1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze
Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma

43 | 2004
Varia

Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*

Brinkman & Bose, Berlin, 1986, 340 p. Gramophone Film Typewriter (trad. Geoffrey Winthrop-Young et Michael Wutz), Stanford University Press, Stanford 1999, 344 p.

Alain Boillat

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/1895/1622
DOI : 10.4000/1895.1622
ISBN : 978-2-8218-1016-7
ISSN : 1960-6176

Éditeur
Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée
Date de publication : 1 juin 2004
Pagination : 107-111
ISBN : 2-913758-43-6
ISSN : 0769-0959

Référence électronique
Alain Boillat, « Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 43 | 2004, mis en ligne le 15 janvier 2008, consulté le 06 mars 2026. URL : http://journals.openedition.org/1895/1622 ; DOI : https://doi.org/10.4000/1895.1622

Ce document a été généré automatiquement le 6 mars 2026.

Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*

Brinkman & Bose, Berlin, 1986, 340 p. Gramophone Film Typewriter (trad. Geoffrey Winthrop-Young et Michael Wutz), Stanford University Press, Stanford 1999, 344 p.

Alain Boillat

1 Bien qu'il ne soit pas lié à l'actualité des publications et n'ait pas encore été traduit en français, l'ouvrage théorique *Grammophon, Film, Typewriter* de Friedrich A. Kittler (dont l'édition originale allemande date de 1986 et sa traduction anglaise de 1999) s'avère suffisamment intéressant – ne serait-ce que par son ambition de croiser histoire technique et réflexion sur les médias – pour que l'on s'y attarde. Par ailleurs, cet opus connaît un tel succès dans la littérature anglo-saxonne qu'il est presque devenu incontournable.

2 De la claire apposition présente dans son titre découle une organisation tripartite trois chapitres traitent successivement du cinéma, du phonographe et de la machine à écrire dans une optique qui vise à montrer combien ces techniques apparues à la fin du XIX^e^ et au début du XX^e^ siècle, considérées par Kittler sur un plan générique comme des moyens destinés à stocker et à transmettre des informations (qu'elles soient optiques, acoustiques ou écrites) de façon standardisée, ont profondément modifié le rapport de l'homme au réel. Cette conception s'inscrit dans la filiation – revendiquée même si la terminologie diffère – des « ruptures épistémologiques » de Michel Foucault, l'une des références majeures de Kittler avec Jacques Lacan et Paul Virilio (quoique la référence à ce dernier, auquel Kittler succède en remportant également le « Medienkunstpreis » en 1993, soit plus implicite). Pour rendre compte des bouleversements induits par l'émergence de ces nouvelles techniques, Kittler fait appel à ce qui en est peut-être l'effet dans le champ de la théorie la distinction méthodologique ternaire proposée par Lacan entre le Symbolique, le Réel et l'Imaginaire. Sans coller de près aux définitions lacaniennes, Kittler y recourt pour mettre en évidence le passage de l'ère du Symbolique qui caractérisait le texte écrit et la partition musicale à celle du Réel qui débute avec le phonographe, c'est-à-dire avec un moyen de reproduction qui permet un

véritable stockage d'occurrences sonores « réelles ». Le médium est considéré dans la matérialité liée à l'inscription de sillons sur un cylindre c'est en ce sens qu'il s'agit pour Kittler de l'empreinte directe du monde réel. Cette approche a l'avantage de souligner la spécificité technique du médium ainsi que ses répercussions socio-historiques sans tomber pour autant dans l'épiphanie bazinienne ou le « ça a été » de Barthes qui ont perdu aujourd'hui toute pertinence. En effet, le destin contemporain des images et des sons devenus « virtuels » informe la vision kittlérienne, puisqu'elle conduit l'auteur à mettre l'accent sur les multiples manipulations susceptibles d'intervenir au niveau de la retransmission et de « l'encodage », une notion qui permet de lorgner du côté de technologies plus récentes (l'ouvrage se termine d'ailleurs sur les développements informatiques du clavier de la machine à écrire). Ainsi le Réel y voisine-t-il avec l'Imaginaire, et ce d'autant plus au cinéma où la fragmentation photogrammatique inhérente à la prise de vue, et rejouée au stade du montage (peu discuté par Kittler qui accorde une place plus importante au phonographe), se donne au spectateur comme une continuité. Le cinéma, caractérisé au niveau du Réel par la coupe, se manifeste dans l'Imaginaire comme un flux. Cette prise en compte de la composante matérielle amène Kittler à évoquer notamment le bruit de fond proprement machinique du phonographe ou les rayures-dessins de Moholy-Nagy qui ne doivent leur existence à aucun phénomène acoustique préalable, et qui se jouent donc en deçà des questions de la fidélité de la reproduction.

3 Dans la tradition d'une pensée critique toute germanique que l'on peut faire remonter à l'École de Francfort, Friedrich Kittler fait passer l'aspect technique dans la sphère du sémantique. Les corrélations établies entre modèles cognitifs et développements des machines sont parfois trop peu étayées, mais elles présentent l'avantage d'offrir un degré de généralisation permettant d'inscrire certaines séries techniques dans des paradigmes historico-culturels définis, comme s'évertue à le faire tout un pan récent de l'histoire du cinéma axé sur le « pré-cinéma » et le « cinéma des premiers temps ». Si, selon Kittler, la dame escamotée dans un film à truc de Méliès n'est autre que Dame Nature en personne (p. 178)[1] – comme il l'exprime non sans piquant dans une de ces formules qui constituent peut-être l'attrait principal de l'ouvrage –, il ne porte toutefois aucunement son attention sur le contexte (technique ou intermédial) des films de la période 1895-1908. Par ailleurs, lorsqu'il mentionne la chronophotographie, c'est pour noter combien l'histoire de l'appareil de prise de vues (le « fusil photographique » de Marey) recoupe celle des armes automatiques (p. 190), et pour évoquer les expériences chronophotographiques de Demenÿ pour optimiser le pas de marche des armées (p. 209). Kittler met ainsi l'accent sur une dimension qui traverse l'ensemble de son ouvrage et y constitue une hypothèse forte, bien qu'elle ne soit pas explicitement présentée comme telle l'origine militaire de certaines techniques conditionnerait leur usage ultérieur que représente leur production massive par l'industrie du divertissement. Les exemples sont fort pertinents, qu'il s'agisse du Vocoder utilisé durant la Deuxième Guerre mondiale pour permuter des fréquences (ouvrant la voie à des possibilités accrues de mixage des sons), de la haute-fidélité développée par la *Decca Record Company* pour le compte de la Royal Air Force qui était en quête d'un moyen permettant de distinguer les sons émanant des sous-marins allemands, ou de l'expérimentation de la stéréophonie pour transmettre des messages en morse aux pilotes de bombardiers, avec un signal différent à gauche et à droite (p. 157). Une nouvelle causalité historique s'esquisse alors, qui inscrit par exemple le

Hardware des ordinateurs dans la lignée de la machine à écrire *via* l'utilisation de cette dernière pour l'élaboration, durant la guerre, de messages cryptés.

4 Cette mise en rapport de la finalité militaire initiale des techniques – qui doit beaucoup à Virilio (*Guerre et cinéma* paraît deux ans avant le livre de Kittler) – et de leur appropriation par d'autres champs présuppose la perpétuation d'une dominante idéologique. Il peut paraître cependant excessif de postuler que tout appareil conserve les traces de son utilisation première, comme si son déplacement dans un autre contexte ne pouvait en modifier profondément la visée. Toutefois, sur ce point comme sur beaucoup d'autres, Kittler se dérobe aisément à d'éventuelles critiques en usant d'une mise en parallèles qui relève plus de la rhétorique de l'essai que de la pure logique de l'argumentation. L'insertion d'extraits philosophiques ou littéraires relativement longs (cinq pages reproduisent une nouvelle de Maurice Renard, six un cahier en prose de Rilke, quatorze une nouvelle de Friedlaender, dix-sept un extrait de Carl Schmitt, etc.) témoignent d'une volonté d'accorder une place importante à l'écriture et au rapprochement de différentes catégories textuelles. Ces références participent plus du collage d'idées que de l'exemplification ou d'une véritable analyse des discours, car elles sont généralement peu exploitées au sein du développement théorique. Néanmoins, le parti pris affiché face à cette question récurrente de la filiation idéologique des usages médiatiques semble être la manifestation d'un point de vue qui, en sous-tendant *Grammophon, Film, Typewriter*, contredit l'apparente ouverture dont l'auteur fait preuve envers l'usage standardisé et généralisé des technologies audiovisuelles. En effet, Kittler semble rabattre les opérations effectuées à même le support et leurs conséquences au niveau de l'Imaginaire, sur la problématique passablement éculée de la manipulation des individus. Dans cette optique, le passage de l'industrie à la stéréophonie permet de téléguider les auditeurs à distance *via* les haut-parleurs ou les casques comme les pilotes de l'armée (p. 157), et l'effet stroboscopique des discothèques « répète nuit après nuit les analyses faites par Demenÿ sur le pas de marche » (p. 211). La réflexion se voit certes enrichie par cette dimension socio-politique, mais il paraît exagéré, voire réducteur d'affirmer qu'il n'y a qu'un pas de la transmission d'ordres militaires à la mécanisation de la danse, fût-ce un pas de marche.

5 En outre, la réflexion développée par Kittler sur les médias, même si elle se pare d'une mise à distance par le biais d'une analyse des discours inscrite dans l'héritage foucaldien et tout à fait en phase avec les *cultural studies* développées Outre-Atlantique, n'en rejoint pas moins la stigmatisation adornienne de la culture de masse jugée aliénante. L'ambition de critique idéologique n'est assurément pas à la hauteur des innovations théoriques et de l'originalité des sources utilisées. Elle gagne cependant en intérêt lorsqu'elle intègre la question des genres (*gender*), d'abord en instaurant un lien lâche entre le gramophone (ou la téléphonie) et une certaine érotisation de la voix (que Lacan ajoute à la liste freudienne des « objets partiels »), ensuite en abordant les transformations (ou l'absence de transformations) socio-culturelles provoquées par l'émergence, cœxtensive de celle de la machine à écrire, d'un métier typiquement féminin, celui de secrétaire. En partant de cette catégorie professionnelle et des innovations proposées par Remington ou Olivetti, Kittler aborde l'utilisation de la machine à écrire chez les auteurs littéraires, et s'interroge sur l'incidence de sa généralisation sur une augmentation de la présence des femmes dans ce domaine artistique. En terminant son ouvrage sur des questions relatives au texte écrit qui

donnent lieu à une certaine auto-réflexivité, Kittler peut faire retour sur une conception différente de l'écriture, considérée comme un média parmi d'autres.

6 Il faut remarquer que l'apport incontestable de *Grammophon, Film, Typewriter* pour une réflexion sur l'histoire des médias doit peu aux propositions qui concernent le cinéma proprement dit, même s'il est certain que cette perspective peut contribuer à le penser autrement. En traitant sons, images et écriture de façon individuelle et hermétique (exception faite de la constante méthodologique), Kittler évite de se confronter aux interactions mises en œuvre par le médium cinéma lui-même, réduit ici à un dispositif technique ne consistant qu'en une projection muette d'images. Ainsi, par exemple, la réflexion menée sur la technique phonographique ne connaît-elle aucun prolongement dans le cadre du cinéma sonore ou parlant, alors que la combinaison de la projection d'images animées et de la parole enregistrée s'inscrit dans une histoire technique qui n'équivaut pas à la seule « addition » de celles des deux appareils convoqués. La prise en compte de tels croisements eût sans doute permis de développer certains aspects, tels que la standardisation, la synchronisation ou le statut de la voix.

7 Par ailleurs, les deux facettes que sont l'enregistrement (tracé du stylet phonographique) et la reproduction des sons (moment d'écoute différé, influence des caractéristiques techniques de l'appareil, etc.) auraient probablement fait l'objet d'un traitement plus approfondi si l'auteur avait tenu compte de leurs particularités respectives. La notion de « transposition » dans un ouvrage comme *le Phonographe* de Cœuroy et Clarence paru en 1929 (absent de la bibliographie de Kittler) témoigne de la sensibilité régnant à l'époque de la généralisation du cinéma parlant aux modalités de la médiation par l'instrument technique.

8 Pour évoquer la place accordée au cinéma dans *Grammophon, Film, Typewriter*, on peut noter que l'unique film auquel Kittler se réfère dans le détail, *le Cabinet du docteur Caligari*, est introduit au gré d'un changement de niveau on passe de documents démontrant l'utilité de l'enregistrement cinématographique pour la psychiatrie à la représentation de la folie dans ce film, jugé révélateur de la même indécidabilité rencontrée dans la pratique médicale entre vérité et simulacre. L'analyse proposée pour le film de Wiene repose notamment sur le rôle joué par le récit-cadre (déjà relevé par Kracauer), que Kittler attribue faussement (la publication du scénario de Mayer et Janowitz ne datant certes que de 1995) à « une idée du grand Fritz Lang » (p. 220 il est difficile de savoir si l'adjectif « grand » est une parodie du discours auteuriste ou une manifestation supplémentaire d'un certain germano-centrisme qui pointe çà et là). Cette analyse thématique (le double, la folie, etc.) d'un des films les plus célèbres de l'histoire du cinéma est symptomatique de l'apport peu décisif de l'ouvrage en termes d'informations factuelles ou d'analyse filmique au domaine plus restreint de l'histoire du cinéma, si ce n'est par ses quelques propositions méthodologiques.

9 Pour une grande part, *Grammophon, Film, Typewriter* tire son intérêt du soin apporté par Kittler à l'écriture, tant dans la formulation, souvent non dépourvue d'humour, que dans la capacité à opérer des rapprochements inattendus. Ce que Kittler gagne au niveau de la portée de sa réflexion aux ramifications diverses, il le perd parfois en précision et en rigueur argumentative. C'est pourquoi son ouvrage se prête particulièrement bien à être cité de façon ponctuelle, notamment parce qu'il offre une mine d'exemples intéressants, mais il tend à inhiber par sa propension à l'éparpillement d'éventuels approfondissements ou développements théoriques.

NOTES

1.Les renvois se réfèrent à l'édition originale allemande (1986).

AUTEUR

ALAIN BOILLAT