

## **Pour introduire la rumeur en pragmatique. Performatif et politiques de la voix après Benveniste**

Guillaume Sibertin-Blanc  
Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis

### **Abstract**

#### **For an Introduction of Rumour to Pragmatics. The Performative and the Politics of Voice after Benveniste**

During these last decades a category of performative has polarized the problematic articulations between the analysis of power and the theory of discourse. This article starts from Deleuze and Guattari's criticism of one of its sources, namely Émile Benveniste's theory of enunciation. We aim at reconstructing a heuristic contrast between two borderline cases of speech acts, enlightening and contesting, in two opposite ways, the discursive-institutional presuppositions of standard pragmatics: the Leninist revolutionary slogan (*mot d'ordre*), the rumour in M of Fritz Lang. These two singular speech acts are also two types of voice as "the effect of bodies" or "body events" in a political field. They both raise the problem of incorporation of the voice in a subject of political enunciation, or the problem of the material operations that "machinate" voices onto bodies, amplify them, or, on the contrary, disconnect them so as to produce disembodied voices or voiceless bodies. Finally that leads us to outline how the Deleuzian conception of performative incorporates the reflections presented in *Cahiers du cinéma* in the early 1970s concerning the concept of "voice-over", the ambiguity of the relationship between the voices and bodies suggested, and the ambivalence of the powers of voice for an entire century which, undoubtedly, is not over yet; herein, the creation of new phonic bodies and the political capture of stagings of discourse have both intensified.

**Keywords:** performativity, linguistic pragmatic, Benveniste, Deleuze-Guattari, revolutionary slogan, rumour

Cette étude portera sur la relecture critique que Deleuze et Guattari font de la théorie de l'énonciation d'Émile Benveniste, et sur ses conséquences pour la catégorie de

« performatif » qui a polarisé ces dernières décennies les réflexions sur l'articulation entre théorie politique et analyse du discours. Entrouverte dans *Kafka, pour une littérature mineure* en 1975, cette critique trouve sa formulation systématique cinq ans plus tard dans la 4<sup>ème</sup> des *Mille plateaux* (1980), quand le programme des deux auteurs est d'établir l'universalité d'une fonction « mot d'ordre », qui inscrit le rapport de force ou de pouvoir au cœur des pratiques discursives quelconques. Mais cette critique trouve aussi un après-coup encore cinq ans plus tard, dans *L'image-temps* (1985), quand Deleuze s'attarde sur le facteur sonore au cinéma, sur les objet « cinélinguistiques » inédits que produit le premier cinéma parlant, et sur les nouvelles modalités subjectives et politiques d'incorporation des voix qu'il expérimente. D'un texte à l'autre, deux types de corps sonore interviennent : le mot d'ordre révolutionnaire léniniste, la rumeur dans *M le Maudit* de Fritz Lang. Je souhaite montrer que cette singularité double est aussi contrastive : deux types de voix comme effet-de-corps ou « événement de corps » dans un champ politique (macropolitique chez Lénine, micropolitique chez Lang), qui sont aussi deux mises en crise, par transgression ou par subversion, de la catégorie benvenistienne de sujet d'énonciation. Au fil de cette trajectoire, il s'agira alors de mettre en évidence le fait que le terrain cinématographique fournit moins un champ d'« application » à une théorie linguistique de l'énonciation, qu'une condition historiquement contraignante de ses enjeux et de ses présupposés technologico-politiques. En faisant du problème de la mise en scène du discours et des « actes de parole » cinématographiques le *télos* de son dyptique sur le cinéma, Deleuze enregistre après-coup les réflexions menées dans les *Cahiers du cinéma* au début de la décennie 1970 sur la notion de *voix off*, sur l'ambiguïté des rapports entre voix et corps qu'elle regroupe, et sur l'ambivalence des pouvoirs de la voix durant tout un siècle, dont clairement nous ne sommes pas sortis, où se sont intensifiées mutuellement la création de nouveaux affects sonores et la capture politique des mises en scène du discours. Il subordonne ainsi le problème des agencements collectifs d'énonciation au traitement technologico-politique de l'objet *voix*, aux opérations matérielles qui « machinent » des voix sur des corps, les

capitonnent ou au contraire les déconnectent pour produire des voix désincarnées ou des corps aphones. La politique y devient un autre nom de ce système d'écart entre corps et voix, et de l'intensification de ces écarts problématiques tant pour pouvoir parler que pour pouvoir avoir un corps. En ce sens la politique n'est ni la gestion des corps muets qui travaillent, consomment et circulent, ni l'administration des opinions ou énoncés abstraits des sujets qui prennent la parole, c'est-à-dire qui y exposent – rendent manifeste, et du même coup mettent en péril – leur corps. Elle est l'espace conflictuel où est remise en jeu la disparité entre corps et voix, où cette disparité est à la fois contestée et déplacée performativement.

### **1. Performatif, mot d'ordre et subjectivité dans le langage : l'antinomie de Benveniste**

Repartons directement du point litigieux que Deleuze et Guattari identifient dans la théorie de l'énonciation de Benveniste<sup>1</sup>. Les termes en paraissent fixés en 1980 dans le plateau « Postulats de la linguistique » ; ce sont alors pourtant des termes de seconde main, empruntés pour l'essentiel à une critique déjà formulée par Oswald Ducrot. Schématiquement : il s'agit de retravailler la catégorie du performatif (les actes qu'on effectue en *les* énonçant), et plus généralement celle de l'illocutoire (les actes qu'on effectue en parlant), pour fonder l'universalité du *rapport de pouvoir* dans les pratiques discursives. Deleuze et Guattari en attendent un nouveau concept de « mot d'ordre », désignant, non un type d'énoncés particuliers, mais le rapport *synthétique* et *nécessaire* d'un énoncé quelconque avec un acte de pouvoir ou de contre-pouvoir. Synthétique, car cet acte ne découle pas analytiquement de la langue comme « code » ; nécessaire, car sans lui aucune énonciation ne « passerait à l'acte ».

Une objection de Benveniste avait par avance bloqué un tel mouvement d'universalisation : la catégorie austinienne de l'illocutoire est mal fondée, et celle de performatif ne peut l'être qu'en vertu de certaines propriétés syntaxico-sémantiques assurant la sui-référentialité de l'énonciation, la capacité essentielle au discours de « représenter » dans un énoncé l'acte de son énonciation et ses déterminants minimaux, de personne,

de temps, de lieu. Ces déterminants doivent être remplis empiriquement, mais ils ne peuvent l'être qu'à la place que leur assigne *a priori* « l'appareil formel de l'énonciation », et ce, en premier lieu, par le moyen des pronoms de personne. De Ducrot, Deleuze et Guattari reprennent l'idée que Benveniste développe ainsi moins une théorie de « la subjectivité dans le langage » qu'une théorie subjectiviste de la sui-référentialité. En subordonnant la nature et l'efficace des *speech acts* à une structure d'intersubjectivité préalable, il réduit la matérialité discursive des rapports de pouvoir à la forme dialogique d'une communication entre des personnes. Ce n'est pas une réponse à l'objection, c'est une inversion de la charge de la preuve : « ce n'est pas le phénomène de sui-référence qui peut rendre compte du performatif, c'est l'inverse, c'est "le fait que certains énoncés sont socialement consacrés à l'accomplissement de certaines actions", c'est ce fait qui explique la sui-référence. Si bien que le performatif s'explique lui-même par l'illocutoire, et non l'inverse ». (Deleuze et Guattari 1980, 99-100) Notons que cette inversion de l'ordre des raisons ne prouve pas ce qu'il fallait démontrer. Que la *particularité* des énoncés performatifs s'explique par le mécanisme plus *général* de l'illocutoire, ne nous donne nullement *l'universalité* d'une fonction « mot d'ordre ». Aussi Deleuze et Guattari doivent-ils ajouter : « l'illocutoire, à son tour, s'explique par des agencements collectifs d'énonciation, par des actes juridiques, des équivalents d'actes juridiques, qui distribuent les procès de subjectivation ou les assignations de sujets dans la langue, loin d'en dépendre. (...) Les mots d'ordre ne renvoient donc pas seulement à des commandements, mais à tous les actes qui sont liés à des énoncés par une "obligation sociale". Il n'y a pas d'énoncé qui ne présente ce lien, directement ou indirectement. Une question, une promesse, sont des mots d'ordre ». (ibid. 100) Mais l'ordre des raisons est alors rompu par un passage à la limite, qui fait reposer l'universalité des mots d'ordre dans la langue sur un *principe métalinguistique* : un « tout de l'obligation sociale », définissant le rapport social par sa redondance (l'obligation d'avoir des obligations), et un acte d'énonciation quelconque par l'actualisation d'un tel rapport. Le subjectivisme reproché à Benveniste est-il réellement dépassé ?

Ou bien l'est-il au profit d'un nouveau sujet d'énonciation subrepticement réintroduit : la Société-en-tant-qu'elle-oblige ?

La référence, insistante dans ce contexte, au modèle de l'« agencement *juridique* », permet au moins d'attirer l'attention sur l'instabilité de l'antithèse dans laquelle Deleuze et Guattari prennent position. Car Ducrot admet que même un énoncé illocutoire doit réfléchir d'une manière ou d'une autre son énonciation en tant que « créatrice d'obligation pour le destinataire ». Refusant de réduire cette sui-référentialité à la seule modalité des pronoms personnels, il doit la renvoyer à une convention présumée, garantissant une subjectivation préalable des locuteurs comme membres d'une *communauté homogène*, censée partager une même « déontologie linguistique ». (Ducrot 1972) Que cette convention soit dite linguistique ou sociale ne change rien : elle est nécessairement les deux, et doit invoquer à la fois un « langage ordinaire » et une « socialité ordinaire » pour garantir la liaison d'une obligation à tel ou tel énoncé. Inversement Benveniste reconnaît évidemment que la pronominalisation « personnelle » du discours ne suffit pas à rendre compte de la performativité d'un énoncé. Celle-ci mobilise nécessairement des circonstances institutionnelles capables de doubler la structure d'intersubjectivité dans le discours d'un mécanisme d'*autorisation*, qui renvoie nécessairement au champ social et politique considéré. D'où l'exemple fameux : « N'importe qui peut crier sur la place publique : "Je décrète la mobilisation générale." Ne pouvant être *acte* faute de l'autorité requise, un tel propos (...) se réduit à une clameur inane, enfantillage ou démenche. Un énoncé performatif qui n'est pas acte n'existe pas. Il n'a d'existence que comme acte d'autorité. Or, les actes d'autorité sont d'abord et toujours des énonciations proférées par ceux à qui appartient le droit de les énoncer. » (Benveniste 1966, 273 ; cf. Deleuze et Guattari 1980, 104) Cette assertion relève de ce qu'on pu appeler à juste titre la tendance « institutionnaliste » de Benveniste (Milner 2008, 137). Celle-ci pourtant ne nous fait pas sortir du subjectivisme ; elle en conserve le postulat, en le sociologisant : l'acte de parole, l'efficace de son énonciation, découlent de la position préalable d'un locuteur déjà individué et qualifié à conférer l'« autorité

requisse » à son discours. On comprend que Bourdieu ait pu s'en réclamer – dans « L'économie des échanges linguistiques » (voir Bourdieu 1982, ch. 1) – pour arguer que « l'autorité advient au langage du dehors » (ibid. 105), et que le « pouvoir des mots » n'est jamais que le pouvoir « représenté dans les mots » en même temps que « délégué » au locuteur autorisé à les énoncer. Surtout se reconduit ainsi, de Benveniste à Bourdieu, une difficulté classique : celle d'extraire la catégorie même de *sujet* de sa double référence théologique et juridique, et de penser l'efficacité des actes de parole autrement qu'en projetant à sa source l'instance d'un Sujet souverain (divin, royal ou étatique) faisant représenter son pouvoir par les individus qu'il interpelle et institue en « petits sujets » du discours, comme autant de locuteurs habilités à porter, non un pouvoir de la parole, mais la parole du Pouvoir.

Qu'est-ce que cela change alors, au juste, de se référer à une convention tacite ou à une souveraineté explicite, et de fonder les *speech acts* sur une « institution de l'obligation sociale » conçue comme consensus d'une « déontologie linguistique » ou bien comme émanation d'un centre d'autorité transcendant ? Si Deleuze et Guattari reprennent ici un intérêt, ce n'est pas celui de trancher dans cette faible antinomie. C'est au contraire par les cas singuliers qui, plutôt que de l'illustrer, s'en exceptent. Le premier est pris dans la brochure léniniste de juillet 1917 « À propos des mots d'ordre », qui est une transgression en acte du dispositif de Benveniste. Le second, trouvé plus tard, dans la rumeur que propagent les premières scènes de *M le Maudit*, subvertit au contraire la « curieuse personologie linguistique » de Benveniste en lui donnant un rendement théorique inouï, ce qui cette fois désorganise complètement le dispositif de Ducrot.

## 2. La performativité du mot d'ordre révolutionnaire

Rappelons que l'analyse léniniste porte moins sur le mot d'ordre « *Tout le pouvoir aux Soviets* » lancé dans les manifestations populaires de Petrograd depuis février 1917, que sur sa péremption subite cinq mois plus tard. Lénine énumère : la fin de la période d'instabilité du pouvoir entre le Gouvernement provisoire et les Soviets ; la recomposition des

Soviets eux-mêmes qui jusqu'en juillet « étaient formés par les délégués de la masse des ouvriers et des soldats libres, c'est-à-dire ne subissant aucune contrainte extérieure, et armés » ; le reflux de la « lutte des classes et des partis *au sein* des Soviets » qui avait permis un temps « le développement pacifique de toute la révolution ». Avant de conclure : « la situation politique actuelle en Russie, après le 4 juillet, est radicalement différente de la situation que nous connûmes du 27 février au 4 juillet », si bien que « ce n'est pas avec les anciennes catégories de classes et de partis qu'il faut opérer, mais avec des nouvelles, celles d'après juillet » ? (Lénine 1970, 198-205) Les enseignements qu'en tirent Deleuze et Guattari peuvent se résumer en trois points.

1. Lénine nous donne une définition réelle, et non plus seulement nominale, de l'objet de la pragmatique linguistique, en le faisant entrer dans un rapport déterminé avec une pragmatique de « contenu », comprenant toutes les catégories d'actions et de passions susceptibles d'affecter les corps d'un champ politique. Mais c'est un rapport paradoxal, un rapport d'*intervention* du langage dans les corps qui excède les catégories de la représentation linguistique, de signification, de référence, ou même de contexte et de modification performative de la seule situation linguistique des interlocuteurs. Deleuze en ajuste la description dans sa terminologie stoïcienne : un acte de parole ne fait mot d'ordre que s'il exprime une « transformation incorporelle », une rupture dans l'économie de la détermination causale ou même symbolique des corps ; mais un mot d'ordre ne fait acte que s'il « attribue » cette transformation aux corps eux-mêmes, provoquant leur recomposition, et reconfigurant les actions et passions sont ils sont capables. Événement « incorporel » dans le symbolique (« jaculation » de sens, dirait Lacan) et « événement-de-corps » dans le réel (« frayage d'un impossible ») : le mot d'ordre est le point de *jouissance* de la politique de transformation. Il est inévitable, dans ces conditions, qu'un mot d'ordre court le risque d'être pris pour une clameur inane ou infantile, ou d'avoir quelque chose de « dément ».

2. C'est qu'en second lieu, la conjoncture révolutionnaire est une critique « à l'état pratique » des images du pouvoir que véhicule la pragmatique standard : l'autorité d'une

souveraineté, le consensus d'une convention – c'est-à-dire, nous l'avons vu, deux figures de la « communauté » en même temps que deux manières de penser la garantie linguistique du pouvoir qui en fonde l'homogénéité. Tout le problème du mot d'ordre, pour Lénine, est justement que le « lieu du pouvoir », comme le tracé de ses divisions, sont devenus incertains dans le langage non moins que dans le socius<sup>2</sup>. Leur localisation est rendue objectivement problématique par une conjoncture par définition « loin de l'équilibre », où l'institution réciproque du pouvoir des mots et du pouvoir politique est mise en crise, où les schémas subséquents de représentation et de délégation du pouvoir institutionnel dans le discours sont court-circuités. De là deux raisons pour lesquelles, écrit Lénine, « chaque mot d'ordre particulier doit être déduit de tout l'ensemble des caractéristiques d'une situation politique déterminée » (ibid. 198), et rigoureusement daté. Le mot d'ordre a la structure d'un passage à l'acte, non d'une roulette russe : il est inséparable d'une intuition politique apte à évaluer *le plus vite possible* ses effets, ses contre-effets, les revirements de conjoncture qui en imposent la rectification ou l'abandon. C'est que, plus profondément, sa performativité est rétroactive : son sujet d'énonciation, et l'autorité qu'il s'attribue, loin de fonder son efficace, découlent de la *justesse* politique du mot d'ordre lui-même : justesse provisoire, contingente, mais non aléatoire. C'est pourquoi Deleuze et Guattari corrélent à l'analyse léniniste du mot d'ordre une redéfinition du Parti lui-même comme *effet* de la transformation incorporelle qu'il s'incorpore : « C'était déjà une transformation incorporelle qui avait dégagé des masses une classe prolétarienne en tant qu'agencement d'énonciation, *avant que* soient données les conditions d'un prolétariat comme corps. (...) [À] la faveur de la rupture avec les sociaux-démocrates, Lénine invente ou décrète encore une autre transformation incorporelle, qui dégage de la classe prolétarienne une avant-garde comme agencement d'énonciation, et va s'attribuer au "Parti", à un nouveau type de parti comme corps distinct (...). On peut assigner toutes les circonstances extérieures : non seulement la guerre, mais l'insurrection qui force Lénine à fuir en Finlande. Reste que, le 4 juillet, s'énonce la transformation incorporelle, avant que le



corps auquel elle s'attribuera, le Parti lui-même, soit organisé. » (Deleuze et Guattari 1980, 105-106)

3. Dernière remarque : soumettant la pragmatique des *speech acts* aux conditions d'effectivité du mot d'ordre révolutionnaire, Deleuze et Guattari y réintroduisent la question de la temporalité, mais aussi la question de la voix. La première est explicite dans un passage soulignant « l'instantanéité » du mot d'ordre : « En exprimant l'attribut non corporel, et du même coup en l'attribuant au corps, on ne représente pas, on ne réfère pas, on *intervient* en quelque sorte, et c'est un acte de langage. (...) les expressions ou les exprimés vont s'insérer dans les contenus, intervenir dans les contenus, non pas pour les représenter, mais pour les anticiper, les rétrograder, les ralentir ou les précipiter, les détacher ou les réunir, les découper autrement ». (ibid. 110) Le mot d'ordre intervient, non dans une situation statique, mais dans les rapports de changement du corps social, les rythmes de ses mouvements, ses temps matériels. Son efficace est de changer la manière dont les corps changent. Ce qui est instantané, c'est cette différentielle elle-même, à laquelle Deleuze donne depuis longtemps la formule lucrétienne : « le plus petit intervalle de temps » pensable et incorporable, qui fait du mot d'ordre révolutionnaire le *clinamen* du temps politique (cf. Deleuze 1969, 311 *et seq.*)<sup>3</sup>. Mais ce passage a aussi une signification discrètement cinématographique. « Découper » et « recomposer » des corps pour accélérer ou ralentir leurs mouvements ne sont autre chose que des opérations de *montage*. Bien plus, l'exigence que le rapport entre acte de langage et corps ne soit pas de signification ou de représentation, enregistre dans la théorie du mot d'ordre le problème que les cinéastes soviétiques rencontreront bientôt dans l'apparition du *facteur parlant*. Dans leur Manifeste de 1928, Eisenstein, Poudovkine et Alexandroff exprimeront leur méfiance que les paroles entendues soient simplement « redondantes » avec l'image filmique, qui organise déjà par elle-même ses rapports de connotation et de dénotation (voir Deleuze 1985, 305-306, 326). Poudovkine préconisera de privilégier les sons renvoyant à une source hors-champ, et des voix *off* en contrepoint avec l'image visuelle. Une remarque plus générale de Deleuze suggère autre

chose, lorsqu'il souligne que la voix *off* a d'emblée donné lieu à l'invention d'« actes de parole » spéciaux, qu'il dit « réflexifs ». Il désigne par-là l'événement sonore apte recueillir, dans les mouvements des corps visibles à l'image, le changement qualitatif d'un tout temporel qui s'y exprime (« comme une migration d'oiseaux exprime un changement de saison »). Il faut alors opposer les actes de parole d'*intervention* et de *réflexion*, mais seulement au sens d'un contraste intensif interne au mot d'ordre révolutionnaire lui-même : entre un pôle intensifiant l'attribution de la transformation incorporelle dans les corps politiques, et un pôle intensifiant au contraire l'expression de la transformation incorporelle pour elle-même. Que Deleuze suggère que les actes de parole réflexifs au cinéma se prêtent singulièrement au chant et à la musique, ferait comprendre que les mots d'ordre inspirent si facilement les chants des partisans, qui en sont la contre-effectuation. Aussi chanter s'expose-t-il au même risque que lancer un mot d'ordre : le faire à contre-temps, se tromper d'acte de parole, au péril des corps qui s'y compromettent.

### 3. Vers une catégorie pragmatique de rumeur

Mais Deleuze lui-même place les actes de parole réflexifs dans un autre contraste : il les distingue d'actes de parole dits d'« interaction », dont il trouve l'un des prototypes les plus inventifs, dans le premier cinéma parlant, dans la fabrication cinématographique des *rumeurs*. Le thème n'est pas neuf, mais il est resté longtemps bloqué dans l'alternative entre vertiges heideggériens de la « banalité quotidienne » et prestiges blanchotiens d'un impersonnel être-du-langage (Deleuze 1986, . 17, 26, 62 *et seq.*). Dans *Mille plateaux* encore, la rumeur reste une métaphore pour dire que la translation primaire au langage n'est pas la métaphore mais le discours indirect, celui qui ne va pas « de quelqu'un qui a vu à quelqu'un qui n'a pas vu, mais nécessairement d'un second à un troisième, ni l'un ni l'autre n'ayant vu ». C'est avec le travail sur le cinéma qu'elle franchit son seuil de positivité prosaïque, technologique et populaire, épistémologique aussi : elle devient un objet d'analyse pragmatique à part entière, pourvu qu'on la considère comme un *objet linguistique cinématographiquement construit*.

J'en retiendrai seulement, ici encore en quelques points, ce qui permet de mettre ce type d'acte de parole en continuité et en contraste avec le mot d'ordre léniniste, et les effets critiques qui en résultent, d'une part pour la pragmatique linguistique, d'autre part pour le problème des politiques de la voix.

1. D'abord, comme le slogan révolutionnaire, la rumeur constitue un type d'acte de parole loin de l'équilibre discursivo-institutionnel que la pragmatique postule ordinairement. Seulement au décisionnisme du révolutionnaire, elle substitue l'opportunisme le plus radical : elle se plie d'autant mieux aux conventions discursives qu'elle s'en sert pour poursuivre son propre mouvement ; elle se définit moins par le contenu informatif qu'elle véhicule, ou par les sujets qu'elle met en communication, que par sa capacité à faire des contenus et des sujets les simples occasions de sa propagation même. Dans un cours du 16 avril 1985, Deleuze annonce qu'un tel objet est de nature à provoquer la conception benvenistienne du discours et de ses conditions d'autoréférentialité, sans même avoir besoin de convoquer « une source d'obligation sociale » comme le voulait Ducrot. C'est dans *L'Image-temps*, paru la même année, que la démonstration en est donnée, sur les premières séquences de *M le Maudit* : « Un homme fait la lecture à haute voix d'une affiche de police devant laquelle une foule s'est assemblée ; le même texte se poursuit sous la forme d'une annonce radiophonique d'abord, puis sous celle de la lecture à haute voix d'un journal dans le café qui sert de cadre... et où des clients surexcités finissent par en venir aux mains, la victime accusant son assaillant d'être un *souilleur de réputation*. Cette phrase par laquelle la scène s'interrompt rime avec *Quel diffamateur !* lancé par un homme dont la police fouille l'appartement sur la foi d'une lettre anonyme ; enfin, lorsque cet homme, injustement soupçonné, avance que le tueur pourrait être n'importe qui dans la rue, cette réplique introduit le quatrième épisode de la série : un quidam se fait malmener par la foule à la suite d'un malentendu tragique... » (Deleuze 1985, 296 [citation de Noël Burch])

En quoi consiste la transformation incorporelle exprimée par la rumeur et attribuée au corps social ? Le mot d'ordre révolutionnaire, disait Lénine, doit condenser « l'ensemble des

facteurs d'une situation déterminée»; la rumeur procède inversement par *dispersion* des termes entre lesquels elle passe. Elle intervient dans les corps précisément en créant des *interactions proprement énonciatives* au-delà de leurs actions et réactions possibles, en mettant en interaction des personnes et des circonstances qui *n'agissent pas* les unes sur les autres, en mettant en communication des sujets qui ne « s'informent » ni ne « communiquent » entre eux sur un mode interpersonnel. Sans doute cette possibilité d'interaction à distance n'est pas fondée dans l'instance du discours, ni formellement ni matériellement, mais renvoie à des facteurs sociotechniques extrinsèques. Formellement, car la contagion de la rumeur est donnée à voir au moyen d'opérations de montage qui appartiennent à l'art cinématographique, et non à la forme linguistique de l'expression. Matériellement, car elle fait appel, non seulement à une matière phonique segmentable suivant une linéarité de la chaîne vocale, mais à des artifices techniques de réception à distance qui permettent d'éluder des interlocuteurs intermédiaires. Ainsi du rôle du journal, de la radio, de la lettre anonyme et du téléphone dans *M le Maudit*. Encore faudrait-il expliciter la situation que l'on présuppose alors comme *non* médiatique, *non* technique, vierge de tout « artifice ». En quoi la situation empirique de deux interlocuteurs conversant *en présence* serait-elle plus conforme à la corrélation « je-tu » dans la langue, sinon en lui supposant l'évidence d'une situation « naturelle » en droit, et en faisant de la communication intersubjective le *télos* de l'énonciation ? Quant à la rumeur, dans *M* comme ailleurs, elle est médiatique par essence, au sens où la « communication » médiatique se définit moins par les propriétés techniques du médium d'émission et de transmission, que par son aptitude à entrer lui-même dans une série de media hétérogènes, et de les relayer à son tour. Par là la rumeur remplit ce que Deleuze et Guattari appelaient en 1980 la condition de « surlinéarité » de la forme d'expression langagière : une linéarité sans cesse *dé-linéarisé* et *re-linéarisé*, dont même les interruptions, les bifurcations et les raccordements à distance font partie, et qui permet à un énoncé de « sauter » d'un journal imprimé, à une bouche qui le lit à haute voix dans la rue, à une autre voix qui en poursuit la

lecture dans un poste de radio... Quant aux médias eux-mêmes, comme appareils d'information ou de communication « de masse », ils expliquent moins la rumeur qu'ils ne la supposent : ils y trouvent leur condition matérielle, qu'ils doivent réguler, recoder en permanence, en sélectionnant les interactions que propage la transmission des mots d'ordre. Les *mass media* sont de la rumeur institutionnalisée, techniquement organisée et socialement validée.

2. Il n'en faut pas moins examiner cet acte de parole sur le plan des lois de l'énonciation, au nom même des conditions qu'elles trouvent dans le facteur parlant au cinéma. Car « dans cet exemple de Lang comme dans beaucoup d'autres, que l'écrit (l'affiche, le journal) est là pour être rendu à la voix, repris par des actes de parole déterminés qui font rimer chaque scène. Si bien que, en fait, c'est un seul et même acte de parole indéterminé (la rumeur) qui circule et se propage, en faisant voir des interactions vives entre personnages indépendants et lieux séparés ». (Deleuze 1985, 292-294) Des intertitres dans le cinéma muet, Deleuze remarquait qu'ils étaient nécessairement lus au style indirect (« L'intertitre "Je vais de tuer", est lu sous la forme "Il dit qu'il va le tuer" »), et que seul le parlant redonnait aux actes de parole « les traits distinctifs du "discours" qui se trouvaient altérés dans le muet et l'écrit », à commencer par la corrélation de personnes dégagée par Benveniste (Je-Tu) (ibid. 292-294). Dès lors la rumeur devient un objet énonciatif hybride. D'un côté le style indirect lui est essentiel, non parce qu'elle est un discours rapporté, mais parce qu'elle a en propre d'affaiblir les conditions sous lesquelles un discours peut être identifié comme « rapporté », en vertu d'une individualisation préalable des énoncés (rapporté et rapporteur), et d'une subjectivation préalable des énonciations (rapportante et rapportée). De ce point de vue, ce n'est plus le discours indirect libre comme trope qui éclaire la rumeur ; c'est au contraire la construction cinématographique de la rumeur qui, en *désindividualisant* son énoncé, et en *déssubjectivant* l'énonciation, spécifie les conditions auxquelles le discours indirect libre prend la valeur exemplaire que lui attribuaient Deleuze et Guattari dans leur débat avec la linguistique.

Mais simultanément, sous un second point de vue, le facteur parlant donne à voir la conversion de cet indirect libre en discours direct, et la façon dont un agencement collectif d'énonciation régit les procès relatifs de *signifiance* et de *subjectivation* dans le discours. *Mille plateaux* leur faisait correspondre deux types de « redondance », de « fréquence » et de « résonance », « la première concernant la signifiance de l'information, la seconde (Je=Je) concernant la subjectivité de la communication ». (Deleuze et Guattari 1980, 99-100) La première propage, par rimes sonores d'une scène à l'autre (*Mörder, Ruf, Polizei !*), le minimum d'information requise pour traverser le bruit de la ville, et fait de chaque geste ou chaque regard le signifiant flottant d'une culpabilité diffuse et illocalisable. La seconde distribue dans chaque scène les interlocuteurs auxquels la rumeur s'attribue instantanément comme délateurs ou accusés. De l'une à l'autre, la rumeur ne transgresse pas la théorie benvenistienne de l'énonciation ; elle l'entraîne au contraire dans une *hypertrophie de la subjectivation du discours*. Benveniste insistait sur le fait que « il » ou « elle » ne forment pas un troisième pronom personnel, mais le pronom de la *non-personne*, puisque ne renvoyant à aucune instance susceptible de le remplir sémantiquement par une énonciation, sauf à se « convertir » précisément en un *Je* ou un *Tu*. Mais loin de l'aimable libéralité laissant cette conversion au bon vouloir des locuteurs, la rumeur de *M* en impose le *forçage* permanent, dont elle en tire toute sa puissance paranoïaque, en rabattant sans cesse l'instance du *récit* sur celle du *discours*, c'est-à-dire le « il » d'une histoire qui se raconte (le Meurtrier comme le tout Autre et tout autre) sur un « moi » déjà suspect et un « toi » d'emblée coupable. Ainsi à la table des convives écoutant la radio : ce *il* dont on parle, ce n'est *pas moi*, c'est *donc toi* ! Nous sommes alors proche de l'inversion projective dédagée par Freud chez Schreber, qui en connaissait un brin en matière de rumeur... (Freud 2014).

Deleuze en tirera pour sa part, du point de vue d'une typologie des *speech acts* proprement cinématographiques, un nouveau contraste intensif (comme précédemment le mot d'ordre révolutionnaire opposait ses pôles d'intervention et de réflexion) : un contraste à présent interne aux mots d'ordre

d'interactions, selon qu'ils réfléchissent dans leurs liaisons à distance l'atmosphère paranoïaque d'un vaste discours indirect libre, ou contraire qu'ils les attribuent à la forme dialogique de la communication elle-même, en imposant à la « corrélation de personnes » (Benveniste) des dissociations, des sauts et des variations de perspective rendant inexorablement équivoques le « je » et le « tu » mis en présence. Deleuze appelle spécifiquement la *conversation*, dont les virtualités schizophréniques font pendant aux potentialités paranoïaques de la rumeur, ces actes de parole qui font la matière même de la comédie américaine classique, et que retrouvera d'une autre manière la Nouvelle Vague. Mais « la conversation est une rumeur contractée, et la rumeur, une conversation dilatée, qui révèlent toutes deux l'autonomie de la communication ou de la circulation. » (Deleuze 1985, 299-300) La conversation « surlinéarise » la communication comme la rumeur surlinéarise l'information. De ce point de vue, elle n'est pas la forme dégradée d'un dialogue idéal, mais la limite dynamique de tout dialogue réel : elle inscrit une polyphonie faites de discontinuités, de coupures et de « faux raccords », bref tout un montage, toute une cinématographie interne à « l'échange » linguistique, qui font que ce dernier n'est jamais dialogique qu'à *la limite*. La conversation fait du dialogue la limite d'une rumeur tendant vers son seuil de dépotentialisation maximale – sa limite d'annulation, où s'annulerait la translation énonciative elle-même.

Quant au film de Lang, il y faudra autre chose qu'une conversation pour que sa rumeur cesse, pour que son signifiant cesse de flotter et trouve enfin son sujet : il faudra que sa lettre soit capitonnée à un *corps*, un « M » marqué à la craie sur une épaule. En fait elle ne cessera pas, mais trouvera une nouvelle économie, donnant encore à voir une efficacité illocutoire qui ne suppose garantie aucune instance d'obligation ou d'autorisation, et bien plus, qui tire sa force de s'y soustraire. Nous avons vu que le mot d'ordre de l'intervention révolutionnaire précipitait un effet de corps en décidant d'un nouveau lieu de pouvoir, et en mesurant sa justesse politique à cette relocalisation (des Soviets au Parti d'avant-garde...). Inversement les mots d'ordre d'interactions présentent une

situation où « plus l'acte de parole devient autonome en dépassant les personnes déterminées, plus le champ de perception visuelle qu'il ouvre se présente comme problématique », ou s'oriente vers un lieu de pouvoir comme « point problématique à la limite des lignes d'interaction enchevêtrées ». (ibid. 296) La sentence d'un magistrat – exemple standard de la pragmatique depuis John Austin – aurait pu terminer un film de George Cukor ; seulement Cukor fait des comédies de conversation : le magistrat de *Madame porte la culotte* (Spencer Tracy) perd son pouvoir de sentence dans la joute verbale que lui impose l'avocat de la défense, qui n'est autre que son épouse (Katherin Hepburn) ; il en perd du même coup la parole, ne pouvant rétorquer sans se mettre à bégayer... Très différente, la critique du jugement langienne oriente *M le maudit* vers un obscur Verdict, comme objet de la collaboration de classe, ou plutôt de non-classe, entre l'enquête de la police et le tribunal de la pègre, comme parties non-communicantes que fait paradoxalement communiquer le montage alterné d'un seul et même acte de parole, tel qu'« une phrase commencée par le commissaire sera continuée, prolongée ou transformée par le chef de la pègre, en deux lieux différents, et fera voir une interaction problématique des parties elles-mêmes indépendantes, en fonction des "circonstances" ». (ibid. 297)

#### 4. Voix off et acousmètres

Faut-il réitérer l'objection déjà rencontrée, que tout cela concerne le cinéma plutôt que l'énonciation ? Elle m'amène à mon dernier cas d'analyse : il sera plus court, et servira à conclure en tirant d'abord de ce qui précède trois remarques générales :

1. La critique guattaro-deleuzienne des « postulats de la linguistique » au nom d'une « pragmatique généralisée » ne va pas sans une critique des postulats *politiques* de la pragmatique elle-même : quelles « images du pouvoir » véhiculent nos analyses sur le « pouvoir des mots » ?

2. Cette question critique impose de passer de « l'appareil formel de l'énonciation » dont Benveniste dégagait les lois, aux « agencements matériels » de sa production, aux



synthèses historiques des mises en scène du discours avec leurs conditions sociotechniques, esthétiques et politiques, qui surdéterminent les opérations de description et d'abstraction que la pragmatique linguistique mène sur son objet.

3. Y a-t-il lieu alors, à suivre Deleuze dans cette direction, de donner au traitement cinématographique des actes de parole un privilège, fut-ce relatif ? La radio ne serait pas moins significative ; sans doute fut-elle même historiquement déterminante pour l'entrée en crise de la conscience cinématographique elle-même, quand elle fut sommée de penser son rôle dans l'orchestration de la propagande et de la mobilisation de l'État total. On l'a parfois remarqué, Hitler fut d'abord une Voix, un événement radiophonique. Il est remarquable que le débat de Deleuze et Guattari sur le terrain de la linguistique s'ouvre, intercalée entre le titre et le premier paragraphe du 4<sup>ème</sup> Plateau, par une vignette d'un poste radio, légendée « L'agencement du mot d'ordre ». Mais justement la radio est fichée dans un photogramme, tiré d'une scène du « *Testament du Docteur Mabuse* » où, Kent et Lily venant de tirer le rideau noir derrière lequel l'inquiétant Mabuse lançait ses ordres et ses verdicts, l'énonciateur se révèle être une silhouette de carton, la voix impérative et menaçante l'effet d'un pavillon de haut-parleur, et Mabuse un « acousmètre » plus indécidable que jamais. Le film sort en 1933 : peut-être present-il déjà l'envers ironique de « l'esthétisation » spectaculaire de la politique (Benjamin), et, sous l'aura hypnotique de l'autorité, la figure blafarde et sans visage de la transmission machinique et anonyme des mots d'ordre.

Le terme d'acousmètre est forgé par Michel Chion en 1982 pour désigner ces corps sonores inassignables dans les corps visibles à l'image ; et il commence son analyse en montrant comment le *Testament du Docteur Mabuse* en explora d'emblée toutes les potentialités, selon deux polarités de la voix *off* (cf. Chion 1993, 41-51) : selon un hors-champ relatif ou de contiguïté, « la voix terrible semble toujours être à côté (...) ; mais, dès qu'on pénètre à côté, elle est déjà ailleurs », et finalement nulle part, voix englobante ou surplombante renvoyant à un hors-champ absolu d'où elle tire la puissance de réflexion terrible d'un sujet-supposé-savoir, omnipotent et

panoptique (cf. Deleuze 1985, 307-308). Chion remarquait en effet que la voix de Mabuse n'est pas seulement entendue, mais paraît voir elle-même, et tout voir. Comme Deleuze il prolongeait ici une réflexion sur le traitement cinématographique de la voix qu'avait déclenchée dix ans plus tôt, dans les *Cahiers du cinéma*, une conjoncture précise, où interféraient transformations des formes de l'engagement politique, crise du cinéma militant, difficultés à redéfinir la possibilité même d'une énonciation politique dont les conditions tendent à se confondre avec celles de sa « mise en scène » audiovisuelle, mutations d'un genre documentaire soumis pour une part croissante aux contraintes techniques, économiques et idéologiques du système d'information télévisuel. On débattait sur « *Mai 68* » de Gudie Lawaetz, sur « *La Chine* » d'Antonioni, sur « *Attica* » de Cinda Firestone. À distance, ces débats à l'aune desquels ce qui s'énonce aujourd'hui dans l'exigence de « donner voix aux sans-voix » paraît bien souvent sous-déterminé, conservent l'intérêt d'avoir situé cette conjoncture dans le cycle plus large de l'histoire des technologies politiques de production des voix, de part et d'autre de la crise majeure que constitua la rencontre de l'art de l'image-mouvement et des programmes politiques de « mise en mouvement » des masses.

Serge Daney, qui en fut avec Pascal Bonitzer l'un des principaux diagnosticiens, reprochait aux notions conventionnelles de voix *in* et *off* de se référer à un primat implicite du visuel. Cette insuffisance ne les rendait pas moins adéquates à une première séquence de ce cycle historique, où la voix était justement traitée comme une composante de la visibilité des corps, comme un événement de corps lui-même vu plutôt qu'entendu (ibid. 294, 302-303). C'est les actions et affections de corps qui discriminaient la voix des autres bruits et sons que la bande sonore présente dans un même continuum auditif. C'est le cadrage des corps qui mettait à son service le jeu du *in* et du *off* selon les deux aspects du plan, érotiser ses bords en isolant l'image comme une partie d'un ensemble, lier le désir de voir à la profondeur d'image en multipliant les caches mobiles qui lui font obstacle. C'est sous la détermination des corps visibles que la voix pouvait même devenir dominante, comme dans les différents actes de parole que nous avons

rencontrés, en faisant voir des communications ou interactions entre personnages non-communicants, ou en donnant la puissance réflexive d'un sujet omniscient à une voix qui évoque, qui commente, qui maîtrise toute la suite des images, prescrivant à l'œil ce qu'il y cherche et décidant ce qu'il y trouve. Seulement dans ces conditions, la voix n'en restait pas moins soumise à la loi des corps qu'elle dominait éventuellement. Bonitzer remarquait : ce qui fait le sur-pouvoir de la voix *off* en fait aussi bien le risque et la dérision. Il suffit que cette voix prenne corps en apparaissant dans l'image, « et ce n'est plus que la voix d'un homme, autrement dit d'un imbécile quelconque : la preuve ? un coup de feu, et il tombe – et avec lui, mais dans le ridicule, son discours aux accents prophétiques ». (Bonitzer 1975, 25) Chaplin, qui résista longtemps au parlant, parce qu'il savait que celui-ci introduirait d'abord dans le cinéma la parole du pouvoir dépossédant les corps de leur expressivité plastique et leur polyvocalité propre, en fit l'expérimentation dans *Les Temps Modernes*. La parole du pouvoir seule y est sonorisée, on en voit même les sources mécaniques : voix autoritaire du pouvoir patronal diffusée par l'écran qui surplombe la salle des machines et ordonne l'augmentation des cadences ; voix standardisée du pouvoir commercial émise par le parlophone édictant le fonctionnement de la machine-à-manger (« *c'est le représentant mécanique qui vous parle* »), sont les métonymies du cinéma parlant lui-même<sup>4</sup>. Mais que le patron se retrouve dans l'arène et, corps parmi les corps, il finira tôt ou tard aspergé d'huile. Que la machine-à-manger se mette en mouvement comme un corps, et elle s'expose à ce qu'il a de plus infaillible, sa distraction et son emballement burlesques.

C'est la formule de l'humanisme critique de Charlot : à la voix qui est du Pouvoir, les corps muets opposent, avec leur humour, la chance fragile d'une subversion. Elle a fait jouir d'une certaine audience, dans les Nuits Debout de 2017 en France, un film comme celui de François Ruffin « *Merçi patron* », qui est une variation sur la formule chaplinienne. Libre de la juger trop fragile, on voit pourtant qu'elle n'est pas nulle au fait que la formule ne disparaît quand elle passe dans son contraire. Par exemple, dans le pessimisme que Bresson

tire de son antihumanisme proprement cinématographique : l'appareil respiratoire et phonatoire du corps humain en fait un corps sonore parmi d'autres, plutôt piètre comparativement à beaucoup, et prompt à compenser sa carence en discourant, pour immanquablement pérorer, en versant dans le pathos, l'emphase et l'histrionisme d'acteurs de théâtre. Daney en voyait l'illustration limpide dans une scène de *Le Diable probablement*, où Charles retrouve le camarade Michel s'attelant avec quelques militants écologistes au montage d'un film où s'enchaînent images de dégazage d'un pétrolier, de coulées rouges de boue oxydée, de massacre de bébé-phoques, d'arbres immenses qu'on abat l'un après l'autre :

« scène tout sauf simple. Car le film d'intervention est muet et Michel et ses amis en "disent" le commentaire dans le temps même de la projection. Ce commentaire, qu'il n'a jamais été aussi justifié d'écrire, à la suite de Pascal Bonitzer, "comment-taire", ils le lisent, le répètent, l'annoncent. On assiste rien moins qu'à la fabrication d'une voix off. Il y a, du coup, quelque chose d'inquiétant dans le spectacle alterné des images du film dans le film (et à leur violence immédiate) et du mouvement des mains des commentateurs (...) circonscrivant sur le papier l'information à réciter – à plaquer sur les images. (...) Le spectacle du décollement [est] en train de s'opérer là, sous nos yeux, entre la violence muette des images et le commentaire blasé de la voix, entre le cri silencieux de ces images et la voix "planquée" dans l'obscurité. » (Daney 1996, 165-166)

En fait ces images ne sont pas exactement muettes. Chaque tronc d'arbre qui s'effondre fait résonner longuement un son fracassant qui n'est plus du bruit et pas encore du discours, qui est plus proche du cri, donc d'une limite intensive de la voix. Et c'est ce corps sonore qui fait entendre l'« incapacité des discours humains (et de la voix qui les porte) à *soutenir* la violence du monde ». Le problème de Bresson ou de son « modèle » n'est pas de savoir s'il faut adhérer ou pas à la lutte écologique, mais dans le fait que « le débat d'idées (...) s'enlève toujours sur un dispositif sonore déjà assourdissant », et que « le bruit atroce que font les arbres dans leur chute rend *a priori* tout débat inutile puisqu'in audible ». De là un étrange « état de nature » dans le matérialisme sonore de Bresson : tout corps étant d'abord corps sonore, la loi est celle du son le plus fort. Ce qui n'est certes pas une simple affaire de décibels, mais rend à tout le moins la consistance politique d'un discours

inséparable de la capacité à inventer des affects sonores, et phoniques, ou quasiment phoniques, capables de le soutenir.

Par là nous retrouvons la situation générale à laquelle, selon Daney et Bonitzer, devaient se confronter cinéastes et documentaristes dans les décennies d'après-guerre. De la guerre le cinéma sortait disqualifié non seulement idéologiquement, mais cinématographiquement. Son rôle dans le théâtre des « grandes mises en scène politiques » et « manutentions humaines de masse », mettait en cause ce qui avait fait triompher l'âge d'or de son art du leurre par excellence : créer sans scène une scénographie de la profondeur (ibid. 207), machiner le désir d'un « plus-de-voir », dans, derrière ou au-delà de l'image, et lui subordonner des voix discourantes accumulant et reproduisant ce plus-de-voir. Le cinéma ne pourrait se reconstruire que sur les ruines de cette scénographie (ibid.). Ce serait un cinéma assumant la non-profondeur de l'image, dont la « platitude » n'aimerait plus le regard par le jeu du fond et de la figure (idole ou monstre, Mabuse ou Maudit), qui serait hantée plutôt par son envers irréversible, à la fois image impossible et « vérité honteuse » du cinéma : celle des camps. C'était ainsi un nouveau réglage de la pulsion scopique, ou plutôt son « bouclage » : « Le regard ne se perd plus entre obstacle et profondeur mais est renvoyé par l'écran comme une balle par un mur », en même temps que l'image renvoie au sujet spectateur sa place de regardant, sinon de voyeur, en tout cas d'intrus. Un regard en plus, et en trop, qui ne se demanderait plus ce qu'il y a à voir derrière, mais *comment* voir l'image, sur elle et dans son interstice. Question d'art et de pédagogie (comment, de quelle façon et par quels moyens), mais aussi de morale (comment soutenir ce qui est donné à voir) (ibid. 210). Mais c'était du même coup une transformation de la voix, la montée de paroles elles-mêmes « plates » et intransitives, et surtout leur autonomisation dans des « images sonores » dissociées des images visuelles, des voix, comme dira Duras, « dévissées » des corps. Bouclage de la pulsion invocante rebondissant sur des corps sonores qui ne peuvent être qu'écoutés, ne donnant rien à voir, en excès ou en défaut par rapport avec l'image.

Quant à savoir si ces nouveaux acousmètres ouvriraient aussi une nouvelle *politique des voix*, Deleuze devra à Daney l'idée qu'on ne pourrait en approcher le problème sans considérer la façon cette première crise, pas même consommée, s'engrènerait aussitôt dans une seconde. Car l'idée d'une telle « disjonction audio-visuelle » ne pouvait venir du cinéma lui-même, mais seulement de la télévision naissante. Ignorant encore tout de ses pouvoirs, celle-ci était à l'horizon de tous les grands cinéastes modernes. Quand certains s'en empareront (Rossellini, Goddard, Fassbinder), elle avait déjà perdu la naïveté d'un champ de création expérimentale, et s'assujettissait d'autant mieux la création cinématographique comme « sa rente, son otage et sa danseuse », qu'elle s'asservissait elle-même à une pure fonction de contrôle informatif et d'encadrement idéologique, encastrant tout problème de mise en scène du discours dans l'étau de sa perfection technique et de sa nullité esthétique et noétique. Je m'en tiens seulement au nouveau sens de la voix *off* que Daney en tirait. Non plus une voix reléguant hors-champ sa source, et avec elle, l'état de corps, les conditions matérielles, les titres ou les raisons de son émission, mais une voix qui ne « rencontre » jamais les images (aussi nombreuses qu'on voudra, et même idéalement ininterrompues), qui ne s'expose jamais au démenti, humoristique ou ironique, des corps. Voix du commentaire, elle n'a même plus besoin de se « planquer » ; elle s'exhibe même avec toute l'arrogance que lui assure le seul « contrat » qu'elle passe avec l'auditeur-spectateur « sur le dos des images », dans le dos des corps. Mais c'est un contrat pour rire ; en fait il n'y a même plus besoin de contrat, qui supposerait un *assujettissement social* préalable des sujets d'énonciation mis en « communication ». Nous sommes plutôt dans la situation que Deleuze et Guattari décrivaient en 1980, d'un « asservissement machinique » incorporé dans la matérialité de dispositifs sociotechniques qui se passent aussi bien de toute formalisation juridique ou quasi-juridique en termes d'interpellation d'un sujet de volonté, d'obligation, ou de responsabilité : « on est assujetti à la télé pour autant qu'on en fait usage et qu'on en consomme, dans cette situation très particulière d'un sujet d'énoncé qui se prend plus ou moins pour sujet d'énonciation

(“vous, chers téléspectateurs, qui faites la télé...”); la machine technique est le médium entre deux sujets. Mais on est asservi par la télé comme machine humaine pour autant que les téléspectateurs sont, non plus des consommateurs ou des usagers, ni même des sujets censés la “fabriquer”, mais des pièces composantes intrinsèques, des “entrées” et des “sorties”, des *feed-back* ou des récurrences, qui appartiennent à la machine et non plus à la manière de la produire ou de s’en servir. Dans l’asservissement machinique, il n’y a que des transformations ou des échanges d’informations dont les uns sont mécaniques et les autres humains ». (Deleuze et Guattari 1980, 572-573) Dans ces conditions, la voix-off télévisuelle n’a nul besoin de « prendre la parole » – ce qui l’exposerait à la question de sa légitimité, et ses actants à celle de leur responsabilité –, mais seulement d’*occuper le temps de parole* – ce qui est exactement le contraire. On occupe le temps d’antenne comme Fanon disait qu’on occupe les ondes (Fanon 2011) : à la façon d’un territoire conquis. Mais *qui* parle dans cette voix ? La Voix de son Maître, sans doute. Mais qui est, où est « le Maître » ? Jamais les magnats des consortiums médiatiques n’ont été aussi puissants, et pourtant jamais aussi vive l’impression qu’ils sont eux-mêmes, dans leur pouvoir même, de simples rouages d’une cybernétique de contrôle informatif, qui rendrait presque rassurante leur intrusion périodique dans les « choix » des rédactions (voir Lancelin 2016). Cette voix n’a ni Mabuse ni Kane à l’horizon, mais seulement des *porteurs, speakers* préposés à la parole, et n’ayant donc pas besoin de la prendre, ne *devant surtout pas* la prendre. Il y faut un talent spécial qui est comme la revanche des journalistes sur le « modèle » bressonien : une voix particulièrement atone épurant les accents régionaux et de classe, une médiocrité intellectuelle adéquate à la standardisation des énoncés, une surdité capable de neutraliser tout énonciation en rupture, une irresponsabilité notoire où s’emmêlent naïveté et cynisme, et qui n’est aucunement un problème de déontologie professionnelle, mais un effet immanent à cette production d’énoncés qui ne se réfléchit dans aucune prise de parole, dans aucune instance d’énonciation, mais seulement dans le continuum de perfection technique

assurant la continuité idéale de ces énoncés renvoyant les uns aux autres, redondants les uns avec les autres, se « commentant » les uns les autres. La télévision a horreur du vide, et annule en elle-même toute possibilité de faire silence ; mais elle a tout autant horreur de la référence, qu'elle évite, et à laquelle elle impose silence. Les chaînes dites « d'information continue » en sont l'aboutissement logique, cependant que les journalistes ont définitivement renoncé à la fonction de *reporter* (qui supposerait qu'il y ait *quelque chose* à « rapporter ») pour se faire *speakers*, et ont transformé la fonction intellectuelle dont ils meublent leur plateau en fonction de « commentateur » (comment-taire).

Au pouvoir de la voix *off*, les ripostes seront évidemment multiples pour inventer autant de voix de contre-pouvoir. Riposte pédagogique-dialectique : une voix étant donnée, trouver l'image qui l'interrompt, ou inversement pour une image, trouver l'autre image visuelle ou sonore qui la contredit (Godard). Riposte politico-morale, nourrissant à l'« indéracinable fantasme » de rendre les voix aux corps auxquels elles ont été prises, l'exigence que les autres produisent eux-mêmes leur propres sons et leurs propres images (l'âge de la Tricontinentale). Riposte mélancolico-archéologique : faire résonner dans la voix *off* les corps en lutte dont l'image montre simultanément l'effacement dans les paysages évidés qui en furent le théâtre (Straub-Huillet), ou les voix de désir hantant les lieux d'où ont disparu les corps qu'elles ont un jour transis (Duras). Riposte fétichiste : accoler la voix au plus près d'un corps, mais vu de dos, ou en partie seulement, rendant au corps son opacité, et à la voix l'incertitude de sa source, mettant en demeure de l'écouter sans savoir, ni ce qu'elle dit, ni d'où ni à qui (Bresson encore). Bien sûr toutes ces intensifications de l'insistance ou de la résistance de voix mineures dévissées des corps, se jouent à l'intérieur du panthéon cinématographique des *Cahiers* qui circonscrit encore en 1985 les analyses des actes de parole cinématographique dans *L'image-temps*. On ne peut donc préjuger de leurs actualisations ou réinventions ; on peut à tout le moins identifier la condition *sine qua non* qu'elles assignent à la politique en la rendant inséparable des corps phoniques, des



agencements corps-voix que l'on est capable, en chaque cas, de créer, pour entendre la protestation des acousmètres, le silence des causes mineures, et les arbres qui crient.

## NOTES

<sup>1</sup> Quant à son cadre général, voir Lecercle (2002, 154-201 ; 2004).

<sup>2</sup> « Les révolutions nous montrent précisément à chaque pas combien est obscurcie la question de savoir où se trouve le pouvoir véritable (...). En mars et avril 1917, on ne savait pas si le pouvoir réel appartenait au gouvernement ou au Soviet » (Lénine 1970, 202).

<sup>3</sup> Sur la reprise de la notion différentielle et dynamique de « plus petit intervalle » dans le contexte de la réflexion sur les actes de langage, voir Deleuze et Guattari (1980, 119).

<sup>4</sup> Je m'appuie ici sur deux études inédites d'Armelle Talbot (2014 et 2015).

## REFERENCES

- Benveniste, Émile. 1966. « La philosophie analytique et le langage » (1963). In *Problèmes de linguistique générale; tome I*, Bonitzer, Pascal. 1975. « Les silences de la voix (à propos de *Mai 68* de Gudie Lawaetz) ». *Cahiers du cinéma*, 256 (février-mars) : xx-yy.
- Bourdieu, Pierre. 1982. « L'économie des échanges linguistiques » (1977). In *Ce que parler veut dire*. Paris : Fayard.
- Chion, Michel, 1993. *La Voix au cinéma*. Paris : Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma.
- Daney, Serge. 1996. *La Rampe. Cahier critique 1970-1982*. Paris : Petit Bibliothèque des Cahiers du Cinéma.
- Deleuze, Gilles. 1969. « Lucrèce et le simulacre ». In *Logique du sens*. Paris : Minuit.
- Deleuze, Gilles. 1985. *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris : Minuit.
- \_\_\_\_\_. 1986. *Foucault*. Paris : Minuit.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 1980. *Mille plateaux*. Paris : Minuit.
- Ducrot, Oswald. 1972. *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*. Paris : Hermann.

Fanon, Franz. 2011. « Ici la voix de l'Algérie... ». In *Œuvres*. Paris : La Découverte.

Lancelin, Aude. 2016. *Le Monde libre*. Paris : Les liens qui libèrent.

Freud, Sigmund. 2014. *Cinq psychanalyses*. Paris : PUF.

Lecerclé, Jean-Jacques. 2002. *Deleuze and Language*. Basingstoke : Palgrave MacMillan.

\_\_\_\_\_. 2004. *Une Philosophie marxiste du langage*. Paris : PUF.

Lénine, Vladimir I. 1970. « À propos des mots d'ordre » (juillet 1917). In *Œuvres*, tome 25. Paris et Moscou : Éditions Sociales/Éditions du Progrès.

Milner, Jean-Claude. 2008. *Le Périple structural*. 2<sup>nd</sup>e édition. ParisM Verdier.

Talbot, Armelle. 2014. « Les Temps modernes, film “rouge” ? ». Manuscrit inédit, dactyl., 16 p.

\_\_\_\_\_. 2015. « Picsou et les extraterrestres. Notes sur les avatars de la domination dans la représentation du monde du travail ». *La tyrannie sans visage. Effets et séquelles de la crise à l'écran et sur la scène*, Apr. 2015, Strasbourg, France. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01347039>, consulté le 12 octobre 2017.

**Guillaume Sibertin-Blanc** est Professeur de philosophie de l'Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, chercheur du Laboratoire Logiques Contemporaines de la Philosophie, membre de l'Institut Universitaire de France et co-directeur de la revue *Actuel Marx*. Il est l'auteur notamment de *Deleuze et l'Anti-Œdipe : la production du désir* (Paris, PUF, 2009) et *Politics and State. Deleuze and Guattari on Marx* (Semiotext, 2017), et a publié récemment avec Livio Boni *La Ville inconsciente* (Paris, Hermann, 2018).

**Adresse:**

Guillaume Sibertin-Blanc  
Université Paris 8 à Saint-Denis  
UFR Arts, Philosophie, Esthétique  
2 rue de la Liberté - 93526 Saint-Denis cedex  
Email: [guillaume.sibertin-blanc@univ-paris8.fr](mailto:guillaume.sibertin-blanc@univ-paris8.fr)