

article de

Paul-Emmanuel Odin

2006

LE BRUITER ET LE PARLER

ou

CINQ RÉFLEXIONS SUR LE BRUITER ET LE PARLER

(autour de Arno Calleja, Dominique Petitgand, Alvin Lucier/Gary Hill.)

1.

D'abord il y a la parole. Ici, celle d'Arno Calleja (1). Celle qui formera l'espace parlant de la performance de Laurent De Richemond, *Paroles d'insectes*, réunissant plus de trente personnes (2).

« et notre trou est un trou à bruit car on a l'trou qui bruite et le bruiteur est un parler et la parole est distendue et on baigne dans la vivance ».

Si le bruiteur est un parler, le parler n'est-il pas un bruiteur ? L'opposition de la parole intelligible et du bruit inintelligible, n'est-elle pas là dissoute purement et simplement dans l'identité d'un amalgame ? Ce texte-flux, sans ponctuations, ne se présente-t-il pas justement comme une parole qui ne commence pas, qui n'a pas de fin, comme une rumeur, un bruit dans lequel la conscience (la "matière parlante" comme il est écrit ailleurs) s'est toujours déjà immiscée, commençant toujours par le milieu ?

2.

Dominique Petitgand fait écouter ses pièces sonores lors de séances dans l'obscurité, ou propose des installations sonores. À partir de la voix, de la parole, du silence, de bruits, de musiques, il construit des micro-univers qui oscillent entre le réel et l'imaginaire, entre le souci de raconter une histoire à partir de presque rien, et la notion de "gros-plan", de "visage sonore" (ces expressions sont de lui). Souvent, le silence scintille et grésille, la présence et l'absence se confondent, l'innocence se révèle dans une violence crue...

Dans deux installations récentes, Dominique Petitgand a plus spécialement noué la parole et le bruit, de telle façon qu'il interroge leur nature et leur fonction. Si la parole intelligible s'oppose au bruit inintelligible, n'y a-t-il pas un endroit où le bruit parle et où la parole bruite ? À partir d'œuvres sonores, il s'agit de reposer la question du statut de la parole par rapport aux autres signes, aux autres signifiants, et plus précisément le bruit.

L'installation *Quelqu'un par terre* a été présentée au "Transpalette" à Bourges en 2006. L'installation se présente sur un axe vertical, sur deux étages. Les sons d'une parole (la voix d'un garçon à l'étage du dessus), et les bruits d'une chaise en métal qui tombe (à l'étage du dessous), communiquent l'un avec l'autre (je ne m'arrêtera pas ici sur le fait qu'il y a aussi un bruit de vent qui souffle dans le lointain). Maintenons l'attention sur cette hybridation bruit/parole, et écoutons Dominique Petitgand, lors d'une conférence à la Compagnie, expliquer comment il a fait *Quelqu'un par terre* :

« Je n'ai pas enregistré les chaises en fonction de la voix, et je n'ai pas enregistré les voix en fonction des chaises ; ce sont des enregistrements complètement autonomes. Par exemple, les chaises je les lançais une vingtaine de fois au sol ; c'est un geste que j'ai enregistré et je n'en ai gardé que la trace finale, l'éclat comme ça, le *tktktktk*. J'ai construit la piste avec les chaises avec les silences et les bruits pour recréer une espèce de continuité particulière, quasi gestuelle, *tktktktk*. Et après je suis allé chercher dans les enregistrements que j'avais fait des années avant, parce que je travaille toujours comme ça, je suis allé chercher dans certaines des voix que j'avais les phrases qui avaient exactement le même phrasé que certains éclats des chaises. Donc je suis parti d'une idée très rythmique où j'avais un son qui faisait *tatatataaaaa*, et il me fallait une phrase qui fasse *tatatataaaaa*. Et donc en écoutant, je suis tombé sur "quelqu'un par terre" ; et j'ai fait ça pour une trentaine de phrases. Mais les phrases, je suis allé les chercher dans mes enregistrements ; à aucun moment je n'aurais eu envie de demander à quelqu'un de dire des choses en fonction du bruit des chaises. »

Comment ne pas être frappé par ce mouvement étrange où quelqu'un s'est en quelque sorte acharné à faire parler des bruits de chaises qui tombent ? Dominique Petitgand expose lui-même les conséquences de sa trouvaille :

« le dialogue entre les couches - - tout dialogue avec tout - - - le son de la chaise est en soi une anthropomorphie - - - analogie sonore entre la chaise et les voix - - la chaise est lancée comme un cri et les phrases chutent avec fracas - » (3)

Je relie intimement cette démarche à l'expression de Arno Calleja : « le bruite est un parler ». Le bruit de chaise, ne me fait-il pas entendre la parole comme un bruit ?

3.

Si d'un côté, *Quelqu'un par terre* réalise l'homologie du bruit et de la parole, c'est encore autre chose qui est proposé par Dominique Petitgand dans l'installation *Mon possible*, présentée en 2006, au "Confort Moderne", à Poitiers.

Après la formule répétée "elle me demande", au lieu d'entendre "l'impossible", on entend un bruit de décharge électrique dans une autre pièce, ou deux bruits dans deux pièces différentes. Cette parole qui se prolonge dans des bruits qui viennent prendre sa place, qui viennent se substituer à l'un de ses membres, la compléter

illusoirement, affirme comme une continuité au-dessus de la discontinuité entre l'intelligibilité de la parole et l'inintelligibilité du bruit. Et cette unité supérieure comprend dans la même dimension le sens et l'affect, le plein et le manque. Du coup, lorsque le mot manquant resurgit à sa place, lorsque la parole pleine réapparaît, on sait qu'en fait elle est trouée, faussement pleine. Et l'espèce de tension électrique ou de décharge sonore qui se produit à l'endroit de ce trou présente ce qu'il y a de propre au symbolique : la capacité à représenter en l'absence de ce qui est représenté. On perçoit le clash de la symbolisation.

Si Quelqu'un par terre superposait verticalement le bruit d'en bas et la voix d'en haut, *Mon possible* déploie horizontalement une continuité entre la parole et le bruit.

D'un côté, c'est le bruit qui parle, c'est le bruit qui sert de matrice à la parole, comme si celle-ci trouvait là son origine et sa source, son milieu propre, dans ce spasme soudain, cet accident dans le monde, ce noyau de singularités.

De l'autre côté, c'est le bruit de la parole qui se fait entendre, la parole bruite dans *Mon possible*, le bruit s'est substitué à un fragment de parole, et un bruit peut valoir pour un morceau de parole (tout n'est-il pas une question de code ? que le mot "impossible" soit remplacé par un bruit, cela me fait penser à l'échange des mots "esprit" et "persil" par Céline et Julie dans le film de Jacques Rivette (4)).

4.

Dans *Solstice d'hiver*, une vidéo de Gary Hill constituée d'un plan séquence d'une heure, Gary est seul chez lui et met le disque de Alvin Lucier *I am sitting in a room* (5).

Le disque de Alvin Lucier est une sorte de disque conceptuel où la parole devient bruit originel.

Un texte court est dit au commencement, il est enregistré et questionne lui-même le processus de l'enregistrement.

« Je suis assis dans une pièce différente de celle où vous vous trouvez actuellement. J'enregistre le son de ma voix qui parle, et je vais repasser l'enregistrement dans la pièce, encore et encore, jusqu'à ce que les fréquences sonores de la pièce se renforcent, afin que tout semblant de parole, à l'exception peut-être du rythme, soit détruit. Ce que vous entendrez alors, ce sont les fréquences sonores naturelles de la pièce articulées par la parole. Je considère cette activité non pas tant comme la démonstration d'un phénomène physique que comme un moyen d'éliminer toute éventuelle irrégularité dans mon élocution. »

Il y a dans la signification du texte une dimension référentielle aux conditions mêmes de production et de diffusion de l'enregistrement, de telle sorte que l'enregistrement ne se donne plus comme un donné, comme une mémoire, un contenu, mais comme une production, une activité qui ne se produit qu'en se répétant, qui inclut la répétition comme déplacement et comme dégradation.

L'enregistrement initial est aussitôt lu et réenregistré avec un second appareil, dont l'enregistrement sera alors lui aussi aussitôt lu et réenregistré avec le premier appareil etc... L'enregistrement se répète donc lui-même dans l'enregistrement qui est toujours déjà simultanément réenregistré au fur et à mesure, selon une procédure d'érosion, d'enregistrement d'enregistrement d'enregistrement... qui, à l'infini, dans la succession d'une strate à l'autre, désagrège la parole initiale, la noie dans un bruit de fond, une rumeur.

Les opérations successives d'enregistrement absorbent donc ce qu'il y a d'inaugural, d'original, dans la parole, la voix humaine. Et peu à peu, la coupure de la répétition, à chaque reprise, va s'estomper dans les parasites, dans le bruit. Cet effet de loupe sur le son, de grossissement optique, dévoile ainsi un son continu, sans répétition, comme ultime plan de la décomposition de la parole dans sa discontinuité. La parole aurait ainsi un lien intime avec la rumeur, avec l'Incessant.

La transformation de la parole en bruit implique une disparition du sujet parlant (dès que quelqu'un parle, n'est-il pas voué à l'absence? Maurice Blanchot, dans *Thomas l'Obscur*, n'a-t-il pas renversé la formule de Descartes ainsi : "je pense donc je ne suis pas" ?), mais aussi un creusement, l'évidement d'une sorte de non-lieu. Que nous montre ce processus, sinon que la parole est en soi répétition (il n'y a pas de langage sans répétition)?

La répétition est d'une certaine façon une mort qui s'oppose à la vie de la voix naturelle comme spontanéité originale, génie.

On peut être tenté d'écouter avec distance ce travail aujourd'hui, à l'ère du numérique, de l'enregistrement sans perte. Mais le dispositif de Alvin Lucier reste encore efficace, puisque toute l'audace et la pertinence de ce dispositif est qu'il repose sur le décalage spatial entre deux enregistreurs/lecteurs munis chacun d'un haut-parleur : la perte s'effectue entre les deux appareils, dans l'air qui sépare le haut-parleur d'un appareil du micro de l'autre appareil, elle n'est pas dû au procédé analogique, elle est en quelque sorte inhérente au dispositif de reproduction. Et d'ailleurs, la détérioration du son n'est pas saisissable immédiatement par l'oreille, il faut plusieurs cycles pour qu'elle puisse être remarquée. C'est dans le temps seulement, et aussi parce que le texte dit expose le programme de son action, que nous percevons qu'une ligne de temps oriente indéfectiblement le parcours sonore vers un bruit initial ou final.

Un mot du texte dit est écorché par un défaut de prononciation. Si la voix est écorchée, le mot est intact tant qu'il reste intelligible. N'y a-t-il pas une dureté du concept, de ce qui ne se dégrade pas avec le son? La parole est ce qui en quelque sorte insiste et subsiste ; quelque chose d'elle reste là où la voix est infiniment altérable, car chaque dégradation de la voix corrompt aussitôt sa nature ou l'image de son sujet, en détruisant sa tonalité singulière, son timbre et ses intonations personnelles.

À la fin, il ne reste de la parole humaine, du texte initial dit par la voix personnelle, qu'un vacarme errant qui résonne de façon lugubre. Supprimer le défaut d'élocution de la voix, ce zézaïement, n'aura été qu'un superbe alibi. « Les fréquences sonores naturelles de la pièce » se sont condensées et tombent comme un voile épais. Le son a un étrange pouvoir aérien, celui d'imposer une ambiance, une humeur, un brouhaha, un tohu-bohu. Ce bruit fondamental vers lequel toute cette rumeur évolue, comprend en soi le secret d'une négativité, d'un vide, de l'absence: c'est un son qui fait entendre le silence derrière tous les sons.

5.

De cette navigation entre quelques démarches d'artistes, sur différentes corrélations entre la parole et le bruit, il me semble que l'on peut dégager ceci. On pourrait dire certes qu'il s'agit d'échapper au logocentrisme : Jacques Derrida a déjà défriché théoriquement ce territoire, la déconstruction a porté entre autres sur celle du logocentrisme. Gilles Deleuze a d'autre part résolument contesté et rejeté le symbolique et le signifiant (*L'anti-œdipe*, avec Félix Guattari). D'où ce défaut dans sa théorie qui finalement se rabat toujours sur le signifié, du fait même qu'il ne soit pas reconnu par rapport au signifiant. Certains auront reconnu ce vers quoi j'essaie de m'avancer : vers la théorie du signifiant telle que l'a élaboré Jacques Lacan.

Et notamment : la formule "un signifiant représente un sujet pour un autre signifiant" (séminaire *D'un autre à l'autre*) me semble très opératoire concernant toutes ces questions. Prenons *Mon possible*. Bruit ou parole, peu importe. C'est la place d'un signifiant par rapport à d'autres signifiants qui structure l'événement ou le sens. La prééminence du signifiant sur le signifié ne signifie en quelque sorte rien d'autre que la prééminence de la structure du langage. C'est le langage conçu comme signifiant que me paraît exprimer le mieux ces possibles entre le bruiteur et le parler, ceux que nous venons d'évoquer. Alors qu'un langage conçu comme signifié (ou une langue composée de signes), exclut les bruits, les démarque de la parole. Alors que précisément, (et c'est, me semble-t-il, ce vers quoi tendent les œuvres citées ici), tout le travail serait de dissoudre cette frontière, de trouver des modalités de faire où la parole et le bruit peuvent coïncider, se superposer, s'entrecroiser, passer l'un dans l'autre...

Je terminerai alors en évoquant le comique de cette autre pièce sonore de Dominique Petitgand qui est la reconstitution et le déplacement d'une pièce sonore originalement en français (*À portée de main*), et qui est comme traduite simultanément en américain.

Sauf que la parole traduite est remplacée par une voix non-parlante, qui produit des notes stridentes, des spasmes sonores (chaque voix blanche a la même durée que la phrase ou le bout de phrase qu'elle remplace); on entend donc des sortes de sons inarticulés, des souffles non-maîtrisés, et un interprète nous en donne une traduction étonnement intelligible, car on est étonné qu'il puisse lire un tel récit dans des sons aussi inintelligibles !

Pour nous, il est impensable que la voix que nous entendons contienne un sens, puisqu'elle n'est pas même articulée en syllabes, elle se produit sans coupure consonnantique. Mais pour le traducteur, tout est différent, puisque que la traduction a bien été faite à partir d'un texte intelligible. C'est le rapprochement de la traduction avec des sons qui sont venus prendre la place de la parole traduite qui est surprenante.

Alors, pourquoi ces distorsions ? Il y a dans ces tentatives une sorte de jeu logique, qui nous permet de dépasser les impasses de l'intersubjectivité (un signifiant ne représente pas un sujet pour un autre sujet) et les impasses du langage conçu comme signifié, et tout cela simplement à partir de l'équation *parler=bruiter*, pour des relations inédites, opaques, des rouages compliqués, des perceptions et des pensées nouvelles.

P.E.O.

notes

1. Arno Calleja a publié entre autres, *Criture*, ed. Inventaire/inventions, Paris, 2006.
2. La performance *Paroles d'insectes* aura lieu à La compagnie (2) les 1 et 8 octobre 2006, sur une durée chaque fois de sept heures continues. La compagnie est un atelier d'artistes situé à Belsunce, Marseille. Le texte de Arno Calleja est un pastiche ou un plagiat de *L'inommable* de Samuel Becket.
3. Notes de D.P. recueillies par Jérôme Poret, in communiqué de presse « Transpalette », Bourges.
4. Jacques Rivette, *Céline et Julie s'en vont en bateau*.
5. Alvin Lucier, *I am sitting in a room*, 1970, rééd. Lovely Music, New-York, 1990)

Paul-Emmanuel Odin est artiste et critique. Il fait partie du collectif qui dirige l'atelier d'artistes *La compagnie* (cadre dans lequel il a invité Gary Hill, Thierry Kuntzel, Yann Beauvais, Dominique Petitgand, ...)