre suivante à sa femme : Je me suis cassé le bras et, allongé, je me suis senti comme un écrivain professionnel » (1927 : 194).
- 11 Ainsi, nous soutenons l'idée selon laquelle l'accent formaliste mis sur la question de « comment écrire », ou celle de savoir quel est le « procédé littéraire », pointe dans la direction de l'analyse des techniques d'écriture et la notion de « technique » doit être prise au pied de la lettre (Arseniev, 2019). Cette technique devrait alors être comprise non métaphoriquement, mais métonymiquement – non pas comme une chose symbolisant l'idée, mais comme quelque chose de directement adjacent au corps écrivant et définissant son répertoire gestuel. Comme Nietzsche l'avait déjà formulé, « nos outils d'écriture collaborent à nos pensées⁴ ».
- 12 L'instrument d'écriture qui a influencé Nietzsche lui-même à la fin du siècle était la machine à écrire, tandis que Mallarmé était le premier à qualifier un poème en tant que poème typographique. Les premières intuitions de la poétique historique du support remontent donc au XIX^e siècle (Thérenty, 2009). Mais si les écrivains se sont laissés impressionner par la mécanisation de l'écriture, on imaginerait que le phonographe laisserait une impression durable, d'autant plus qu'il a d'abord laissé les traces sur papier, comme c'était déjà le cas avec *Méthode graphique dans les sciences expérimentales* (Marey, 1878). Selon Michel Bréal, « grâce aux instruments d'Edison et de Marey, on pourra écrire les sons, ou plutôt ils s'écriront eux-mêmes, en sorte qu'on offrira à l'examen minutieux et librement prolongeable de la vue ce que l'oreille percevait de façon nécessairement confuse et fugitive » (1898 : 11). Gustave Kahn a assisté aux cours de phonétique de Michel Bréal au Collège de France, ce qui nous permet d'associer les techniques d'enregistrement graphique à l'invention du vers libre. Avec le poète et théoricien symboliste, René Ghil, ils ont été les premiers poètes français dont la voix a

été enregistrée en 1913, celle-ci est toujours conservée aux Archives de la parole (Cordereix, 2017).

- 13 Une année avant l'apparition des symbolistes dans les Archives de la parole, les premiers manifestes du futurisme paraissent en russe, se concentrant, eux aussi, sur l'aspect sonore du vers, au point de rejeter complètement le langage conceptuel⁵. Et pourtant, avant tous ces couplages de la littérature moderne avec les techniques d'enregistrement sonore, Léon Tolstoï fut le premier à rencontrer le phonographe. Alors que la poésie moderne et le formalisme en tant que théorie littéraire moderne privilégient — avec plus ou moins de radicalité — la sonorité sur le contenu, Tolstoï est convaincu de la possibilité et du devoir de la littérature de communiquer un contenu important de manière plus directe.
- 14 Tolstoï connaissait bien le symbolisme français. Il lisait en français, citait et commentait abondamment la poésie de Verlaine et de Mallarmé, et critiquait même les théories de ce dernier dans son traité : « Il serait temps aussi d'en finir avec cette fameuse théorie de l'obscurité que la nouvelle école a élevée en effet à la hauteur d'un dogme⁶ », — c'est, bien sûr, la proportion des trois quarts de la jouissance de la littérature qui se perdent, selon Mallarmé, dans la dénomination directe des choses⁷.
- 15 Contrairement à cette théorie de l'écriture, le discours de Tolstoï sur l'art est dominé par la métaphore du labour. C'est la métaphore instrumentale de la charrue qui définit son imaginaire de l'écriture et son rejet de la poésie symboliste et qui, comme on peut le supposer, l'aurait amené à rejeter encore plus vivement la poésie futuriste, dont les premières manifestations sont apparues l'année suivant la mort de Tolstoï. Dans la lettre à S. Gavrilov, Tolstoï atteste qu'il y a là un blasphème et le même acte déraisonnable que celui d'un laboureur qui, passant derrière la charrue, ferait des pas de danse, violant la rectitude et la justesse du sillon⁸.
- 16 Cependant, les véritables techniques culturelles qui entourent la littérature des années 1910 et la vie quotidienne de Tolstoï ne sont plus la charrue, pour laquelle le comte se lève parfois, mais le phonographe, pour lequel il n'a jamais pu trouver d'approche convenable.

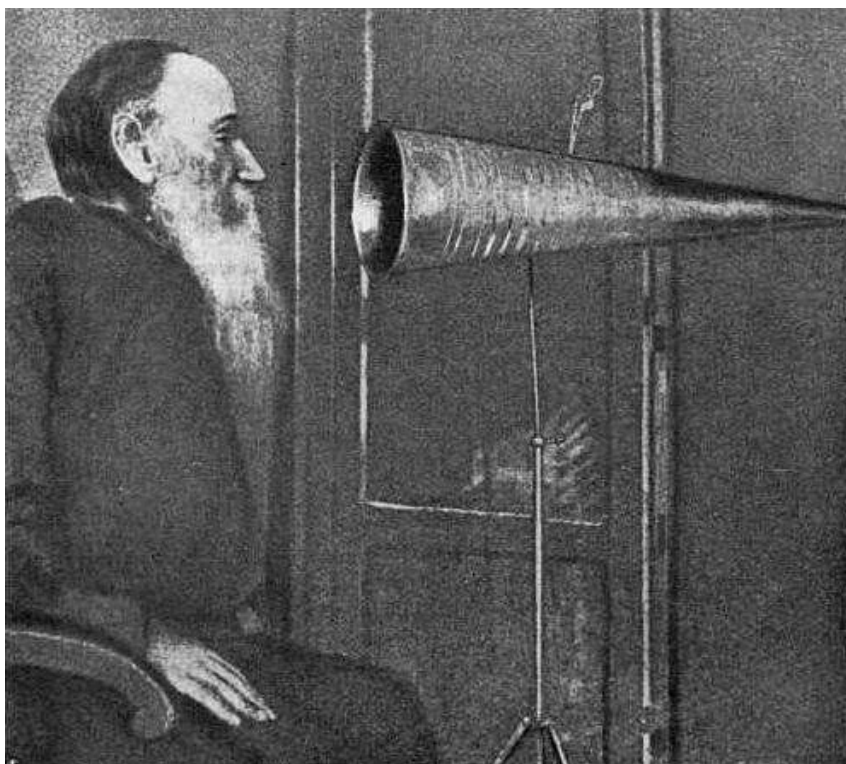
2. La rencontre entre Tolstoï et un phonographe

- 17 Au début du xx^e siècle, Tolstoï s'est retrouvé dans un contexte où la parole se diffusait à une vitesse accélérée grâce au télégraphe, au rythme soutenu des journaux quotidiens et à la portée grandissante de la radio. Par exemple, Tchernychevski⁹, qui est né la même année que Tolstoï et n'a pas vécu jusqu'à la généralisation de la plupart de ces inventions, a quand même eu le temps de devenir un homme de lettres et maître à penser grâce aux genres et médiums du xix^e siècle — en premier lieu, aux « grosses revues » (en particulier *Le Contemporain*, qui a également publié les premières œuvres littéraires de Tolstoï) — et est décédé dans la même ère médiatique. Tolstoï a survécu à Tchernychevski de quelques décennies et s'est retrouvé dans une infrastructure discursive nouvelle pour lui (et pour tout écrivain russe du xix^e siècle), qui a contribué à la désorientation plutôt qu'à l'optimisme progressiste de ceux qui ont tenté de continuer à jouer le rôle de maîtres à penser par l'intermédiaire des grosses revues.
- 18 Le texte politique le plus célèbre et sans doute le plus important de Tolstoï est intitulé « Je ne puis me taire »¹⁰. Un peu moins connu est le fait que Tolstoï l'a écrit après avoir

tenté d'enregistrer son message *oral*, suite à la nouvelle de l'exécution par pendaison des paysans révoltés. Il voulait l'enregistrer sur un phonographe, l'un des premiers prototypes, envoyé personnellement au célèbre écrivain russe par son célèbre inventeur américain, Thomas Alva Edison. Tolstoï a essayé de dire le texte, mais du fait de son trouble – qu'il soit d'ordre politique ou qu'il résulte de sa rencontre avec une innovation technique – il s'est mis à pleurer et, comme le rappelle son secrétaire, à haleter (Tolstoï, 1908). Le lendemain de l'échec de la tentative avec le phonographe, l'article « Je ne puis me taire » sera écrit et plus tard publié par une maison d'édition intitulée « Médiateur » [*Posrednik*].

- 19 Il ne s'agit pas d'une tentative isolée ou aléatoire, Tolstoï est revenu à plusieurs reprises pour essayer d'adapter son discours à de nouvelles conditions, mais il émet généralement « ses propres sons étranges » et mal contrôlés de sa parole. Comme le souligne son médecin, « Lev Nikolaïevitch était déjà inquiet quelques jours avant l'arrivée des Anglais ; aujourd'hui, avant de parler dans le phonographe, il s'est exercé, surtout en ce qui concerne le texte anglais... il s'est mal exprimé, il a bégayé sur deux mots. Demain, il parlera à nouveau » (Sergueïenko, 1939 : 334).

Illustration 1. – Tolstoï et le phonographe.



2.1. Le texte et l'imaginaire du corps social

- 20 Dans son article, Tolstoï décrit l'existence d'une certaine division du travail entre les différentes parties du corps social dont découle une division du travail par classe ou même un conflit de classe, dans lequel une partie du corps social est tuée par une autre partie de celui-ci. De plus, « ces choses ne se font pas par entraînement, sous l'empire des sentiments qui étouffent la raison, comme il arrive dans les rixes, à la guerre, dans

les pillages ; bien au contraire, on les accomplit au nom de la raison, du calcul, qui font taire le sentiment » (Tolstoï, 2017 : 183).

- 21 Dans la tournure prise par les événements, Tolstoï note non seulement l'injustice sociale générale, mais aussi un déséquilibre, où les actions de l'esprit calculateur sont noyées dans le sentiment. Le sentiment de la compassion, du point de vue de cet admirateur de Rousseau et de l'idée de l'homme naturel, s'opposerait par hypothèse au meurtre de ses semblables, alors que l'esprit est capable même de pire que cela. L'éthique de Tolstoï dérive en quelque sorte des données sensibles immédiates ou *sensus communis* (comme pour beaucoup de philosophes des Lumières, sensualistes et Rousseau en particulier). C'est pourquoi Tolstoï s'attarde si longuement sur la description exacte de ce qui se passe lors d'une exécution, en la donnant à voir en direct et en évitant toute normalisation conceptuelle de l'événement. Tolstoï décrit en détail la procédure de la mise à mort, au cours de laquelle les personnes exécutées par pendaison *suffoquent* : « L'un après l'autre, ces hommes pleins de vie sont précipités dans le vide, et le poids de leur corps resserre aussitôt le nœud autour de leur cou et ils expirent dans d'horribles souffrances. » (2017 : 183)
- 22 Tolstoï emploie le même procédé à plusieurs reprises dans ses textes de fiction, comme il le fait par exemple – dans un but similaire – dans la nouvelle *Après le bal* (1903/1911), écrite quelques années auparavant. Le récit décrit en détail une scène de châtement corporel, au cours de laquelle un soldat coupable d'évasion doit être battu par ses camarades à coups de verges et, s'ils ne le font pas assez durement, ils sont eux-mêmes frappés par le commandant. La punition décrite dans l'histoire a lieu le Lundi saint, ce qui fait du commandement chrétien du pardon une déclaration vide de sens, une simple série de mots répétés par ceux qui détiennent l'autorité. Cela fait explicitement écho aux arguments de l'article « Je ne puis me taire » écrit plus tard, mais connu plus tôt que la nouvelle, qui n'a été publiée qu'après la mort de l'auteur en 1911.
- 23 Tolstoï emploie le même procédé qui servira plus tard aux formalistes comme exemple de défamiliarisation narrative propre à d'autres textes de l'auteur, notamment dans la description de la première visite à l'opéra de Natacha Rostova dans *Guerre et Paix* (1867), dans la délégation de l'initiative narrative au cheval dans *Holstomer* (1886) et enfin lors de la description naturaliste dans *La mort d'Ivan Ilitch* (1886). La déclaration de Chklovski sur la nécessité de « prolonger la sensation d'une chose » et de suspendre l'explication et le jugement conceptuels trouve un écho direct dans l'esthétique quasi sensualiste de Tolstoï¹¹.
- 24 Pour revenir à l'article « Je ne puis me taire », nous pouvons voir la hiérarchie existante entre les corps de la classe inférieure qui sont tués et les esprits calculateurs de la classe supérieure. Ces derniers ont créé un système dans lequel ils n'ont pas besoin de participer personnellement à la mise à mort (et donc de la ressentir émotionnellement). À cette fin, une classe intermédiaire spéciale ou un relais des « plus mauvais, les moins moraux des gens du peuple » est créé, exécutant ce travail honni de tous contre de l'argent (Tolstoï s'attarde longuement sur la baisse des rémunérations de la « mise à mort gouvernementale », devenue un marché).
- 25 Cette distribution des responsabilités au corps social et la division du travail entre ses parties, allant jusqu'à la mortification littérale des classes inférieures par les classes supérieures avec l'aide d'une classe intermédiaire, conduit à se demander quelle est la

place de Tolstoï lui-même dans cet organisme, quelle est la place du corps écrivant du comte lui-même ?

- 26 Bien sûr, Tolstoï tente de se solidariser avec le corps souffrant du peuple, même s'il appartient par sa naissance et son éducation à la classe la plus élevée (c'est pourquoi l'article rappelle sans cesse ceux « que nous avons perverti et que nous continuons à pervertir »). Pour compenser son appartenance aux classes supérieures et, si l'on veut, « trahir sa classe », Tolstoï cherche à devenir solidaire des paysans sur le plan corporel et somatique et pas seulement sur le plan rhétorique.
- 27 Si les classes supérieures créent consciemment cette couche supplémentaire d'anesthésie, Tolstoï, au contraire, s'efforce de devenir un amplificateur et un transmetteur de la souffrance du peuple et, à travers la description défamiliarisante, de « prolonger la sensation » d'injustice ou même de « contaminer » le lecteur par l'empathie envers les classes inférieures¹². Pour comprendre comment Tolstoï organise cette transmission somatique des corps souffrants, l'analyse textuelle et la contextualisation politique de l'activité publiciste de Tolstoï ne suffisent pas. Pour ce faire, nous devons examiner le comportement du corps même de Tolstoï – le corps écrivant ou parlant, et pas seulement le corps « pensant ».

2.2. Le son et la transmission somatique

- 28 Le désir de Tolstoï de s'exprimer mentionné dans le titre de l'article est rarement considéré dans la situation psychophysiologique et média-technique réelle de cette déclaration. Dans un certain sens, Tolstoï lui-même est soumis à une division du travail définie : l'énoncé est fait au nom d'une certaine rationalité politique ou, si l'on veut, d'une certaine sensibilité anarchiste chrétienne. Cependant, on ne tient généralement pas compte de la manière dont elle est réalisée techniquement, et donc du type de psychophysiologie de la parole qu'elle implique. Cela n'a probablement pas semblé essentiel à Tolstoï lui-même, qui se souciait des paysans mais pas de l'enregistrement de sa propre voix.
- 29 Et pourtant, il existe un lien entre les paysans pendus et Tolstoï, non seulement au niveau de la solidarité politique, mais aussi au niveau de la transmission somatique entre l'appareil respiratoire des uns et l'appareil articulatoire de l'autre. Pour démontrer cette thèse de la transmission somatique, commençons par quelques citations du texte lui-même, qui paraît le lendemain de l'échec de Tolstoï à enclencher le phonographe. Dans la partie VI de l'article, Tolstoï s'interroge justement sur sa propre position dans la structure globale du corps social ou, plus précisément, déclare vouloir la changer :
- J'espère (je l'avoue franchement), que ma dénonciation provoquera contre moi des mesures répressives, me bannira, d'une façon ou d'une autre de la société où je vis et où je ne puis ne pas me sentir comme l'un des participants aux crimes qui se commettent autour de moi.
- De fait, tout ce qui se passe actuellement en Russie s'accomplit au nom du bien général, au nom de la sécurité, de la tranquillité de tous les habitants du pays. S'il en est ainsi, c'est donc aussi pour moi, qui habite la Russie, que tout cela se fait. (2017 : 192)
- 30 Et comme Tolstoï ne veut pas que tous ces meurtres soient commis (entre autres) en son nom, non seulement il ne peut pas se taire ou, plus précisément, écrire sur ce qu'il ne peut taire, mais il choisit littéralement de s'étrangler.

Il est impossible de vivre ainsi. Moi, du moins, je ne peux ni ne veux continuer cette vie.

C'est à cette fin que j'écris ces lignes et que je les répandrai par tous les moyens dont je dispose, tant en Russie qu'à l'étranger, afin qu'il en résulte de deux choses l'une : ou bien l'on mettra fin à ces actes inhumains, ou bien mon lien avec eux sera rompu ; autrement dit, mis en prison, j'aurai la conscience nette, que ces horreurs ne se commettront plus dans mon intérêt. Ce qui serait mieux encore — ce serait si beau que j'ose à peine rêver pareil bonheur, c'est de me mettre à moi aussi, comme à ces vingt ou à ces douze paysans, un linceul pour me précipiter dans le vide, et que mon poids resserre autour de mon vieux cou la corde soigneusement savonnée. (*ibid.* : 193)

- 31 Souhaitant que le « lien avec ces actes inhumains soit rompu » et donc rompre avec sa classe (supérieure), Tolstoï aspire à créer un lien avec le corps des personnes souffrantes et mortifiées à un niveau somatique immédiat. Il décrit sa propre mort souhaitée par pendaison d'une manière presque aussi détaillée et naturaliste (« vieux cou », « la corde soigneusement savonnée ») qu'il l'avait déjà fait pour Ivan Ilitch. Bien que la volonté du comte n'ait jamais été destinée à se réaliser, son désir politique aigu de se solidariser avec les opprimés et de rompre avec les oppresseurs sera en tout cas somatisé en partie dans le fait que lorsqu'il tentera de prononcer ce texte pour l'enregistrer sur un phonographe, il se mettra à haleter.
- 32 La réaction physiologique de Tolstoï, à qui l'appareil articulatoire fait défaut, peut être considérée comme empathique par rapport aux condamnés, dont l'appareil respiratoire, correspondant en partie à l'appareil articulatoire, est asphyxié. Les souffrances du corps du peuple se transmettent toujours directement au corps de l'écrivain russe, mais en revanche le corps de l'écrivain russe n'est pas encore bien adapté aux nouveaux instruments média-techniques, n'y est pas encore connecté correctement.
- 33 Ainsi, le fameux article « Je ne puis me taire », si éloquent sur le plan rhétorique, a été précédé non pas tant par l'impossibilité de se taire que par l'impossibilité de parler, ou plutôt de s'enregistrer en articulant clairement, ce qui deviendra, à peu près à partir de cette époque, le critère du discours politique.

2.3. Émission sonore entre « bruit signalant la douleur » et « la parole, apte à énoncer le juste »

- 34 Dans *La Méésentente*, Jacques Rancière introduit le critère du « partage du sensible », qui sépare le discours de l'animal politique du bruit purement biologique :
- Il y a de la politique parce que le *logos* n'est jamais simplement la parole, parce qu'il est toujours indissolublement le compte qui est fait de cette parole : le compte par lequel une émission sonore est entendue comme la parole, apte à énoncer le juste, alors qu'une autre est seulement perçue comme du bruit signalant plaisir ou douleur, consentement ou révolte. (1995 : 44)
- 35 La parole de l'écrivain russe, contrairement à celle de « la majorité des êtres parlants <rejetés> dans la nuit du silence ou le bruit animal », était généralement « apte à énoncer le juste » (*ibid.*). Fait remarquable, lorsque Tolstoï rencontre le phonographe en 1908, la compétence politique n'est plus le seul critère d'articulation. Un détenteur de la parole aussi expérimenté que Tolstoï, confronté à une nouvelle technologie d'enregistrement de la parole (politique), s'est trouvé, sinon rejeté « dans la nuit du silence ou le bruit animal », du moins a éprouvé des difficultés considérables à

s'adapter à la nouvelle infrastructure médiatique du signifiant. Refusant de croire les paroles mensongères des autorités et profondément lié à la souffrance du peuple par empathie, Tolstoï n'était pas encore totalement à l'aise avec la nouvelle technologie de la représentation de ses propres paroles politiques. Face à l'appareil phonographique, l'écrivain russe commence à haleter, produisant plutôt du bruit, « signalant douleur ou révolte ». C'est pourquoi la technique littéraire traditionnelle (pupitre, plume, encre) vient à la rescousse. Grâce à elle le texte, si remarquablement intitulé « Je ne puis me taire », paraît le lendemain. Et c'est peut-être pourquoi Tolstoï exprime clairement le désir de se solidariser, de manière emphatique et somatique, avec la « majorité des êtres parlants <rejetés> dans la nuit du silence ou le bruit animal » plutôt qu'avec les autorités qui ont pris le contrôle de tous les canaux médiatiques.

- 36 Si l'activité politique « fait voir ce qui n'avait pas lieu d'être vu, fait entendre un discours là où seul le bruit avait son lieu, fait entendre comme discours ce qui n'était entendu que comme bruit » (Rancière, 1995 : 53), Tolstoï fait entendre un discours là où seul le bruit des paysans pendus avait lieu. Paradoxalement, il le fait non seulement par des articles résonnants, mais surtout par son propre échec initial à s'exprimer devant le phonographe. Tolstoï donne de l'éloquence, voire politise, ce bruit, le transmettant somatiquement de la partie souffrante du corps social à son propre corps social parlant ou bien toujours écrivant.
- 37 Si l'on combine maintenant ces considérations de Rancière avec nos intuitions du domaine de l'histoire technique de la littérature, nous pouvons conclure que la littérature russe ne reconnaît pas cette technique lors de ses premiers contacts avec elle, elle ne comprend pas complètement en quoi cela menace sa « technique littéraire » et son accès au discours politique. C'est l'avant-garde — pour qui la fixation de la *vox populi* et la possibilité de rétroaction deviendront une procédure technologique, et non pas seulement un fantasme politique — qui entre dans une symbiose consciente et cohérente, avec la technique d'enregistrement. Tolstoï *ne peut pas faire taire* toujours sa propre voix au sujet des paysans pendus et, après l'échec du phonographe, il pratique *l'écriture*, tandis que l'avant-garde réalise un *enregistrement*, puis une *large diffusion* de la voix de la « rue sans langue », Maïakovski suspendant dès le départ le sens conceptuel, et donc politique, des « mots en tant que tels » (Khlebnikov & Kroutchenykh, 1913).
- 38 De manière caractéristique, à peine cinq ans plus tard et avec l'aide du même imaginaire médiatique, l'activité littéraire visera plus explicitement à « entendre comme bruit ce qui n'avait été entendu que comme parole ». Il s'agit de la *zaoum*, ou poésie transmentale, qui cherche à abandonner les unités intelligibles et le langage conceptuel au profit de la sonorité pure. Comparée avec « la raison et le calcul qui font taire le sentiment » (Tolstoï, 2017 : 183), on peut même voire la langue transmentale des futuristes comme une sorte de radicalisation du sensualisme de Tolstoï, retourné potentiellement contre lui-même¹³. Mais un objet acoustique tel que le « mot en tant que tel » est devenu possible — tout en restant pour la plupart impensable en tant qu'objet littéraire — avec l'invention du phonographe. C'est ce dispositif qui a permis d'enregistrer le son et la voix avant ou sans qu'il soit directement lié à des significations.

3. Conclusion. De la métaphore instrumentale à la métonymie technologique

- 39 Sur la base du cas analysé dans cet article, il est possible d'élaborer une typologie des techniques littéraires et de la manière dont elles lient les nouvelles inventions, leur réflexion et un cadre théorique. Les métaphores instrumentales, qui commencent à remplir l'imaginaire des écrivains du XIX^e siècle, peuvent ainsi être séparées des métonymies technologiques qui prolifèrent à la fin du XIX^e et au début du XX^e. Alors que pour la littérature du XIX^e siècle, le scalpel imaginaire symbolisant l'analyse psychologique est dans les mains de Flaubert ou de Zola, ce scalpel se voit remplacé par des ciseaux réels dans les mains de Tzara et d'Heartfield, qui remodelent non seulement l'ordre de l'imaginaire, mais aussi la manière de produire de la littérature — les techniques littéraires au sens propre du mot.
- 40 Si les ciseaux sont très simples et font partie des plus anciens instruments dans la main de l'homme, ils sont également importants en tant que marque d'un basculement méthodologique de la « production littéraire » des métaphores aux métonymies (le terme apparaît dans les textes des constructivistes soviétiques), tendant progressivement vers des mécanismes de plus en plus compliqués. Ces ciseaux entre les mains des poètes dadaïstes ne sont plus un simple outil de papeterie, mais une technologie, subjectivée et thématifiée, de lutte contre la vieille littérature. Ils nous montrent aussi que progressivement les *métaphores instrumentales* se transforment en *métonymies technologiques*. Selon la psychanalyse, il n'y a pas de frontière nette entre métaphore et métonymie (Lacan, 1966 : 506). Dès que la dimension même de la « technique littéraire » est révélée, les techniques commencent à évoluer inévitablement et, par là même, permettent de parler du « progrès » ou d'une correspondance entre la technique littéraire d'une époque et son développement technique.
- 41 Plus tard encore, après la fin du futurisme, mais en lien généalogique direct avec lui, Benjamin et Brecht commencent à s'intéresser à la manière dont les « techniques littéraires progressives » (Benjamin, 2003 : 122) sont liées au développement des relations sociales et de production, ou même en dépendent. Ils proposent une phraséologie des « moyens de production littéraire » qui possède un côté purement technique. La technique n'entre alors dans la théorie littéraire que par le biais du marxisme. Brecht associait l'utilisation de nouveaux moyens et d'appareils constructifs à un rapport progressif à la réalité. Benjamin parlait de la position de l'écrivain non pas à l'égard des rapports de production, mais *dans un contexte* qu'ils définissent.
- Il y a des inventions et des découvertes dans la littérature qui devraient changer les méthodes de tous les écrivains, tout comme tous les domaines de la science et de l'industrie suivent à tout moment les normes techniques qui s'imposent à chacun des participants individuels. (Brecht, 1988-2000 : 331)
- 42 Ainsi, la littérature commence-t-elle à entrer en contact de plus en plus étroit avec les inventions techniques. Même si l'on accepte la thèse d'une progression linéaire des techniques littéraires (par analogie avec l'unification des normes inhérentes à la technique), on est confronté à de nombreux cas de résistance, de négligence ou d'inconscience du progrès de la part des écrivains. Dans cet article nous nous sommes arrêtés plus longuement sur l'un d'entre eux, pour vérifier s'il conduit vraiment à

l'obsolescence inévitable, comme le pensait Brecht, de ce que peut écrire un homme de lettres.

- 43 En fait, les premières rencontres des histoires littéraires et de la technique se font à l'aveugle. La littérature notamment, tout en étant sensible aux problématiques politiques, reste impassible à la technique d'enregistrement et à sa surface sensible au son, avec laquelle elle est déjà en contact *de facto* en 1908. On peut dire que sous l'emprise trop forte du désir d'une déclaration politique, elle *ne peut pas* non seulement se taire, mais même constater qu'elle est confrontée à de nouvelles conditions du parler qui se mettent en place dans la future *infrastructure discursive* de l'avant-garde. C'est le cas de Tolstoï, qui vit et reste actif en écriture presque jusqu'aux premiers manifestes du futurisme et du formalisme (1912) lorsqu'il rencontre les nouveaux médias de l'époque, notamment le phonographe.

BIBLIOGRAPHIE

- ARSÉNYEV Pavel (2019), « Technoformalisme, ou le dévissage de la théorie russe avec Latour », *Nouvelle revue littéraire*, 159.
- BACHELARD Gaston (1953), *Le matérialisme rationnel*, Paris : Presses universitaires de France.
- BENJAMIN Walter (2003), « L'auteur comme producteur. Allocution à l'Institut pour l'étude du fascisme à Paris, le 27 avril 1934 », *Essais sur Brecht*, Paris : La Fabrique Éditions, 122-144.
- BRÉAL Michel (1898), « Des Lois phoniques : à propos de la création du laboratoire de phonétique expérimentale au Collège de France », *Mémoires de la Société de linguistique de Paris*, 10, 1-11.
- BRECHT Bertolt (1988-2000), *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. 30 Bände (in 32 Teilbänden) und ein Registerband, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp.
- БУРЛЮК Д., БУРЛЮК Н., КРУЧЕННЫХ А., КАНДИНСКИЙ В., ЛИВШИЦ Б., МАЯКОВСКИЙ В. & ХЛЕБНИКОВ В. (1912), *ПОЩЕЧИНА ОБЩЕСТВЕННОМУ ВКУСУ [Une gifle au goût public]*, Moscou : Г. Л. КУЗЬМИН, <<http://elib.shpl.ru/ru/nodes/3201>> (20 juin 2023).
- CHARTIER Roger (1988), « Textes, imprimés, lectures », M. Poulain (dir.), *Pour une sociologie de la lecture. Lectures et lecteurs dans la France contemporaine*, Paris : Éditions du Cercle de la librairie, 11-28.
- ЧКЛОВСКИ Виктор (1963), *Lev Tolstoï*, Moscou : Molodaya Gvardiya.
- ЧКЛОВСКИ Виктор (1965 [1917]), « L'Art comme procédé », T. Todorov (dir.), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris : Seuil, 76-97.
- ЧКЛОВСКИ Виктор (1997), *Technique du métier d'écrivain* (Paul Lequesne, trad.), Paris : L'Esprit des Péninsules.
- ЧКЛОВСКИ Виктор (2000 [1927]), « Sur l'écrivain et la production », N. Tchoujak (dir.), *Literatura fakta. Pervyi Sbornik Materialov Rabotnikov LEFa*, Moscou : Zakharov, 194-199.

- CORBET Charles (1948), « Chernyshevskij, esthéticien et critique », *Revue des études slaves*, XXIV, 107-128.
- CORDEREIX Pascal (2017), « Chronique d'une matinée poétique. Guillaume Apollinaire aux Archives de la parole », *Revue de la BNF*, 55(2), 114-125.
- DEBRAY Régis (1994), *Manifestes médiologiques*, Paris : Gallimard.
- DEPRETTO Catherine (2016), « The Ideas of Victor Shklovskiy in France: Translation and Reception (1965–2011) », *Nouvelle revue littéraire*, 139.
- DOUBROVKINE Roman (1999), « ЛЕВ ТОЛСТОЙ, МАЛЛАРМЕ И 'БОЛЕЗНЬ ВРЕМЕНИ' », *Revue des études slaves*, 71(2), 333-358.
- DOUMIC René (1896), *Les Jeunes : études et portraits*, Paris : Perrin.
- KITTLER Friedrich (1999), *Gramophone Film Typewriter* (Geoffrey Winthrop-Young et Michael Wutz, trad.), Stanford : Stanford University Press.
- KROUTCHENYKH Alexei & KHLEBNIKOV Velimir (1913), *Slovo kak takovoe [Le mot en tant que tel]*, Saint-Pétersbourg : EUY.
- LACAN Jacques (1966), *Écrits*, Paris : Seuil.
- MAREY Étienne-Jules (1878), *La Méthode graphique dans les sciences expérimentales et principalement en physiologie et en médecine*, Paris : G. Masson.
- MARINETTI Filippo Tommaso (1912), *Manifeste technique de la littérature futuriste*, Milan : Direction du mouvement futuriste, <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70679b>> (20 juin 2023).
- MARINETTI Filippo Tommaso (1914), *La splendeur géométrique et mécanique et la sensibilité numérique. Manifeste futuriste*, Milan : Direction du mouvement futuriste.
- NAÏM Jérémy (2017), « Maupassant, du livre au journal. Pour une matérialité de la littérature », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 8(2), <<https://doi.org/10.7202/1039700ar>>.
- NIETZSCHE Friedrich (1908), « Nietzsche contre Wagner. Pièces au dossier d'un psychologue », *Le Crépuscule des idoles : Le Cas Wagner – Nietzsche contre Wagner – L'Antéchrist*, traduit par Henri Albert, Paris : Mercure de France.
- SERGUÉÏENKO Alexeï (1939), « Perepiska Tolstogo s T. Edisonom », P. I. Lebedev-Poljanskij (dir.), *L. N. Tolstoï* (vol. 2), Moscou.
- RANCIÈRE Jaques (1995), *La Méésentente. Politique et philosophie*, Paris : Galilée.
- SIEGERT Bernard (2013), « Cultural Techniques: Or the End of the Intellectual Postwar Era in German Media Theory », *Theory, Culture & Society*, 30(6), 48-65.
- THÉRENTY Marie-Ève (2009), « Pour une poétique historique du support », *Romantisme*, 143, 109-115.
- TOLSTOÏ Léon (1918 [1898]), *Qu'est-ce que l'art ?* (Teodor de Wyzewa, trad.), Paris : Perrin.
- TOLSTOÏ Léon (1908), « Je ne puis me taire », en ligne sur <<http://tolstoy.ru/media/audio-recordings/?q=&page=2>> (20 juin 2023).
- TOLSTOÏ Léon (2017 [1909]), « Je ne puis me taire », trad. Ely Halpérine-Kaminsky, *Le refus d'obéissance : écrits sur la révolution*, Paris : L'échappée.
- VAAN Michiel de (2008), *Dictionnaire étymologique du latin et des autres langues italiennes*, Leiden : Brill.

VALÉRY Paul (1989), *The Art of Poetry* (D. Foliot, trad.), Princeton : Princeton UP.

NOTES

1. Selon la médiologie de Debray, la différence principale entre les objets techniques et les objets culturels consiste dans le fait que les premiers aspirent à une unification progressive des standards, les seconds à une divergence des codes (Debray, 1994).
2. Tout d'abord, cette asymétrie, voire incohérence, est possible parce que la première réception des idées du formalisme russe en France s'est faite sous l'influence directe de Roman Jakobson, laissant à Chklovski un rôle mineur (Depretto, 2016).
3. Cette notion apparaît pour la première fois dans son texte « Sur la technique littéraire » (Valéry, 1989 : 314-323) et devient plus tard l'une des plus importantes pour les formalistes, qui tireront des implications esthétiques des relations avec la technologie et réfléchiront beaucoup sur Tolstoï en termes socio-techniques.
4. Nietzsche Friedrich, Lettre à Heinrich Közelitz, février 1882, sous le pseudonyme de Peter Gast ; cité dans Kittler (1999 : xxix).
5. Un peu plus tôt, Marinetti insiste pour que le concept psychophysiologique de vers libre soit radicalisé en *parole in liberta*, « ce prolongement de la forêt de nos veines, qui se déploie hors du corps dans l'infini de l'espace et du temps » (1912). Cette obsolescence de la technique littéraire est causée par les nouvelles techniques (médiatiques) et le nouveau sensorium qu'elles produisent : « [...] la sympathie physique qui nous attache aux moteurs, nous poussent à nous servir toujours davantage de l'onomatopée. » (Marinetti, 1914)
6. (Doumic, 1896 : 204) ; cité par Tolstoï (1918 : 88).
7. Pour en savoir plus sur les relations entre Tolstoï et les symbolistes français, voir Doubrovkine (1999).
8. Dans cette opinion souvent citée, on ne lit pas toujours la lutte (non) consciente de Tolstoï avec le vers français et l'étymologie latin *versus* – « sillon », « ligne », « vers » ; de *vertere* – « tourner » (Vaan, 2008 : 666).
9. Voir Corbet (1948) sur ce critique et romancier russe qui a lancé le débat sur l'esthétique physiologique dans les années 1850-1860.
10. Comme Chklovski l'écrit dans la biographie de Tolstoï : « Il a été réimprimé dans le monde entier et, en Allemagne, il a été publié dans deux cents journaux. » (1963 : 766)
11. Chklovski considère cet article comme un exemple de l'utilisation par Tolstoï de la méthode de défamiliarisation : « Tolstoï ne se contente pas d'écrire sur les exécutions ; il dépeint l'exécution, ses sous-genres, comme un homme qui la regarde les yeux grands ouverts, comme s'il voyait tout pour la première fois. » (1963 : 766)
12. Le programme esthétique de Tolstoï, articulé dans le traité *Qu'est-ce que l'art ?* (Tolstoï, 1918), est le plus souvent désigné comme une « esthétique de la contamination ». Il utilise aussi ce même terme lui-même.
13. Dans les premiers manifestes futuristes, un classique récemment décédé devient souvent un point de contraste : « Ce sont les médiocres et les élèves, qui aiment labourer », comme « Tolstoï, qui réécrivait et polissait ses romans cinq fois » (Khlebnikov & Kroutchenykh, 1913). En 1912, dans *Une gifle au goût public*, les futuristes, dont Maïakovski, appellent à « jeter par-dessus bord du Bateau de la contemporanéité Pouchkine, Dostoïevski, Tolstoï, etc., etc. » (*Une gifle au gout public*, notre traduction).

RÉSUMÉS

Le texte politique le plus célèbre de Tolstoï est intitulé « Je ne puis me taire ». Un peu moins connu est le fait que Tolstoï, bouleversé par la nouvelle de paysans pendus, l'a écrit après avoir tenté d'enregistrer son appel oral. Il voulait l'enregistrer sur un phonographe, l'un des premiers prototypes, envoyé personnellement au célèbre écrivain russe par son inventeur américain, Edison. Le lendemain de l'échec de la tentative avec le phonographe, le texte « Je ne puis me taire » sera écrit avec des outils littéraires plus traditionnels. Notre article reconstruit et réévalue la tradition de l'étude littéraire sensible à la matérialité des textes en se focalisant sur l'histoire de la création du texte de Tolstoï, qui met en scène l'interaction de deux supports différents. À travers ce cas, nous mettons en lumière le contrat corporel de l'écrivain avec certaines techniques littéraires et les défis inhérents à sa renégociation.

Leo Tolstoy's most renowned political work is titled "I Cannot Keep Silent". What's less widely known is that Tolstoy initially attempted to deliver this appeal orally, prompted by distressing news of peasants facing execution. His intention was to use a phonograph, one of the early prototypes personally sent to him by Edison. Following the unsuccessful attempts with the phonograph, the text "I Cannot Keep Silent" was written the next day with more traditional literary tools. Our article reconstructs the tradition of literary study sensitive to the materiality of texts, focusing on Tolstoy's text that came into being through the interplay of two different media. Through this case, we highlight the writer's corporeal contract with certain literary techniques and the challenges inherent in its renegotiation.

INDEX

Mots-clés : Tolstoï, phonographe, technique littéraire, symbolisme français, Chklovski, formalisme russe

Keywords : Tolstoy, phonographe, literary technique, French symbolism, Shklovsky, Russian formalism

AUTEUR

PAVEL ARSÉNYEV

Université de Genève
lartpaulars@gmail.com