

L'espace public comme espace stratégique d'écoute: notes sur le projet « Sonneries publiques »

Matthieu Saladin

publication dans la revue *Sonorités*, « Musique Environnement: du concert au quotidien », n° 9
décembre 2014

« [...] *listening is above all else about one's position in the world of media, an attempt to negotiate it. It is about the balance among phenomena of administration and exchange, and the place of listening in that configuration.* » Jonathan Sterne, *MP3. The Meaning of a Format*, 2012, p. 90.

Le projet « Sonneries publiques » est une série de sonneries textuelles pour téléphone portable que j'ai commencée à la fin de l'année 2013. Ces sonneries constituent une pièce sonore « en circulation », au sens où elles sont en accès libre, téléchargeables gratuitement sur un site Internet qui leur est dédié¹. Leur diffusion et l'usage que peuvent en faire les utilisateurs potentiels échappent de fait à tout contrôle une fois qu'elles ont été mises en ligne. Rendues disponibles, elles s'activent au gré des déplacements quotidiens et des appels reçus par les personnes les ayant installées. Elles se propagent dans l'espace public tel que reconfiguré à l'heure de l'Internet, cet espace dialectique où, comme le rappelait récemment Jennifer Allen, se rencontrent l'espace public traditionnel et l'espace du web caractérisé par la digitalisation des contenus². Tandis que le premier est constamment en prise avec différentes logiques de privatisation (celle liée à la publicité, que représente par exemple du point de vue sonore toute sonnerie de téléphone attachée à une marque, mais aussi celle des multiples réappropriations et réinvestissements individuels), le second a pour particularité de rendre public, au moins en puissance, toute donnée privée qui s'y trouve téléchargée, malgré les stratégies visant à en limiter l'accès.

Ce projet s'inscrit plus largement dans le cadre d'une résidence menée en 2013 et 2014 au centre d'art contemporain de Brétigny-sur-Orge, intitulée *There's A Riot Goin' On*. Ce titre vient d'un morceau absent du disque éponyme de Sly & the Family Stone, paru en 1971, et dont le statut singulier explicite, à sa manière, ce qui se joue dans le projet « Sonneries publiques ». Simplement indexé dans la *tracklist* de l'album, sans commentaire, ni explication qui pourrait le distinguer des autres pistes, le morceau « *There's A Riot Goin' On* » vient conclure la face A de l'album, compris comme ce moment où l'aiguille de la tête de lecture quitte le sillon du vinyle et où l'écoute passe subrepticement de la musique enregistrée à l'espace qui l'environne. Il laisse alors entendre, dans son mutisme, une révolte dégagee de tout manifeste, semblant ne pouvoir poindre que dans les interstices. « *There's A Riot Goin' On* » serait l'indice de ce qui n'est apparemment ni visible, ni audible, et qui pourtant se signale comme ayant déjà cours. Dans le cadre des projets développés dans la résidence, l'invisibilité et l'inaudibilité signifiées par ce morceau ne concernent cependant plus seulement une révolte sourde ; elles touchent également à des aspects de la vie sociale et économique qui échappent à l'appréhension directe, par leur caractère immatériel et/ou leur omniprésence, mais qui néanmoins orientent et modèlent les attitudes, les conduites et les discours, les rapports sociaux et les activités ordinaires. Le projet « Sonneries publiques » est l'une de ces réalisations et s'intéresse plus spécifiquement à l'écoute quotidienne médiée par des dispositifs de communication et la relation à l'espace public qui s'y joue.

La résonance des sonneries dans le paysage sonore néolibéral

Les sonneries pour téléphone portable représentent un phénomène encore relativement récent, à la fois du point de vue économique et culturel, dont la popularisation date de la fin des années 1990. Si, comme le souligne Sumanth Gopinath, l'apogée de la bulle économique que constitue l'industrie des sonneries semble désormais appartenir au passé proche des années 2000, elle n'en fut pas moins centrale dans le développement du marché des industries du divertissement mobile, dont l'économie mondiale pesait en 2011 quelque 33 milliards de dollars. Mais surtout, les transformations culturelles liées au phénomène adoptent un tout autre rythme et une tout autre longévité que ceux d'une simple bulle spéculative³. Ces sonneries sont aujourd'hui omniprésentes dans l'espace public, les transports en commun, mais s'immiscent et résonnent aussi dans des lieux (bibliothèques, salles de cours, hôpitaux, cinémas, etc.) où leur interdiction, ou plutôt la demande express qui y est souvent faite de mettre les téléphones mobiles sur mode silencieux, révèle en creux leur présence absolue au quotidien⁴. Il y a encore une quinzaine d'années, le son émis par ces quelques notes répétées comme autant de ritournelles communicatives pouvait frapper l'esprit parmi la multitude des bruits qui peuplent la vie urbaine, suscitant un siècle plus tard une interpellation de l'écoute (et dès lors sa reconfiguration) que l'on imagine avoir été celle des contemporains de Luigi Russolo face aux « nouveaux » sons de l'industrialisation. Ces sonneries ne sauraient aujourd'hui surprendre ; elles peuvent agacer par leur caractère inopiné ou semer le trouble lorsqu'elles se confondent avec celles de nos propres appareils, mais elles appartiennent désormais à l'ensemble des stimuli audio qui rythment de manière ordinaire la plupart de nos déplacements. Sonnant par intermittence tout au long des itinéraires et des déambulations quotidiennes des individus, elles interviennent dans l'espace public comme autant de marqueurs mobiles contribuant à la fabrique d'un territoire aux limites indéfinies, car en déplacement constant, et assignant dès lors potentiellement tout espace comme lieu propice à leur résonance diffuse – ce que les médias de télécommunication ont parfaitement intégré à leurs stratégies marketing en usant des sonneries de téléphone portable comme élément sonore de l'identité des marques⁵.

Les transformations qui accompagnent le développement des sonneries mobiles ne concernent pas seulement le paysage sonore, elles touchent aussi nécessairement, et conjointement, aux attitudes d'écoute, voire plus globalement aux comportements induits par les appareils dont elles alertent l'activation : smartphones et autres téléphones portables. En tant qu'objets techniques, ces derniers impliquent des gestes, en partie issus de technologies proches plus anciennes (en premier lieu le téléphone et le baladeur), qu'ils reprennent et adaptent, mais produisent aussi de nouveaux usages qui modifient notre rapport à la communication, à l'écoute musicale, à notre environnement immédiat, et plus largement aux autres. Autrement dit, ils appartiennent à la classe d'objets que Giorgio Agamben nomme, dans le sillage de Michel Foucault, des « dispositifs ». Ils en représentent même un cas exemplaire, pour lequel le philosophe ne se cache pas d'avoir « une haine implacable⁶ », en raison de l'abstraction accrue des rapports entre individus que, selon lui, ils entraînent. Ainsi, à l'issue d'une brève généalogie du concept, Agamben définit le dispositif comme « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants⁷ ». Concernant le téléphone portable, ces déplacements seraient, en outre, à considérer à l'aune de son contexte économique, qui l'informe jusque dans ses fonctions et appropriations, mais aussi dans les rapports singuliers qu'il introduit dans l'espace

public : le succès des sonneries de téléphone portable relève principalement de l'idéologie de la personnalisation qui caractérise les logiques marketing du néolibéralisme culturel⁸. Dispositif majeur de notre contemporanéité, le téléphone portable, et à travers lui les sonneries qui manifestent son utilisation, ne saurait être nié, ni sous-estimé, dans la compréhension actuelle des rapports à l'écoute inscrite dans le quotidien, qu'elle soit mondaine ou musicale, en ceci qu'il en est un vecteur implicite, qu'il en transforme la conduite, sans doute au-delà de son usage propre.

L'écoute médiatisée comme écoute plastique

Si, comme le reconnaît Agamben, les dispositifs sont aussi vieux que l'homo sapiens, son inquiétude tient au fait que selon lui « il semble qu'aujourd'hui il n'y ait plus un seul instant de la vie des individus qui ne soit modelé, contaminé, ou contrôlé par un dispositif⁹ » – ce que confirmerait l'omniprésence des sonneries mobiles. Pourtant, l'écoute moderne a patiemment été façonnée par la technologie du téléphone. Comme le rappelle Jonathan Sterne, l'histoire des techniques de reproduction sonore ne cesse de rencontrer celle des recherches en téléphonie, dont elles empruntent quantité d'inventions, rendant ainsi compte de connivences intimes entre les technologies d'enregistrement et de communication, et ce faisant entre les modes respectifs d'écoute qu'elles induisent¹⁰. L'histoire de l'écoute, au moins depuis l'invention de l'enregistrement, serait une histoire d'appareils et d'instruments. Aussi, on peut se demander si parler d'écoute non médiatisée, autrement dit qui échapperait aux dispositifs, fait aujourd'hui sens, et incidemment si le concept de « schizophonie » développé par R. Murray Schafer ne pointe pas ses propres limites en hiérarchisant différents accès à l'expérience sonore¹¹. Selon Sterne, le problème est que la connaissance même que nous pourrions prétendre avoir d'une écoute non médiatisée se trouve informée par des médias : « Les techniques perceptuelles forment de plus en plus les sons, les visions, les goûts, les odeurs et les surfaces dont nous faisons l'expérience. La médialité sous-tend toujours davantage tout ce que nous affirmons connaître du sujet sensible à l'état de nature¹². » Pris selon un autre angle, passant de la communication à la musique, cette relation entre l'écoute et les médias qui la conduisent serait déjà celle que Peter Szendy observe à propos de l'écoute musicale et de ses instruments qui, de l'arrangement aux prothèses phonographiques et autres machines à entendre, autorisent une « écoute plastique », sinon critique : « Dans cette nouvelle *organologie de nos oreilles*, il devient plus difficile que jamais de distinguer entre l'*organe* et l'*instrument*. Aussi, selon l'étymologie grecque de l'*organon*, l'organologie [...] est-elle à la fois celle de nos organes d'écoute les plus propres et les plus proches – nos pavillons et nos tympanes – et celle des instruments en tous genres, plus ou moins mécaniques ou automatiques, qui assistent nos écoutes¹³. » Alors que la chose semble entendue concernant les instruments prolongeant et jouant l'écoute musicale, il est intéressant de noter qu'une telle relation continue de froisser les esprits dès qu'il s'agit de médias. S'il ne s'agit pas d'oublier la mise en garde d'Agamben à l'égard des dispositifs, le problème ne prendrait-il pas un nouveau tour en considérant, comme le suggère Sterne, que les médias peuvent tout autant relever d'usages que l'on accorde habituellement aux seuls instruments¹⁴ ?

Sonneries réflexives

À la suite de son examen des modelages comportementaux produits par les dispositifs, Agamben s'interroge sur l'attitude à adopter face à la généralisation d'une telle situation : « De quelle manière pouvons-nous donc nous opposer à cette situation, quelle stratégie devons-nous adopter dans notre corps à corps quotidien avec ces dispositifs ? » Et le philosophe de poursuivre en indiquant qu'« il ne s'agit pas

simplement de les détruire, ni, comme le suggèrent certains ingénus, de les utiliser avec justesse ». ¹⁵ De tels usages mesurés se réclamant d'une négociation positive avec les dispositifs, par le processus de subjectivation qu'ils impliquent, n'auraient peu de valeur pour Agamben, tant la particularité des dispositifs contemporains est d'associer, jusqu'à les rendre indiscernables, tout processus de subjectivation à son envers, soit un processus de désobjectivation. Une nouvelle fois, le téléphone portable en serait l'exemple type : « Dans la non-vérité du sujet, il n'y va plus, en aucune manière, de sa vérité. Qui se laisse prendre dans le dispositif du "téléphone portable", et quelle que soit l'intensité du désir qui l'y a poussé, n'acquiert pas une nouvelle subjectivité, mais seulement un numéro au moyen duquel il pourra, éventuellement, être contrôlé [...] ¹⁶. » Pour autant, il ne s'agit pas pour le philosophe de se conforter dans la seule désillusion, mais de saisir les logiques à l'œuvre afin de leur opposer une attitude critique. L'ouverture proposée par Agamben trouve alors sa synthèse dans le concept de « profanation », compris comme le fait « de libérer ce qui a été saisi et séparé par les dispositifs pour le rendre à l'usage commun ¹⁷ ».

Le projet « Sonneries publiques » entend moins proposer une mise en pratique directe d'une telle approche, que la modeste tentative d'une expérience réflexive, celle inhérente à la considération d'une situation d'écoute quotidienne en prise avec le dispositif qui la conditionne. La stratégie adoptée est aussi vieille que le monde, ou du moins que le situationnisme : le détournement. Le haut-parleur dont est équipé tout téléphone portable, et qui sert à entendre aussi bien un interlocuteur que la sonnerie qui prévient de son appel, est ici utilisé comme moyen technique pour la diffusion et la propagation de phrases, ayant la particularité, dans la plupart des cas, d'interroger l'écoute, les comportements suscités par le dispositif du téléphone portable activé par une sonnerie, et plus généralement les usages que nous en avons. Disponibles gratuitement par téléchargement, dans des versions française et anglaise et selon les principaux formats standards de la téléphonie mobile, ces énoncés textuels sont d'origines diverses : expressions de la vie courante, aphorismes, citations d'artistes et de théoriciens rendues anonymes. Scandées par une voix de synthèse (masculine ou féminine selon les cas), elles laissent entendre des phrases du type : « Écoute » ; « Le langage n'est pas transparent » ; « Faites comme si de rien n'était » ; « Le silence n'existe pas » ; « Aujourd'hui, je ne réponds pas » ; « L'espace public est un espace stratégique » ; « Peut-on entendre écouter ? » ; « Entre deux sonneries, le silence » ; « Si "entendre", c'est comprendre le sens, écouter, c'est être tendu vers un sens possible » ; « Les distances que l'on prend par rapport aux rouages du système représentent un luxe qui n'est possible que comme produit du système lui-même » ; etc. Il existe actuellement une vingtaine de sonneries, mais leur nombre n'est pas arrêté, la gamme des énoncés textuels évoluant à la manière d'un *work in progress*.

Propagation et discrétion des voix acousmatiques

Si le recours à la parole dans les sonneries mobiles n'a rien de nouveau (on trouve par exemple dans le commerce en ligne des sonneries prépackagées échantillonnant des répliques célèbres de films ou issues de l'actualité médiatique), celles-ci demeurent néanmoins encore d'un usage restreint, comparé aux sonneries musicales. Aussi, elles interpellent de manière singulière ceux qui y sont confrontés, par la nature sémantique des phrases qu'elles véhiculent. Mais cette puissance d'interpellation est, sans doute, tout autant due au caractère acousmatique des voix diffusées : « C'est une voix en quête d'origine, en quête d'un corps, mais même lorsqu'elle trouve son corps, il s'avère que ça ne colle pas, la voix n'adhère pas au corps, c'est une excroissance qui n'est pas à la taille du corps [...] ¹⁸. » Comme le rappelle Mladen Dolar, depuis son origine pythagoricienne, la voix acousmatique se singularise par une autorité mystérieuse,

presque spectrale, si souvent utilisée comme effet cinématographique, hantant celui qui l'écoute et l'espace où elle résonne, devenant « omniprésente et omnipotente ¹⁹ ». Mais elle est aussi, aujourd'hui, la voix banale des médias (popularisée en premier lieu par le téléphone, présente à la radio, à travers les enregistrements, tout comme dans les médias audiovisuels). Elle a perdu peu à peu son pouvoir à mesure qu'elle devenait triviale, ou plutôt, celui-ci s'est infléchi à travers l'expérience ordinaire et incorporée, d'où ne ressortirait qu'une voix entendue comme objet : « il ne s'agit pas de la voix obsédante impossible à assigner à une source ; elle apparaît plutôt dans le vide dont elle est censée provenir mais qu'elle ne remplit pas, comme un effet sans cause véritable. ²⁰ »

Un dernier aspect du projet « Sonneries publiques » concerne le caractère à la fois discret et contingent de son activation. À moins d'avoir convenu d'un rendez-vous téléphonique à une heure précise, on ne peut généralement pas prévoir le moment où l'on reçoit un appel sur son téléphone portable. Nous pouvons nous trouver dans la rue, dans le métro, au travail, au musée ou au supermarché, dans des endroits trop bruyants pour entendre la sonnerie ou encore dans d'autres lieux où nous aurions mieux fait d'éteindre l'appareil. Dans tous les cas, le moment du déclenchement sonore échappe à l'utilisateur. Ainsi l'énoncé textuel de ces sonneries est diffusé selon une partition indéterminée, du moins dictée par la temporalité et la fréquence des communications de l'utilisateur, devenant audible par intermittence, pour aussitôt disparaître une fois le téléphone décroché ou la répétition des sonneries épuisée.

À cet aspect s'ajoute la discrétion du procédé. Le principe même des sonneries mobiles est d'alerter la réception d'un appel et de retenir en conséquence l'attention, mais en raison notamment de leur omniprésence dans l'espace public, nous ne portons pas au quotidien nécessairement une écoute attentive aux sonneries qui ne cessent de résonner autour de nous, y compris à celles de nos propres appareils : le trafic et l'environnement sonore peuvent les dissimuler, leur ritournelle si répandue peut aisément être confondue, ou encore, il peut s'avérer que nous soyons nous-mêmes absorbés dans une conversation téléphonique. Aussi, bien que porteuses de voix acousmatiques, ces sonneries textuelles peuvent facilement passer inaperçues. Mais leur énoncé s'infiltrera néanmoins dans l'espace public, qu'il se mélange aux multiples discussions des transports en commun ou qu'il résonne avec éclat dans une file d'attente silencieuse, qu'il suscite l'interrogation ou qu'il laisse indifférent. Max Neuhaus considérait comme particulièrement important que les personnes qui traversent ses installations sonores dans l'espace public puissent ne pas les remarquer ²¹. Cette précision n'a rien d'une coquetterie de la part de l'artiste, elle souligne l'articulation déterminante entre le son de l'installation et son contexte dans l'expérience d'écoute proposée. Concernant une installation comme *Times Square* (New York, 1977), pouvant effectivement passer inaperçue pour la majorité des quelques milliers de personnes la traversant chaque jour, l'artiste notait que, du fait de sa discrétion même, celle-ci ne produit pas tant une transformation de l'attention auditive lorsqu'on la remarque, qu'une transformation de l'attention contextuelle ²². À l'instar de ce déplacement, le rapport au dispositif du téléphone portable potentiellement mis en œuvre dans la propagation discrète et inopinée du projet « Sonneries publiques » engage l'inscription contextuelle de l'écoute, comprise dans l'entremêlement de ses dimensions environnementale, technique, culturelle et économique.

¹ <http://sonneriespubliques.tumblr.com>

² Cf. Jennifer Allen, « The End of Art in Public Space », *Mousse*, n° 45, October – November 2014, p. 274-279.

³ Cf. Sumanth Gopinath, *The Ringtone Dialectic. Economy and Cultural Form*, Cambridge, The MIT Press, 2013.

⁴ Conçue en réaction à un tel phénomène, on peut citer ici la sonnerie paradoxale, car silencieuse, créée par l'artiste Jonathon Keats, en hommage à John Cage, et distribuée par Start Mobile : *My Cage (Silence for Cellphone)* (2007). Cf. Dieter Daniels & Inke Arns (eds.), *Sounds Like Silence. John Cage, 4'33''*, Silence

⁵ Comme le soulignent Gilles Deleuze et Félix Guattari : « Le territoire n'est pas premier par rapport à la marque qualitative, c'est la marque qui fait le territoire. » Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980, p. 388. Sur les relations à l'espace sonore comme itinéraire, cf. aussi Matthieu Saladin, « Arpenter l'espace sonore », *Tacet, Sound in the Arts*, n° 3, 2014, p. 16-20.

⁶ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2007, p. 35.

⁷ *Ibidem*, p. 31.

⁸ Sur l'idéologie de la personnalisation, cf. Sumanth Gopinath, *The Ringtone Dialectic*, *op. cit.*, p. 31-35 ; 206- 207.

⁹ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, *op. cit.*, p. 34.

¹⁰ Cf. Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham, Duke University Press, 2003.

¹¹ Cf. R. Murray Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester, Destiny Books, 1977, p. 90-91.

¹² Jonathan Sterne, *MP3. The Meaning of a Format*, Durham, Duke University Press, 2012, p. 243.

¹³ Cf. Peter Szendy, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit, 2001, p. 163.

¹⁴ Cf. Jonathan Sterne, « Pour en finir avec la fidélité (les médias sont des instruments) », *Mouvements*, 2005/5, n° 42, p. 43-53. Sterne écrit notamment : « Personne ne remet en cause l'interaction entre humain et technique dans la communication musicale. Les instruments de musique ne sont pourtant que des technologies de la communication qui ont progressivement échappé à la logique savante de la représentation. » (p. 47.) On ajoutera que l'usage de médias comme d'instruments se trouve précisément au cœur de nombre de pratiques en arts sonores. Sur ce point, cf. notamment Caleb Kelly, *Cracked Media. The Sound of Malfunction*, Cambridge, The MIT Press, 2009.

¹⁵ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, *op. cit.*, p. 34.

¹⁶ *Ibidem*, p. 44-45.

¹⁷ *Ibidem*, p. 37-38. Cf. aussi Giorgio Agamben, *Profanations*, Traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2005.

¹⁸ Mladen Dolar, *Une voix et rien d'autre*, Traduit de l'anglais par Christine Vivier, Caen, Éditions Nous, 2012, p. 77.

¹⁹ *Ibidem*, p. 79.

²⁰ *Ibidem*, p. 90.

²¹ Cf. Branden W. Joseph, « An Implication of an Implication », Lynne Cooke & Karen Kelly (eds.), *Times Square, Time Piece Beacon*, New York, Dia Art Foundation, 2009, p. 66.

²²Max Neuhaus, « Notes on Place and Moment », Gregory des Jardins (ed.), *Max Neuhaus: Inscription, Sound Works*, vol. 1, Ostfildern, Cantz Verlag, 1994, accessible en ligne <http://www.max-neuhaus.info/>, consulté le 11/11/14.

–

Bibliographie

- Giorgio Agamben, *Profanations*, Traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2005.
- Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2007.
- Jennifer Allen, « The End of Art in Public Space », *Mousse*, n° 45, October – November 2014, p. 274-279.
- Dieter Daniels & Inke Arns (eds.), *Sounds Like Silence. John Cage, 4'33''*, *Silence Today*, Leibzig, Spector Books, 2012.
- Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980.
- Gregory des Jardins (ed.), *Max Neuhaus: Inscription, Sound Works*, vol. 1, Ostfildern, Cantz Verlag, 1994.
- Mladen Dolar, *Une voix et rien d'autre*, Traduit de l'anglais par Christine Vivier, Caen, Éditions Nous, 2012.
- Sumanth Gopinath, *The Ringtone Dialectic. Economy and Cultural Form*, Cambridge, The MIT Press, 2013.
- Branden W. Joseph, « An Implication of an Implication », Lynne Cooke & Karen Kelly (eds.), *Times Square, Time Piece Beacon*, New York, Dia Art Foundation, 2009, p. 59-81.
- Caleb Kelly, *Cracked Media. The Sound of Malfunction*, Cambridge, The MIT Press, 2009.
- Matthieu Saladin, « Arpenter l'espace sonore », *Tacet, Sound in the Arts*, n° 3, 2014, p. 10-27.
- R. Murray Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester, Destiny Books, 1977.
- Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham, Duke University Press, 2003.
- Jonathan Sterne, « Pour en finir avec la fidélité (les médias sont des instruments) », *Mouvements*, 2005/5, n° 42, p. 43-53.
- Jonathan Sterne, *MP3. The Meaning of a Format*, Durham, Duke University Press, 2012. Peter Szendy, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit, 2001.

salle principale
28 rue de Thionville
75019 Paris
+ 33 09 72 30 98 70
gallery@salleprincipale.com

—

mercredi à vendredi | 14h - 19h
samedi | 11h - 19h
et sur rendez-vous

—

www.salleprincipale.com

—