

Yves Citton

Médiation et simulation chez Albert Robida à la lumière de l'archéologie des media

Lire en 2014 *Le Vingtième Siècle* ou *La Vie Électrique* d'Albert Robida produit à leur plus haut degré les effets de saisissement propres au genre de l'anticipation. Ces effets sont au moins de deux ordres. D'une part, on ne peut manquer d'être frappé par les « coïncidences » multiples et profondes entre la fiction anticipatrice et la réalité advenue : chaque page ou presque nous étonne en révélant à quel point Robida avait « vu juste ». Bien sûr, ce premier effet repose largement sur une illusion rétrospective, propre non tant au genre d'anticipation qu'à la dynamique herméneutique de l'après-coup : le lecteur du XXI^e siècle est proportionnellement bien plus sensible aux phénomènes ponctuels de coïncidences qu'à l'arrière-fond de projections erronées sur lequel ils s'inscrivent. Notre transport aérien s'est organisé autour des avions, non des ballons ; la forme dominante en est l'oiseau et non le poisson ; notre vie politique ne s'est pas (encore) polarisée entre partis masculins et féminins : la liste des fausses prophéties serait sans doute aussi longue que celles des intuitions géniales. Ces premiers effets de saisissement, les plus frappants et les plus immédiats dans l'expérience de lecture des textes d'anticipation, est bien le produit de la dynamique épistémologiquement très douteuse du « précurseur », qu'avait critiquée Canguilhem comme reposant sur une illusion téléologique¹ : à la vue des développements ultérieurs, nous réinterprétons le passé comme orienté de façon inhérente vers ce qui en est sorti (les TGV, la télévision, la finance mondialisée), pré-orientant et téléologisant par avance ce qui n'était en réalité à l'époque qu'un champ ouvert de possibilités, non-prédéterminé à suivre le cours de développement contingent qui a été le sien.

Mais la lecture des textes d'anticipation peut donner lieu à un autre effet de saisissement, plus intéressant et moins illusoire du point de vue de notre rapport à l'histoire. Au lieu de se dire que Robida fut un génie individuel de par sa capacité à prévoir le cours futur de nos développements sociaux, on peut être sensibilisé par ses fictions à la présence, dans la société de son temps, de germes déjà effectifs de développements ultérieurs. On met moins alors en avant son génie visionnaire, exceptionnel et révolutionnaire, qu'une certaine permanence de potentiels de développements au long cours, qui nous aident à relativiser la nouveauté apparente de ce que nous voyons surgir autour de nous. Pour le dire autrement : au lieu de lire ces textes de 1883 et de 1892 comme des *anticipations* de réalités à venir, on peut les lire comme des *révélateurs* de germes de réalités déjà *effectivement présentes* dans le XIX^e siècle finissant – et l'on peut alors s'en servir pour prendre un certain recul critique envers les prétendues nouveautés de notre propre époque.

C'est cette deuxième attitude qui caractérise un champ d'études émergent connu dans les mondes germaniques et anglo-saxons sous le terme d'*archéologie des media*². Mon propos va consister à esquisser le type de lecture que l'archéologie des media propose des deux

¹ Georges Canguilhem, *Études d'histoire et de philosophie des sciences*, Paris, Vrin, 1968, p. 20 sq.

² Thierry Bardini propose de distinguer systématiquement les graphies en écrivant « media » (pluriel de medium) pour désigner les dispositifs techniques et symboliques de médiation en général, « médias » (avec l'accent et le – s) pour désigner les mass-médias émergés à partir du XIX^e siècle, et « médiums » pour désigner les détenteurs d'une puissance de médiumnalité. Voir Thierry Bardini, « Entre archéologie et écologie : Une perspective sur la théorie médiatique », à paraître.

ouvrages les plus célèbres d'Albert Robida, *Le Vingtième Siècle* (1883) et *La Vie Électrique* (1892). Pour ce faire, je vais commencer par présenter sommairement en quoi consiste l'approche archéo-médiatique, avant de montrer comment elle nous invite à interpréter quelques-uns des points saillants qu'elle aide à repérer dans ces deux ouvrages. Pour prendre à contrepied quelques-unes de nos habitudes spontanées face aux textes d'anticipation, je m'efforcerai de tirer la création littéraire des années 1880-1890 autant vers le passé des années 1760 que vers l'avenir de notre XXI^e siècle. Au total, j'espère parvenir à suggérer que la lecture de Robida nous propose une réflexion d'une grande profondeur et d'une intense acuité sur le statut de la médiation au sein d'un monde régi par la simulation.

Quatre axes de problématisations archéo-médiatiques

Émergée à partir des années 1980, surtout en Allemagne ou en Hollande, à la relecture de penseurs comme Aby Warburg, Walter Benjamin ou Vilém Flusser, nourrie par la réflexion critique sur les cultures numériques développée sur le continent américain (Canada et USA) à la suite des intuitions de Marshall McLuhan, l'archéologie des media en est déjà arrivée à une phase de maturation qui lui permet de faire le point sur ses méthodologies et ses évolutions. Fortement inspiré de Friedrich Kittler, Siegfried Zielinski ainsi que de plus jeunes chercheurs de l'Europe du Nord, du Canada et des USA, un ouvrage récent de Jussi Parikka offre la meilleure synthèse et la meilleure introduction à ce domaine d'études qu'il définit ainsi :

L'archéologie des media se présente comme une manière de réfléchir aux nouvelles cultures médiatiques en profitant des intuitions tirées des nouveaux media du passé, souvent en mettant l'accent sur les appareillages, les pratiques et les inventions oubliées, bizarres, improbables ou surprenantes. [...] L'archéologie des media considère les cultures médiatiques comme sédimentées en différentes couches, selon des plis du temps et de la matérialité au sein desquels le passé peut soudain être redécouvert d'une façon nouvelle, alors même que les nouvelles technologies deviennent obsolètes à un rythme de plus en plus rapide³.

On peut donc caractériser, en première approche, l'archéologie des media comme l'étude des premières manifestations – antérieures à 1900 – des objets techniques et des dispositifs symboliques qui, au XX^e siècle, ont servi de support au développement des mass-médias. Il s'agit de repérer et d'analyser ce dont se servaient les hommes et femmes des siècles passés, dans la réalité ou dans les représentations fictionnelles, pour enregistrer, communiquer et mettre en forme leurs pensées, leurs sensations et leurs affects. Un tel champ de travail est toutefois structuré par quatre principes de problématisation, que je passerai en revue de façon aussi succincte que possible.

1. *Problématiser la définition de la notion de « media »*. Conformément aux travaux de la médiologie française animée par Régis Debray et Daniel Bounie, on peut reconnaître un medium par une triple fonction : *enregistrer*, *transmettre* et *traiter* de l'information. Siegfried Zielinski opère toutefois un geste typique de l'archéologie des media lorsqu'il affirme vouloir « garder le concept de media aussi ouvert que possible » : à la suite de Marshall McLuhan qui y voyait des « prolongements de l'humain »⁴, il les définit pour sa part comme « des espaces d'action pour des tentatives construites visant à connecter ce qui est séparé »⁵. Même si un premier enjeu constitutif de l'archéologie des media est de problématiser ce que l'on

³ Jussi Parikka, *What Is Media Archaeology?*, Cambridge, Polity, 2012, p. 2-3.

⁴ Marshall McLuhan, *Pour comprendre les media* (1964), Seuil, 1968.

⁵ Siegfried Zielinski, *Deep Time of the Media. Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*, MIT Press, 2006, p. 7 et 30 (Titre original: *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*, Rheinbeck, Rohwolt, 2002).

considère (ou non) comme media, on peut s'appuyer sur Jussi Parikka pour s'en donner une première définition inclusive : « Les media consistent en une action de plier le temps, l'espace et les agentivités ; ils ne sont pas la substance ou la forme à travers lesquelles des actions prennent place, mais un environnement de relations dans lequel le temps, l'espace et les capacités d'action émergent »⁶.

2. *Problématiser les alternatives du développement historique.* Loin de se contenter d'aller chercher dans le passé lointain des dispositifs, réels ou imaginaires, qui « anticipent » les mass-médias du XX^e siècle ou nos « nouveaux media » actuels (numériques), loin chercher des « précurseurs » imparfaits à nos « perfectionnements » actuels, il s'agit d'apprendre à renverser la perspective : Siegfried Zielinski précise que « l'histoire des media n'est pas le produit d'une avancée prévisible et nécessaire des appareillages plus primitifs vers des appareillages plus complexes ». Si l'on parle d'« archéologie » (plutôt que d'« histoire ») des media, c'est précisément pour se démarquer de la prégnance téléologique qui voit en l'histoire « la promesse d'une continuité et la célébration de l'avancée continue du progrès au nom de l'humanité ». Ce renversement anti-anticipateur peut se condenser en une belle formule : « ne cherchez pas l'ancien dans le nouveau, mais trouvez quelque chose de nouveau dans l'ancien »⁷.

3. *Problématiser les échecs et les réussites des dispositifs médiatiques.* Davantage qu'aux technologies appelées à triompher, « l'archéologie des media s'intéresse à ce qui relève de l'anomalie, du marginal dans les cultures médiatiques »⁸. Au lieu de chercher des ancêtres aux réussites ultérieures, elle porte plutôt son attention vers des avortons et des ratés : « l'échec a toujours été au cœur de l'archéologie des media, qui tend à remettre en question la nouveauté des nouveaux media en prenant en considération des histoires alternatives, des voies oubliées et des tangentes à l'histoire dominante »⁹. Au lieu de se laisser éblouir par ce qui, dans les imaginaires ou les innovations de jadis, a débouché sur ce qui produit un effet d'anticipation saisissante, il s'agit tout autant de s'intéresser aux idées saugrenues, aux errances et aux fausses prophéties d'un futurisme fourvoyé.

4. *Problématiser les implications éco-anthropologiques des dispositifs techniques.* Appliqué à Albert Robida, le geste archéo-médiatique conduit par exemple à le lire non seulement à la lumière de nos dispositifs médiatiques contemporains, mais à le mettre en parallèle avec un auteur oublié du milieu du XVIII^e siècle, le médecin normand Charles Tiphaigne de La Roche, auteur en 1760 d'une *Giphantie* qui constitue, avec *Le Vingtième Siècle*, l'un des récits-clés des imaginaires médiatiques francophones – bien moins mal connu hors de France qu'à l'intérieur de l'hexagone, comme c'est le cas de Robida lui-même. Voyage dans l'espace plutôt que dans le temps, *Giphantie* décrit un monde agencé par des « esprits élémentaires », invisibles et ubiquitaires, disposant de toute une série d'appareils leur permettant de *percevoir à distance* tout ce qui se passe à la surface de notre planète (« le globe », chapitres I,8 et I,12), d'*enregistrer* des images avec une perfection photographique (chapitre I,18) ou de mettre des Google Glass permettant de *traiter l'information* de façon à saisir la vérité cachée derrière les apparences (« les lentilles », chapitre II,16). Même si certains ont pu saluer Tiphaigne, dès les années 1850, comme un « inventeur » ou du moins comme un « précurseur » de la photographie plus d'un demi-siècle avant Nicéphore Niepce, l'intérêt principal de la lecture de *Giphantie* tient moins à la justesse (toute relative) de ses

⁶ Jussi Parikka, « Media Ecologies and Imaginary Media: Transversal Expansions, Contractions, and Foldings », *The Fibreculture Journal*, n° 17 (2011), p. 35 disponible sur fibreculturejournal.org.

⁷ Siegfried Zielinski, *Deep Time of the Media*, op. cit. p. 3 et 7.

⁸ Jussi Parikka, *What is Media Archaeology*, op. cit., p. 90.

⁹ Jussi Parikka, *What is Media Archaeology*, op. cit., p. 167.

anticipations techniques qu'au *déploiement des implications anthropologiques* inhérentes à ce type d'innovations médiatiques¹⁰.

Si le parallèle entre Robida et Tiphaigne peut nous éclairer, c'est surtout en faisant apparaître leur attitude commune de méfiance apparemment régressive envers le nouveau monde qu'ils imaginent. Tous deux inscrivent leur utopie dans le genre de la satire : le voyage dans l'espace ou le temps est l'occasion d'un retour réflexif sur le présent, relevant d'une critique radicale que des lecteurs immergés dans l'idéologie de la modernité ont pu prendre pour « réactionnaire », passéiste, nostalgique (ce qu'elle est effectivement par certains côtés) – mais qu'une conscience écologique nous apprend désormais à reconnaître comme plus fondamentalement « précautionneuse ». Si, comme le relevait plus haut Jussi Parikka, « les media consistent en une action de plier le temps, l'espace et les agentivités » constituant « un environnement de relations dans lequel le temps, l'espace et les capacités d'action émergent »¹¹, alors l'archéologie des media nous invite à lire ensemble les satires imaginées par Tiphaigne et Robida comme nous avertissant des dangers propres à certains modes de pliage, ainsi que de certains effets environnementaux, de nos dispositifs médiatiques.

De l'imaginaire technique à l'inquiétude anthropologique

Il faudrait tout un ouvrage pour dresser le répertoire un peu précis des innovations médiatiques anticipées par *Le Vingtième Siècle* et *La Vie Électrique*, innovations qui constituent, avec le domaine des transports, le champ d'opération le plus frappant de l'imagination technique robidienne¹². À côté des aéronefs de diverses tailles, à côté des Tubes à Grande Vitesse intercontinentaux, on se souvient du « téléphonographe », présenté comme un « heureux amalgame du téléphone et du phonographe »¹³ ; du « téléphonoscope », cette « étonnante merveille qui permet de voir et d'entendre en même temps un interlocuteur placé à mille lieues » (VS, 46) ; du « phono-annonceur à clavier », une « sorte de piano » sur lequel les invités arrivant dans un salon n'ont qu'à « frapper sur les touches syllabiques pour que le phono annonce d'une voix discrète ou d'un organe de stentor, à volonté, suivant la force de la pression » (VS, 112) ; de la muzak en réseau, grâce à laquelle « la musique arrive électriquement par les conduits de la grande compagnie de musique, qui a peu à peu centralisé tous les abonnements et absorbé les petites compagnies rivales » (VS, 112) ; de « l'immense cercle de cristal de vingt-cinq mètres de diamètre » autour duquel s'agence la rédaction du journal *l'Époque*, dont « la lune de gauche était réservée à la publicité », tandis que « le cercle de droite était un téléphonoscope colossal en communication avec tous les correspondants du journal, aussi bien à Paris même qu'au cœur de l'Océanie », grâce auquel « on pouvait donc être, ô merveille !, témoin oculaire, à Paris, d'un événement se produisant à mille lieues de l'Europe » (VS, 199) ; des MOOCs qui permettent à Estelle, héroïne de *La Vie Électrique*, de

¹⁰ Les *Oeuvres complètes* de Charles Tiphaigne de La Roche sont en voie d'édition critique sous la direction de Jacques Marx pour les Classiques Garnier. L'édition originale de *Giphantie* est disponible sur Gallica. Pour une présentation synthétique, voir Jacques Marx, *Tiphaigne de La Roche. Modèles de l'imaginaire au XVIII^e siècle*, Université libre de Bruxelles, 1981 ; pour un recueil d'articles récents, voir Yves Citton, Marianne Dubacq et Philippe Vincent, *Imagination scientifique et littérature merveilleuse. Charles Tiphaigne de La Roche*, Presses universitaires de Bordeaux, 2014 ; pour une monographie inscrivant Tiphaigne dans l'archéologie des media, voir Yves Citton, *Zazirocratie. Très curieuse introduction à la biopolitique et à la critique de la croissance*, Paris, Éditions Amsterdam, 2011.

¹¹ Jussi Parikka, « Media Ecologies and Imaginary Media: Transversal Expansions, Contractions, and Foldings », art. cit.

¹² Voir Patrice Carré, « Robida théoricien de la communication », in *Le Téléphonoscope* n° 6, juillet 2001, p. 19-21.

¹³ Albert Robida, *Le Vingtième Siècle*, Paris, Decaux, 1883, p. 7 – noté dorénavant VS, 7. Sur la date exacte de parution du livre, voir Sandrine Doré, « Le contexte éditorial du premier ouvrage d'anticipation d'Albert Robida, *Le Vingtième Siècle*, 1883 » in *Le Téléphonoscope* n° 6, juillet 2001, p. 8-13.

« faire toutes ses classes par Télé, sans sortir de chez elle, sans bouger de Lauterbrunnen »¹⁴ ; ou encore des « phono-livres », ces « superbes éditions des chefs-d'œuvre de toutes les littératures, d'une diction admirable et pure, clichés avec tant de perfection, d'après leurs auteurs eux-mêmes, pour les contemporains, ou, pour les œuvres d'autrefois, d'après les artistes, les conférenciers, les lecteurs les plus célèbres » (VE, 59). Plutôt qu'à passer en revue ces différents gadgets, je me contenterai d'en tirer quatre caractéristiques générales.

1. *L'imaginaire robidien des techniques médiatiques semble plutôt tourné vers le passé des tubes que vers l'avenir des ondes hertziennes.* Alors que, en 1760, Charles Tiphaigne imaginait une agentivité « ambiante » (aérienne, atmosphérique), basée sur la présence d'esprits invisibles répandus dans l'air que nous respirons, sur un modèle qu'il nous est facile de traduire en termes d'ondes et de vibrations, Robida décrit un monde de canaux (tuyaux, tubes, fils, câbles), qui semble encore fermement ancré dans le modèle du télégraphe et du téléphone. Ses villes sont parcourues de « milliers de fils téléphoniques qui se croisent dans tous les sens » (VS, 51 ; voir aussi VE, 129) et de « tubes-souterrains-pneumatiques » (VS, 52) ; les informations, les images et les sons parviennent aux appareils par un système de plomberie, à travers lequel la Grande Compagnie de musique envoie ses produits par un système de tuyaux, régulés par des « robinets de trop-plein » (VS, 113), tout à fait comparable à ceux qu'utilise la Compagnie nouvelle d'alimentation pour distribuer son bouillon (VS, 84). Les percées véritablement avant-gardistes des années 1880 étaient pourtant à situer plutôt du côté des découvertes des ondes électromagnétiques, avec les travaux de Hertz, Lodge, Branly, Tesla, Bose ou De Moura, qui sont contemporains de la publication de la *Vie Électrique*.

2. *Non moins que les seuls procédés de transmission, Robida met en lumière les effets de diffusion à grande échelle inhérents aux mass-médias.* Si Tiphaigne pensait en termes aériens d'atmosphère, il ne se préoccupait guère que de la capacité à capter des images et des sons, les procédés de diffusion lui restant totalement étrangers. Chez Robida au contraire, on sent une forte articulation entre les techniques d'enregistrement, de transmission et de distribution. Dès le début du *Vingtième Siècle*, lorsqu'on voit la famille Ponto regarder dans son salon la retransmission téléphonoscopique en direct de spectacles théâtraux, le narrateur précise qu'« outre les trois ou quatre mille spectateurs de la salle, cinquante mille abonnés, parfois, suivaient les acteurs à distance, cinquante mille spectateurs non seulement de Paris, mais encore de tous les pays du monde » (VS, 56). Dès lors que, pour maximiser leur audience, certains théâtres sont poussés à représenter simultanément la même pièce en trois langues sur trois niveaux superposés, Robida imagine satiriquement l'économie et les gains qu'apporterait l'avènement d'un espéranto – alias « salade-langage » – permettant au public des transmissions téléphonoscopiques d'être véritablement mondialisé (VS, 113-116). Non moins qu'aux techniques de communication, il s'intéresse vivement à leurs effets socio-économiques.

3. *Un souci constant de la réception calculée en termes de chiffres d'audience conduit Robida à mettre en scène de nombreux phénomènes relevant de l'économie de l'attention.* Dans *Le Vingtième Siècle*, l'un des premiers objets de satire est la réforme universitaire qui a conduit à l'enseignement de littérature condensée : « Pour faciliter et abrégé les études littéraires, on a inventé les cours de littératures concentrées. [...] Les vieux classiques sont maintenant condensés en trois pages. [...] À notre époque affairée, il faut des auteurs rapides et concentrés » (VS, 16). Qu'il s'agisse de réduire une tragédie classique à quelques « clous » spectaculaires (VS, 63), de multiplier les effets spéciaux bruyants et tape-à-l'œil (VS, 92), de traduire tout événement en chiffres d'audience journalistique (VS, 206), ou de concevoir des stratégies de marketing en termes de coups publicitaires (VS, 221), les notations convergent :

¹⁴ Albert Robida, *La Vie Électrique*, Paris, La Librairie illustrée, 1892, p. 26 – noté dorénavant VE, 26.

dans une époque obsédée par les questions d'attention¹⁵, les problèmes économiques portent sur les difficultés de réception et les déficits de consommation, tout autant voire davantage que sur l'optimisation de la production.



Figure 1 : Les classiques concentrés
Illustration d'Albert Robida, *Le Vingtième Siècle*, Paris Decaux, 1883, p. 17

4. *Ce qui s'exprime dans l'imaginaire médiatique robidien, c'est tout à la fois un certain émerveillement et une certaine inquiétude envers les formes inédites de pliage que les nouveaux media impose(ront) à nos expériences du monde.* « Le téléphonoscope supprime l'absence » (VS, 72), « la nuit est à peu près supprimée » (VS, 94) par l'omniprésence de l'électricité, qui permet aussi de « supprimer les limites de la vision » (VE, 6). Robida est bien ici à la pointe des inventions de son temps, puisque *Le Vingtième Siècle* paraît à peine cinq ans après le brevetage du téléphone par Graham Bell, quatre ans après la première ampoule électrique de Thomas Edison, deux ans après l'Exposition internationale d'électricité de Paris, et au moment où va se lancer la guerre de propagande qui opposera le courant continu d'Edison au courant alternatif de Tesla. Ce dont rendent compte ses récits, en ce moment de première diffusion de ces inventions, c'est des altérations d'expérience qu'elles induisent chez leurs premiers utilisateurs. Parfois, comme on vient de le voir, une certaine réalité (l'absence, la nuit, l'opacité) est simplement « supprimée ». D'autres fois, elle tend à se dédoubler sur plusieurs niveaux que l'utilisateur confond : ainsi, en découvrant le téléphonoscope géant installé dans la rédaction du journal *l'Époque*, Hélène, protagoniste du *Vingtième Siècle*, regarde « machinalement derrière elle » lorsqu'elle entend annoncer que les « Touaregs en fuite se rabattent par ici avec leurs troupeaux et leurs femmes », confondant l'« ici est maintenant » lointain et absent de Biskra, où se passe la scène, avec celui de Paris, d'où elle la perçoit (VS, 202). À ces « actions de plier l'espace », s'ajoutent des pliages du temps, comme lorsque Georges décrit comme « l'une des plus heureuses applications du phonographe » le fait que sa mère « ait pu [lui] faire entendre le premier cri poussé par [lui] à [s]on arrivé sur cette terre », ou encore le fait qu'on puisse « garder de la même façon, pour les réentendre toujours, à

¹⁵ Voir sur ce point Jonathan Crary, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and the Modern Culture*, Cambridge, MIT Press, 1999. Les années 1880-1900 sont aussi celles où Gabriel Tarde conçoit sa *Psychologie économique* en réponse aux récurrentes crises de surproduction induites par l'industrialisation.

volonté, les derniers mots d'un parent, les dernières recommandations d'un ancêtre à son lit de mort » (VE, 160).

Lors d'un épisode antérieur, Estelle s'était trouvée surprendre depuis une chambre voisine, avec le plus grand embarras, une querelle de ménage très animée entre ses beaux-parents, M. et Mme Lorris. Georges lui avait toutefois révélé que la salle était vide et qu'ils s'étaient chamaillés *in absentia*, par phonographes interposés, chacun enregistrant ses récriminations pour s'en décharger le cœur, mais personne ne prenant vraiment la peine d'écouter celles de l'autre : « les phonographes prêchent dans le désert » (VE, 157-9). Aussi ingénieux soit-il, ce pliage d'agentivité n'en est pas moins inquiétant, en même temps que comique : nous ressentons un certain malaise en voyant nos media communiquer tout seuls en notre absence, que ce soit parce que nous les suspectons de manigances douteuses et dangereuses, comme l'illustrent les algorithmes actuels de *speed trading* financier, ou que ce soit parce qu'ils nous renvoient une image de déshumanisation affligeante de nos rapports sociaux. En repliant notre monde (espace, temps, agentivité) sur lui-même, nos media déclenchent des dynamiques qui échappent largement à notre contrôle. Platon le savait bien en présentant, dans le *Phèdre*, un Socrate soucieux des conséquences de la libre circulation des discours écrits ; Robida – ni plus ni moins « réactionnaire » que Socrate – met en scène des inquiétudes similaires à propos de notre monde (bientôt) farci de téléphonoscopes.



Figure 2 : La dispute des deux phonographes
Illustration d'Albert Robida, *La Vie Électrique*, Paris, La Librairie illustrée, 1892, p. 157.

Médiumnité et médiarchie

Un mode inquiétant de pliage de temps, d'espace et d'agentivité bien représenté dans les fictions anticipatrices de Robida est ce que nous avons pris l'habitude de nommer (*vidéo*)surveillance. Ici, c'est un père qui observe son fils sans que celui ne se doute qu'on vient de l'apercevoir dans son lit : « excellent aussi pour la surveillance, le téléphonoscope ! [...] Cela aussi peut avoir ses inconvénients ; dans les premiers temps, on voulait des téléphonoscopes partout, jusque dans les chambres à coucher ; alors, quand on oubliait de fermer tout à fait l'appareil, on pouvait se trouver exposé à des indiscretions » (VS, 72-73). Là, c'est un scientifique jaloux et fétichiste, l'ingénieur Sulfatin, qui conserve toutes les traces de son amante, l'actrice Sylvia : « j'en ai assez, enfin, de votre surveillance par Télé ou par phonographe ! [...] Je ne puis faire un pas chez moi, recevoir quelqu'un, causer avec des amis, sans que des appareils subrepticement braqués sur moi ne me photographient, ne phonoclichent mes faits et gestes » (VE, 186).

La société de 1953 et 1955 dépeinte dans les deux récits de Robida est soumise à un régime de transparence que quelques grands ingénieurs (Philox Lorris), financiers (Raphaël Ponto) et journalistes (Hector Piquefol) influents parviennent encore à contrôler à leur profit, mais qui semble toujours prêt à se retourner contre la plupart de ses autres participants. Aux phénomènes d'autocensure relevant plus ou moins explicitement du « politiquement correct » (VS, 124-126 ; VS, 133-138) s'ajoutent des épisodes où les personnages voient leurs media favoris les trahir pour leur plus grande confusion. C'est le cas lorsque le jeune Georges Lorris dérobe le cliché phonographique d'une conversation intime entre l'ingénieur Sulfatin et son amante Sylvia, qu'il diffuse à son insu au sein de son laboratoire de physique, déclenchant l'hilarité générale ainsi que le discrédit momentané du trop sérieux savant (VE, 161-163).

Les mésaventures de ce couple burlesque emblément au mieux les rapports inquiétants que nous entretenons les uns avec les autres par l'intermédiaires de nos plages médiatiques. La « célèbre artiste Sylvia » est décrite comme une « tragédienne-médium » qui a « en six mois, amené quatre cent mille abonnés téléphonoscopiques au Molière-Palace, qui réalise des bénéfices fantastiques, malgré le faible prix de l'abonnement » (VE, 89-90). Sa « puissante médiumnité » lui permet de se trouver soudain, « avec une contraction amenée par un simple effort de volonté, transfigurée comme sous la secousse d'une pile électrique par l'esprit qui entrainait en elle et chassait pour ainsi dire sa personnalité [...] ; aux grands jours, c'était l'esprit des auteurs eux-mêmes que Sylvia évoquait, et l'on avait cette étonnante surprise d'entendre vraiment Racine, Corneille, Voltaire, Hugo, disant eux-mêmes leurs vers » (VE, 92). À l'occasion du pliage d'agentivité qui la fait devenir médium, Sylvia se laisse évider de sa personnalité propre pour se laisser investir par une parole venue d'ailleurs (« l'auteur » dont elle est « l'actrice »).



Figure 3 : Sulfatin accapare la cabine du Télé
Illustration d'Albert Robida, *La Vie Électrique*, op. cit., p. 91.

Robida met admirablement en parallèle ce *devenir-medium* de l'actrice avec une *illusion d'immédiateté* de la part de son amant et premier spectateur : « Un soir, assis en sommeillant devant son Télé, Sulfatin l'a vue débiter dans la doña Sol du grand Hugo et le coup de foudre l'a frappé, véritable coup de foudre car, oubliant qu'il suivait la représentation de loin, par téléphonoscope, Sulfatin, à un moment, emporté par une idée soudaine, absolument scientifique, croyez-le bien, voulut se précipiter vers l'actrice et brisa la plaque du Télé » (VE, 92). De même qu'Hélène craignait de voir les Touaregs en fuite arriver *ici* avec leurs troupeaux et leurs femmes » (VS, 202), de même Sulfatin confond-il deux espaces que le

téléphonoscope replie l'un sur l'autre sans qu'ils ne cessent pourtant d'être séparés par plusieurs centaines de kilomètres. L'électricité médiatique détient le pouvoir de se transformer en coup de foudre médiumnique par la grâce d'une certaine puissance de possession.

On a affaire ici au cas symétriquement inverse de celui de la dispute des phonographes chargée de résorber les querelles du couple Lorris : alors que les machines y communiquaient entre elles en l'absence de toute subjectivité humaine, le coup de foudre subi par Sulfatin illustre deux subjectivités entièrement absorbées dans des dispositifs au sein desquels il devient impossible de faire le départ entre ce qui relève du médiatique et du médiumnique. Ce n'est plus l'actrice-médium Sylvia qui parle, mais l'auteur Hugo lui-même ; Sulfatin croit se trouver au Molière-Palace parisien au lieu d'être dans une cabine Télé de Kerloch. Médiation et immédiateté entrent dans un tourniquet affolant qui désoriente les agentivités, transperce les subjectivités et brise le cristal des Télés.

Cette inquiétante propriété des techniques médiatiques n'acquiert toutefois sa puissance réelle (son effectivité sociale) que lorsqu'elle innerve ces dispositifs de grande ampleur que sont les mass-médias. Le passage d'Hélène par la carrière du journalisme donne à Robida l'occasion d'explorer la médiarchie macro-politique contenue en germe dans les propriétés micro-médiumniques de nos dispositifs techniques. Premier journal à avoir « abandonné le vieux mode de publication typographique pour se transformer en un journal téléphonique » (VS, 201), l'*Époque*, son directeur Hector Piquefol et leur correspondant anonyme de Biskra illustrent à merveille un autre pliage d'agentivité qui a joué un rôle socio-politique particulièrement important depuis la deuxième moitié du XIX^e siècle.

Contrairement à ce que l'on dit généralement, la puissance médiarchique¹⁶ du journalisme ne tient pas essentiellement à sa capacité à mettre en circulation des contre-vérités. On voit certes Hector Piquefol inventer de toutes pièces deux victoires de sa nouvelle employée Hélène dans des duels parfaitement inexistantes avec deux lecteurs irrités par ses articles, et l'on constate que ces fictions manipulatrices bénéficient d'une efficacité égale à ce qu'aurait produit une vérité, puisque « les provocateurs d'Hélène, subitement radoucis, se bornèrent à réclamer une rectification que le rédacteur en chef accorda de bonne grâce » (VS, 216). Le pouvoir de mentir (et d'être cru) est toutefois aussi vieux que le monde. La spécificité des régimes médiarchiques est à chercher ailleurs.

Robida la désigne très précisément en montrant comment les deux journalistes qu'il met en scène, Hélène et le correspondant de Biskra, en arrivent irrésistiblement à passer du statut d'intermédiaires transmettant des informations extrinsèques au statut de célébrités attirant autour d'elles-mêmes les flux d'informations. Ce sont les duels d'Hélène contre ses lecteurs offensés qui attirent l'attention et font monter l'audimat, davantage que ce qu'elle rapporte des potins mondains. Plus précisément : son statut de médiatrice se fait irrésistiblement absorbé dans la matière des potins mondains auxquels elle aurait dû en principe rester extérieure. De même, si le correspondant de Biskra commence par transmettre des informations, des images et des sons provenant d'une guerre africaine, c'est bientôt « un gigantesque portrait en pied » de sa belle personne qui prend la première place sur l'écran géant où se scelle la renommée de l'*Époque* (VS, 206). Pris en otage, blessé, amputé, il devient star lui-même, imprésario et scénographe de la venue en France des femmes africaines, puis auteur d'une « grande pantomime militaire intitulée *Les Femmes d'Abd-el-*

¹⁶ Sur la notion de médiarchie, voir Yves Citton, « Démocratie ou médiarchie ? », *INA Global*, n° 2, juin 2014, ainsi que François-Henri de Virieu, *La Médiarchie*, Paris, Flammarion, 1990, p. 25 ; Kent Asp, « Medialization, Media Logic and Mediarchy », *Nordicom. Review of Nordic Mass Communication Research*, n° 2 (1990), p. 47-50 ; Dan Nimmo « Politics and the Mass Media: from Political Rule to Postpolitical Mediarchy », *Current World Leaders*, 36:2 (1993), p. 303-320.

Razibus » (VS, 214). Robida montre de façon limpide et saisissante comment tout dispositif de spectacle a pour vocation de tout transformer en spectacle, à commencer par soi-même.

Pour reprendre les catégories utiles proposées par Jay David Bolter et Richard Grusin, on peut caractériser l'épisode du savant Sulfatin et de l'actrice Sylvia comme relevant des affres de l'*immédiacé*, c'est-à-dire d'un pliage en forme de court-circuit au cours duquel le représentant paraît se confondre avec son représenté. Au contraire, les épisodes journalistiques relèvent de l'*hypermédiacé*, c'est-à-dire du passage au premier plan de la médiation comme telle, qui prend la place de ce à quoi elle devait servir de simple intermédiaire¹⁷. De même que Bolter et Grusin illustrent l'*hypermédiacé* par le fait que nos écrans d'ordinateurs comportent souvent plusieurs fenêtres ouvertes en même temps (traitement de texte, messagerie, navigateurs), constituant des cadres à l'intérieur du cadre qui mettent en évidence la médiation au lieu de l'effacer, de même le mode de narration développé par Robida se peuple-t-il de citations de presse (VS, 211 sq.) ou de d'inserts de catalogues (VS, 270), manifestant ainsi explicitement sa nature de médiateur.

Davantage que les gadgets techniques qu'il imagine et dessine, c'est la façon dont Robida met en scène la dynamique ontologique de l'énonciation journalistique qui mérite d'intéresser l'archéologue des media. Pour le résumer en une formule donnant une clé essentielle de la médiarchie qui a effectivement dominé le XX^e siècle : Robida utilise l'*hypermédiacé* narrative pour mettre au jour la puissance performative de l'*immédiacé* du direct. Premier journal ayant passé au stade radiophonique de l'information en temps réel, l'*Époque* a la puissance de façonner en direct la réalité sociale qu'elle prétend décrire. Autrement dit : on est en régime médiarchique dès lors que l'époque est ce qu'en fait l'*Époque*.

Performativité et simulation

C'est l'épisode des « vacances décennales » qui illustre au mieux le court-circuit mis en place par le direct médiatique. La société du *Vingtième siècle* a pris l'habitude d'organiser tous les dix ans des « révolutions régulières » servant de « soupape de sécurité qui supprime tout danger d'explosion » et « empêche à jamais les excès coupables des bouleversements politiques irréguliers » (VS, 246 & 252). Quelques citoyens puissants et choisis – dont le financier Raphaël Ponto qui est cœur du récit – scénographient des insurrections en charge de prendre la Palais d'hiver, la population s'en mêle dans une ambiance à la fois enflammée et festive, le gouvernement est renversé, une nouvelle équipe issue des barricades est installée, et la France s'en trouve régénérée par une « révolution de santé, pour ainsi dire, prévue par la constitution pour éviter l'engorgement des vaisseaux du corps social et inventée pour infuser à des intervalles réguliers du sang plus jeune et plus généreux » (VS, 252).

Contrairement à ce que chantait Gil Scott-Heron, la Révolution sera télévisée dans le futur anticipé par *Le Vingtième Siècle*¹⁸. Ce sont peut-être les chapitres les plus réussis du roman qui décrivent ces scènes de batailles de rue, à la fois scénarisées et imprédictibles, jouées et vécues, qui se déroulent sous une armée de caméras télé(phonoscopiques) – selon une logique à la fois performantielle et performative illustrant à merveille le monde de simulation, de simulacre et d'hyperréalité décrit un siècle plus tard par Jean Baudrillard¹⁹. Robida touche ici au cœur même de la dynamique sociopolitique propre à la médiarchie, qui se nourrit de la résistance qu'elle suscite. Lorsqu'Hélène se demande ce qui se passera si

¹⁷ Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 2000.

¹⁸ Gil Scott-Heron, « The Revolution Will Not Be Televised », de l'album *Small Talk at 125th and Lennox* (1970).

¹⁹ Jean Baudrillard, *Simulacre et simulation*, Paris, Galilée, 1980.

l'ancien gouvernement « résiste » au scénario qui est censé les évincer, Raphaël Ponto lui répond :

Nous y comptons bien qu'ils vont résister ! c'est prévu ! mais s'ils voulaient s'en aller tranquillement tout seuls, on ne le leur permettrait pas ! Il nous faut une résistance, une bonne petite résistance, juste ce qui est nécessaire pour donner du pittoresque à leur renversement, de la saveur aux événements ! Mais s'ils allaient plus loin qu'une petite résistance, ils perdraient leur pension de retraite, et naturellement ils y tiennent, à leur pension de retraite... (VS, 254)



Figure 4 : Les émotions de la guerre civile
Illustration d'Albert Robida, *Le Vingtième Siècle*, op. cit.,
p. 248

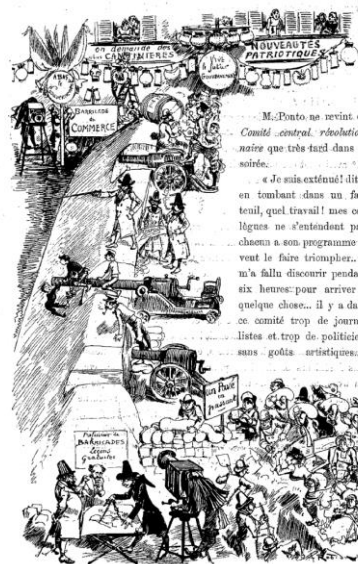


Figure 5 : Construction de barricades
Illustration d'Albert Robida, *Le Vingtième Siècle*, op. cit.,
p. 249

Cette insurrection-spectacle – qui culmine dans une « exposition de barricades » dotée d'un prix attribuée par un jury très officiel (VS, 266sq) – entre en série avec la guerre-spectacle illustrée précédemment par le correspondant de Biskra, ainsi qu'avec de nombreux autres épisodes au cours desquels l'hyperréalité du vingtième siècle s'avère produite de part en part à travers des procédures de simulation : le « Parc européen » décrit une Italie disneyifiée en un énorme parc d'attraction (VS, 292), la construction de « Central Tube » met en place le modèle du *shopping mall* où tout un univers est recréé pour induire aux plaisirs du consumérisme et des jeux d'argent (VS, 306).

Robida excelle à montrer la façon dont les médias, en se rapprochant toujours plus du « direct », c'est-à-dire en étant de plus en plus directement en phase avec « la réalité », se limitent de moins en moins à « représenter » cette réalité, pour tendre de plus en plus à *produire* l'hyperréalité qu'ils « simulent ». Emblématique est la scène où Raphaël Ponto, après avoir annoncé à Hélène, alors en position de journaliste, le déroulé des événements révolutionnaires qu'il a scénarisés (VS, 250), entreprend de lui dicter « directement » le contenu de son article de reportage (VS, 265). Il est encore plus emblématique de la société appelée à se développer au cours du vingtième siècle que cette dictée – qui se confond parfaitement, du point de vue stylistique et typographique, avec le reste de la narration – se conclue sur la convergence et la confusion parfaite entre le spectacle de la politique et celui du consumérisme, comme le dénoncera Guy Debord dans sa *Société du spectacle*²⁰, puisque la fin de l'article relève que les patrons des grands magasins de nouveautés, « mêlant la réclame

²⁰ Guy Debord, *La société du spectacle* (1967), Paris, Gallimard, « Folio », 2000.

à la politique, marchaient contre la Bastille avec des devises comme celles-ci, inscrites sur d'immenses bannières : *République française. – Grands magasins de CHAILLOT, les plus immenses du MONDE. À BAS LE GOUVERNEMENT ! EN AVANT LES NOUVEAUTES !* » (VS, 266).

Robida ne se contente pas, comme le faisait Tiphaigne un siècle plus tôt, de dénoncer un monde informé de « clichés » – ces idées reçues dont Flaubert a tenté d'établir le dictionnaire. Il montre comment ces clichés se diffusent à travers des procédés techniques parfaitement matériels relevant de nouvelles technologies médiatiques (les « clichés » phonographiques ou téléphonoscopiques). Il montre comment nous sommes tous des sortes d'acteurs-médiums, parlés par les flux médiatiques qui nous traversent, de même que la tragédienne-médium Sylvia est parlée par l'esprit de Racine ou de Hugo. Il montre comment des institutions (comme l'école de formation des politiciens par laquelle passe Hélène) inculquent la reproduction de ces clichés au sein de nos modes de communication (VS, 160-167). Il montre surtout, sur le ton de l'humour plutôt que de la lamentation, la dynamique ontologico-économique qui court-circuite la prétendue « représentation » de la réalité pour in-former notre hyperréalité à travers la boucle récursive régissant les rapports entre performativité médiatique et financement publicitaire régi par une économie de l'attention.

La scène où le financier Ponto dicte à la journaliste Hélène un article décrivant des « événements » révolutionnaires, en y relayant les slogans publicitaires des patrons de grands magasins paradant à prendre la Bastille, fait apparaître de façon caricaturale une logique de commercialisation bien plus profonde. Hélène la découvre au cœur de la rédaction de l'*Époque*, sous la forme du « roman annoncier », ancêtre de nos pratiques publicitaires actuelles de *product placement*, par lesquelles des grandes marques paient des sommes juteuses aux studios de cinéma ou de télévision pour que la voiture utilisée par un héros soit une BMW, pour que sa boisson favorite soit visiblement Coca Cola, ou pour que son ordinateur montre une petite pomme à peine croquée :

« Étendue sur sa chaise longue (bazar ameublement, boulevard de Châtillon) dans un peignoir de mousseline d'une coupe exquise due au génie du grand couturier Philibert, la pauvre Valentine souffrait cruellement d'une rhumatisme aigu. Le docteur Baldy, si connu et si apprécié, le médecin de toutes les élégantes (rue Atala, 945), lui avait prescrit d'excellents sinapismes Godot et tout un assortiment des meilleurs spécifiques connus : les pilules Flageois contre... » (VS, 211)

Comme le comprenait bien Gabriel Tarde à la même époque, « ce n'est pas seulement la quatrième page des journaux qui est composée de réclame. Tout le corps du journal est une sorte de grande réclame continuelle et générale »²¹.

L'« école nouvelle d'historiens » apparue depuis 1940 et illustrée par Félicien Cadoul, qu'Hélène entend lors de sa visite à l'Académie, manifeste cette infinie plasticité de l'hyperréalité simulée par la collusion entre médias, consumérisme, économie de l'attention et finance (VS, 190-195). Les vies de Louis XIV ou de Napoléon, les hauts faits de la Révolution de 1789, tout se voit contaminé par la capacité propre au direct médiatique de faire advenir dans le réel ce qu'on décrit par simulation. Bien davantage que le passé, c'est le présent en train de se faire qui, sous l'effet de la médiarchie capitaliste, constitue notre réalité comme une « chimère » antique, mêlant des formes et des couleurs improbables et hétérogènes (peignoir de Philibert et pilules Flageois), dans une *poiesis* performative imprévisible, soumise aux aléas des modes et des marchés : « je vous le dis, confusion et chaos partout », reconnaît Félicien Cadoul au terme de son intervention (VS, 195).

²¹ Gabriel Tarde, *Psychologie économique*, Paris, Alcan, 1902, tome I, p. 135.



Figure 6 : Comment on écrit l'histoire
Illustration d'Albert Robida, *Le Vingtième Siècle*, op. cit., p. 189

L'ambivalence de la médiation

Une dernière convergence frappante entre la mise en scène des esprits médiatiques chez Charles Tiphaigne et les media tubulaires d'Albert Robida tient à l'ambivalence constitutive de leur posture d'écriture. Tous deux font la satire de leur monde contemporain ; tous deux paraissent regretter un bon vieux temps disparu ; tous deux préfèrent l'humour et la moquerie à la lamentation ; tous deux inventent des dispositifs narratifs mettant en relief les retournements inhérents à nos rapports aux media. Mais surtout : tous deux mettent en scène des phénomènes qui semblent voués à pouvoir produire le meilleur comme le pire, dont l'évaluation axiologique générale paraît relever de l'indécidable, et face auxquels on se demande toujours si les narrateurs adoptent une position de condamnation ou d'admiration.

De même que Tiphaigne a complété sa *Giphantie* (1760), dans lequel les esprits élémentaires exerçaient une surveillance bienveillante sur les humains, avec un *Empire des Zaziris* (1761), dans lequel ils réapparaissent comme des entités ne nous exploitant que « pour leur profit et leur utilité », de même *La Vie Électrique* (1892), que Robida publie neuf ans après *Le Vingtième Siècle* (1883), est-elle d'une tonalité sensiblement plus sombre que son prédécesseur – avec lequel elle entretient pourtant une continuité évidente, puisqu'on y observe en 1955, autour de l'ingénieur Philoxène Lorris, la même société visitée en 1953 autour du financier Raphaël Ponto, dont la famille revient d'ailleurs pour un bref *cameo* à l'occasion d'une soirée mondaine (VE, 168). Alors que le récit de 1883 se terminait par le triomphe modernisateur de la famille Ponto, dont le fils Philippe aura accompli un chef d'œuvre parfaitement réussi de géo-ingénierie en créant de toutes pièces un sixième continent dans l'Océan Pacifique (VS, 397-400), le récit de 1892 commence avec une spectaculaire « tornade électrique », qui paralyse et brouille toute la vie sociale de l'Europe occidentale, montrant que si « l'homme a régularisé aussi les saisons » (VE, 3), son entrée dans l'ère de l'anthropocène le soumet à des accidents (climatiques) d'un type, d'une échelle et de conséquences absolument inédits.

Les accidents n'étaient certes pas inconnus dans *Le Vingtième Siècle* : les tuyaux de distribution de nourriture à domicile y étaient sabotés pour une compagnie rivale, causant une inondation de bouillon dans les appartements des particuliers (VS, 82-84) ; le voyage en yacht de nouveaux mariés faisait naufrage après avoir déclenché l'explosion d'une torpille perdue

lors d'une guerre antérieure (VS, 375-376). Mais – même si tous les problèmes, chez Robida, se résolvent pour le mieux très rapidement et comme par magie – *La Vie Électrique* présente les accidents sous des auspices assez inquiétants (et remarquablement réalistes) : il faut apprendre à nous « habituer aux mille accidents graves ou minces auxquels nous sommes exposés en évoluant à travers les extrêmes complications de notre civilisation ultra-scientifique » (VE, 6). Une simple « seconde de distraction d'un employé quelconque », « la moindre erreur, la plus petite négligence ou inattention » peut déclencher « une de ces tempêtes électriques à ravages terribles, comme il s'en déchaîne quelques-unes tous les ans dans les centres électriques, déjouant toutes les prévoyances et toutes les précautions » (VE, 5-6). On est assez loin ici des « révolutions régulières », habilement scénarisées, qui servent de « vacances décennales » : avec l'avènement du règne de l'électricité, on se trouve exposé à une dose annuelle et incompressible de catastrophes et de sinistres, déclenchés par « ces effroyables forces naturelles emmagasinées, concentrées et mesurées par l'homme, échappées soudain à sa main directrice, libres maintenant de tout frein » (VE, 14).



Figure 7 : La tornade était dans son plein
Illustration d'Albert Robida, *La Vie Électrique*, op. cit., p. 9

Ces accidents affectent bien sûr les technologies médiatiques : la tornade dérègle les téléphonoscopes, d'où émane soudainement une « assourdissante rumeur » concentrant « les bruits de la vie sur une surface de 1 600 lieues carrées, les bruits recueillis partout par l'ensemble des appareils, condensés en un bruit général, reportés et rendus en bloc par chacun de ces appareils avec une intensité effroyable » (VE, 17). Ailleurs, ce sont les clichés phonographiques de voix de chanteurs célèbres et disparus qui se sont « enrhumés », parce que Sulfatin, distrait par sa passion pour Sylvia, leur a laissé passer la nuit en plein air, sous sa véranda, où ils ont pris froid (VE, 178-179).

L'épisode le plus intéressant d'accident médiatique se situe cependant tout au début du *Vingtième Siècle*, lorsqu'Hélène, découvrant les nouvelles technologies de la modernité, passe sa première nuit chez les Ponto harcelée par des bulletins d'information qui viennent interrompre son sommeil toutes les dix minutes, en lui déversant des annonces plus insignifiantes (ragots sur les célébrités du jour), plus inquiétantes (attentats, faits divers

sordides, assassinats, catastrophes, guerres et révolutions lointaines) ou plus incompréhensibles (cotations boursières) les unes que les autres, en provenance de l'Opéra, du royaume de Sénégal, du Costa Rica, de Yokohama ou de Melbourne. Elle découvre rapidement que ces annonces, précédées d'un sifflement strident qui la tire violemment de son sommeil, proviennent d'un téléphone situé à côté de son lit. Faute de savoir comment éteindre l'appareil, elle doit subir toute la nuit ces harcèlements journalistiques et publicitaires – en mode *push* particulièrement invasif, et sur le régime attentionnel de l'alerte – au point de « ne plus savoir si elle rêvait ou si elle était réveillée ; l'effroi la gagnait. [...] Hélène cherchait vainement à fermer les yeux, les dépêches se succédaient toujours. "Je veux dormir pourtant !", s'écria la pauvre enfant affolée, "ce téléphone ne s'arrêtera donc pas... que faire ? Comment l'empêcher !..." » (VS, 29-31).



Figure 8 : Des sons apportés de partout remplirent les maisons
Illustration d'Albert Robida, *La Vie Électrique*, op. cit., p. 19

Devant l'impossibilité de sectionner le tuyau par lequel arrivent les flux médiatiques – « Trop dur ! c'est du caoutchouc vulcanisé ! » – elle découvre « une douzaine de timbres avertisseurs électriques » sur lesquels, en désespoir de cause, elle appuie de façon indiscriminée. Cela ne manque pas de déclencher « un effroyable vacarme de sonneries », ainsi qu'une alarme à incendie, qui répand un gaz extincteur en même temps que sont appelés au secours les pompiers (VS, 31-32).



Figure 9 : Une nuit agitée
Illustration d'Albert Robida, *La Vie Électrique*, op. cit., p. 23



Figure 10 : L'extincteur d'incendie
Illustration d'Albert Robida, *La Vie Électrique*, op. cit., p. 33

C'est bien un emballement de simulation médiatique que dépeint ce premier accident mis en scène dans *Le Vingtième Siècle* : le régime d'alerte artificiellement entretenu par les

médias en arrive à générer ses propres (fausses) alarmes. Alors qu'Hélène était pleinement en sécurité dans son lit douillet, le téléjournal nocturne de l'*Époque* l'« a épouvantée » à travers un « horrible instrument qui toute la nuit [lui] a parlé de cadavres, d'assassinats, d'accidents, de révolutions » (VS, 33-34). Loin de l'aider à se repérer dans le monde, ce régime d'attention affolant relève d'un irrésistible cauchemar, confondant le réveil et le rêve, au point de déclencher des comportements irresponsables : « Pardonnez-moi, dit Hélène confuse, je ne savais plus ce que je faisais... » (VS, 34). La leçon s'est malheureusement vérifiée à travers l'histoire de la médiarchie : ce qui est censé nous informer contribue tout autant à nous affoler.

Une soif désespérée d'immédiateté

Cette inquiétante ambivalence de nos médiations technoscientifiques hante la plupart des épisodes de *La Vie Électrique*, au-delà des seuls media. Ici, ce sont les armes bactériologiques développées par Philox Lorris qui se répandent par accident dans une soirée mondaine, contaminant ensemble les convives et leur hôte ; l'ingénieur-magnat finit par en tirer profit puisqu'en même temps que des miasmes empoisonnés, il vend un « médicament national » capable de prévenir toutes les maladies (et toute attaque biochimique) (VE, 203-205). Ailleurs, c'est la nouvelle aristocratie née de la collusion des ingénieurs (Philox Lorris) et des financiers (Raphaël Ponto) qui, à travers la figure d'Édouard Malbousquet, fait apparaître la face infernale du capitalisme industriel issu de la technoscience²² :

à la tête de trois cent mille ouvriers et du plus titanique outillage qu'il soit possible de rêver, immense réunion d'engins terrifiants, [...] parmi des ouragans de vacarmes métalliques et des tourbillons d'âcres fumées, au-dessus de rouges fournaies attisées par des cohues d'hommes hâves et demi-nus, roussis, grillés et charbonneux, [...Malbousquet] règne sur ses esclaves de chair et de fer du fond d'un somptueux cabinet relié par Télé au cabinet de l'ingénieur-directeur des usines, dans un castel resplendissant, grand comme Chambord et Coucy réunis, élevé à coups de millions dans un site charmant. (VE, 120)

Ailleurs encore, ce sont non seulement les prolétaires qui sont dépeints en victimes de la passion des affaires taraudant la modernité industrielle, mais jusqu'à la classe dirigeante elle-même, telle que l'illustre Adrien La Héronnière, jeune homme prometteur « hypnotisé » par la soif de profit :

il se jeta dans l'engrenage : corps, âme et pensée, tout en lui fut aux affaires. [...] À notre époque, si le corps a le repos des nuits – après de longues veillées, bien entendu – l'esprit enfiévré ne peut s'arrêter et, machine trop bien lancée, il continue le travail pendant le sommeil. On rêve affaire, on dort un sommeil cahoté dans le perpétuel cauchemar du travail, des entreprises en cours, des besognes projetées... Mais lorsqu'il toucha enfin ce but : la fortune, la brillante fortune qui devait lui permettre toutes les joies si longtemps repoussées, l'opulent Adrien La Héronnière était un quadragénaire sénile, sans dent, sans appétit, sans cheveux, sans estomac, échiné jusqu'à la doublure, usé jusqu'à la corde », condamné à une survie purement végétative dans l'espace clos d'une couveuse. (VE, 70)

²² Voir Jean-Claude Viche, « Une nouvelle aristocratie : banquiers et entrepreneurs robidiens », in *Le Téléphonoscope*, n° 17, novembre 2010, p. 11-17.

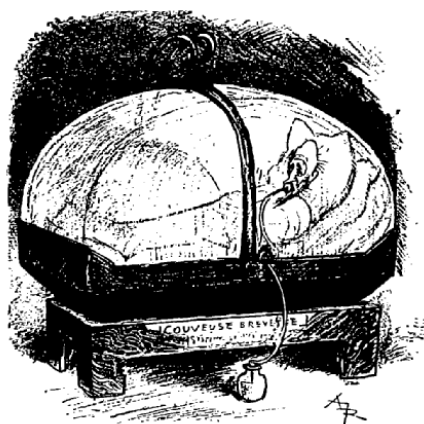


Figure 11 : Le surmené dans la couveuse
Illustration d'Albert Robida, *La Vie Électrique*, op. cit., p. 69.

Faut-il voir en Albert Robida un « anti-moderne », nostalgique et réactionnaire, comme certains ont pu le dire à propos de Charles Tiphaigne²³ ? Les tirades contre les excès d'un machinisme accusé de « ramener le monde en arrière et de créer au-dessus des masses travailleuses une nouvelle féodalité » (VE, 123) furent courantes au cours du XIX^e siècle. L'évident scepticisme de l'auteur envers l'épisode « collectiviste » entraîné par les excès du capitalisme (VE, 121-122) empêche certainement de le rapprocher de tout socialisme ou de toute pensée « progressiste »²⁴. Ses dénonciations de la « surexcitation cérébrale », du « surmenage », du « nervosisme général produit par l'électricité ambiante, par le fluide qui circule autour de nous et qui nous pénètre », des inconvénients de « la chimie appliquée à tout, à la fabrication scientifique en grand des denrées alimentaires » qui nous laisse « tous empoisonnés par tous les Borgia de notre industrie trop savante », de nos rivières où « pullulent les ferments pathogènes » et où « les poissons ne vivent plus », de notre atmosphère « souillée et polluée » (VE, 144-146) – tout cela non plus n'est ni nouveau, ni original, ni forcément réactionnaire, mais peut-être simplement lucide. D'autant plus que les discours dénonçant la pollution dans cet épisode de *La Vie Électrique* émanent de ministres, d'ingénieurs (Sulfatin) et d'hommes d'affaires (Philox Lorris) qui vont bientôt faire collusion pour commercialiser sous protection monopolistique un nouveau « médicament national » chargé de soigner tous les maux anciens et nouveaux – en parfaite anticipation, pour le coup, de ce qui forme à notre époque le mirage de « l'économie verte »...

C'est peut-être ici encore un dernier détour par l'archéologie des media qui peut nous aider à mieux situer le positionnement éluusif de Robida envers la société future qu'il esquisse avec tant d'acuité. Ce dont l'auteur du *Vingtième Siècle* paraît ressentir un profond désir, que nous pouvons difficilement ne pas partager avec lui, c'est sans doute d'une *expérience d'immédiateté*. Les éphémères idylles champêtres auxquelles ont droit ses personnages – suite au naufrage du yacht des jeunes mariés Philippe et Hélène dans l'Océan Pacifique (VS, 379sq) ou dans l'épisode du Parc national d'Armorique où Georges et Estelle passent leur voyage de noces (VE, 75sq) – marquent certes des moments de retour en arrière vers les

²³ C'est ce que semblent confirmer les documents et témoignages rassemblés par Philippe Brun dans *Albert Robida (1848-1926) : sa vie, son œuvre*, Paris, Promodis, 1984. Sur ces questions, voir Dominique Lacaze, « Le petit Lendemain du grand Soir, contre-utopie libertaire inédite d'Albert Robida » in *Le Téléphonoscope* n° 17, novembre 2010, p. 3-8 et « *Le Vingtième Siècle* et *La Vie électrique* sont-ils des contre-utopies ? », in *Le Téléphonoscope* n° 18, novembre 2011, p. 27-31.

²⁴ Jean-Baptiste Fressoz a bien montré comment la sensibilité aux nuisances environnementale de l'industrie humaine préexistait au saccage industrialiste, qui n'a été possible à si grande échelle que par un patient travail de « petites désinhibitions », dans *L'Apocalypse joyeuse. Une histoire du risque technologique*, Paris, Seuil, 2012.

modes de vies du bon vieux temps, mais ce sont surtout des moments où les protagonistes échappent aux pliages de temps, d'espaces et d'agentivités imposés par les technologies médiatiques. Ils peuvent (très provisoirement) jouir immédiatement de leur environnement non-médié, grâce au fait d'être coupés des moyens de communication qui les impliquent (au sens étymologique d'être « plié dans ») au sein des machines sociales dont ils ne sont habituellement qu'un simple engrenage.

Les derniers paragraphes de *La Vie Électrique* expriment de façon saisissante ce besoin (désespéré) d'immédiateté, attribué à un « nous » énigmatique venant apostropher une « machine sociale » dévorant ses enfants²⁵ : après avoir passé quelque temps à Kernoël, dans un lieu préservé de la modernité au sein du Parc national d'Armorique, Georges et Estelle voient débarquer des hordes de citadins profitant de leurs vacances pour fuir la ville : « il fallait les voir jaillir de toutes les voitures, descendre plus ou moins péniblement, aux portes de Kernoël, les pauvres énervés, et se laisser tomber aussitôt sur la première herbe entrevue, s'étendre sur le gazon, s'allonger dans le foin, se rouler sur le ventre ou sur le dos, avec des soupirs de soulagement et des frémissements d'aise » (VE, 229).



Figure 12 : L'arrivée des énervés
Illustration d'Albert Robida, *La Vie Électrique*, op. cit., p. 227.

C'est bien ce rêve d'échapper à la médiation elle-même – et donc aux tourniquets affolants d'immédiacite et d'hypermédiacite qui nous contorsionnent incessamment dans la complexité de nos relations sociales – que décrit admirablement la conclusion du récit, auquel je laisserai également le dernier mot, si inquiétant et si durablement actuel :

Ouf ! enfin l'air pur, non souillé par toutes les fumées soufflées par les monstrueuses usines ! la tranquillité, la détente complète du cerveau et des nerfs, la joie suprême de se sentir renaître et le bonheur de revivre !

Nous, dans la douceur des prairies, dans la bonne senteur des prairies, dans la fraîcheur des grèves, nous allons nous reprendre, nous allons respirer, souffler, nous allons reconquérir des forces pour les luttes futures... Continue à tourner avec les autres, ceux qui, hélas !, ne peuvent se donner ces quelques bonnes semaines de vacances, avec les malheureux ilotes trop profondément engagés dans tes rudes engrenages, absorbante et terrifiante machine sociale ! (VE, 229).

²⁵ On peut trouver dans *Le début de quelque chose* d'Hugues Jallon (Paris, Verticales, 2010) un développement lui aussi saisissant de ce qui s'esquisse dans cette dernière page de *La Vie Électrique*.