

Entre bruits et silences

(essais sur l'art audio)

Bruno Guiganti

Présentation

...la présence simultanée de tous les sons audibles aura pour résultat le bruit blanc, la somme indifférenciée de toutes les fréquences. Or, ce bruit blanc qui, en bonne logique, devrait correspondre à un maximum d'information, équivaut en fait à une information nulle. Notre oreille, privée de toute indication, n'est même plus capable de faire un choix. Elle assiste passive et impuissante au spectacle du magma originel. Il y a donc un seuil au-delà duquel la richesse d'information se change en "bruit".

Umberto Eco, L'œuvre ouverte

Pour une acousophie

Les termes de "musique expérimentale" et d'"art audio" sont généralement considérés comme étant synonymes et interchangeable. En fait, il est difficile d'identifier précisément un art audio en regard de son lien historique avec la musique. La musique étant sonore par essence si l'on peut dire, une fâcheuse habitude terminologique s'est instaurée, qui rapporte le domaine entier des phénomènes sonores au domaine musical.

En introduisant du "bruit" — des sons de la vie quotidienne — dans des structures compositionnelles qu'il définit comme musicales, Luigi Russolo, membre du mouvement Futuriste italien, réalise vers 1913 des œuvres basées sur l'assomption que la totalité des sons émis sont musicaux. Dans l'art des bruits (l'arte dei rumori, Manifeste Futuriste du 11 mars 1913), il veut "entonner et régler harmoniquement et rythmiquement ces bruits très variés. Il ne s'agit pas de détruire les mouvements et les vibrations irrégulières (de temps et d'intensité) de ces bruits, mais simplement fixer le degré ou ton de la vibration prédominante. En effet le bruit se distingue du son par ses vibrations confuses et irrégulières (quant au temps et à l'intensité). Chaque bruit a un ton, parfois aussi un accord qui domine sur l'ensemble de ces vibrations irrégulières"(1). Chez Russolo, le bruit n'est considéré que pour ses seules qualités musicales. Il précise plus loin que "l'art des bruits ne doit pas être limité à une simple reproduction imitative. L'art des bruits tirera sa principale faculté d'émotion du plaisir acoustique spécial que l'artiste obtiendra par des combinaisons de bruits".

Il nous est donné ici une définition de la musique qui considère que tous les bruits organisés sont musicaux. Ce qui, si nous nous en tenons strictement à ce programme, limite les possibilités d'un art audio autonome libéré des structures et des présuppositions attachées traditionnellement à la composition et à la réception musicale.

Aussi, en nous détournant radicalement de cette idée formaliste que "d'élever tout son à l'état de musique", nous considérons le musical comme un mode parmi quelques autres d'organisation et de présentation esthétique du sonore. Mais cette assertion suscite spontanément la question d'une définition assurée du musical. Quel est le sens du terme "musique" lorsque John Cage par exemple, en voulant rompre avec les valeurs imposées par les gardiens du phonocentrisme traditionnel, nous dit que "tout est musique" ? Avant de revenir sur cette question en de multiples occasions, nous limiterons pour l'instant notre définition du domaine musical à la structure autoritaire qu'une tradition occidentale historicisée,

universalisée et toujours bien vivante, nous propose : la traduction des sons en signes abstraits, structurés pour une classe d'instruments déterminée. Malgré l'apparition et le développement depuis plus d'un siècle maintenant de techniques de reproduction et de diffusion du son qui ont complètement transformé notre attitude d'écoute, le discours musical ne s'est que modérément remis en cause. Non seulement une profusion d'êtres sonores inouïs reste à entendre et à expérimenter, mais conjointement à cette complexification de l'audible, notre présence au monde est elle aussi ébranlée dans l'ordre de l'"ici" et du "maintenant". Nous pensons à ces expériences, scandaleuses en terme de présence, qui nous sont devenues familières comme par exemple la télé-audition d'une émission radiophonique ou l'écoute différée de l'enregistrement. Walter Benjamin souligne cette situation lorsqu'il remarque, dans son texte sur la reproductibilité technique des œuvres, qu'"à la plus parfaite reproduction il manque toujours quelque chose : l'ici et le maintenant de l'œuvre d'art, — l'unicité de sa présence au lieu où elle se trouve. C'est à cette présence unique pourtant, et à elle seule, que se trouve liée toute son histoire"(2). En terme d'"aïsthêsis", avec les systèmes techniques de médiation du réel, ce sont bien de nouvelles perceptions qui informent notre corps, dont les conséquences semblent jusqu'à présent avoir été peu évaluées.

C'est à partir et autour de cette perturbation douce, qui n'a donc soulevé que de très modestes débats théoriques, et sans théorie générale du son à discuter, à disputer ou à commenter que nous proposons dans le cadre de ces essais quelques idées générales sur l'art audio. Et tout en rapportant sans cesse nos propos à une critique de l'activité artistique liée à une critique du contexte d'émergence de l'œuvre, c'est une acou-sophie dont nous aimerions retrouver ici la voix. Une sagesse de l'écoute qui, éprouvant la démesure qui va du silence au bruit et du bruit au silence, entretiendrait l'écho d'une "esthétique de l'existence", pour reprendre un terme de Foucault. Comment com-prendre, à partir de la médiatisation progressive de nos expériences perceptives et leur gangrénation par le bruit blanc des informations, cette période de mutation majeure de l'humanité ? Avènement d'une période de délaissement qui, selon Lyotard, est marquée en occident par la fin des grands discours de légitimation, par l'épuisement du "dire" en quelque sorte, où "se lamenter sur la "perte du sens" dans la postmodernité consiste à regretter que le savoir n'y soit plus narratif principalement"(3). Il s'agit donc, en réactivant notre faculté de faire des mondes, de ré-animer nos intentions d'écoute et de suggérer, par le bruissement du discours, des manières entendre, afin d'éluder enfin toute "mésentente" et de recréer de la dicibilité.

I - Audibilité du monde

Le savoir occidental tente, depuis vingt cinq siècles, de voir le monde. Il n'a pas compris que le monde ne se regarde pas, il s'entend. Il ne se lit pas, il s'écoute. Notre science a toujours voulu surveiller, compter, abstraire et castrer les sens, en oubliant que la vie est bruyante et que seul la mort est silencieuse : bruits du travail, bruits des hommes et bruits des bêtes. Bruits achetés, vendus ou interdits. Rien ne se passe d'essentiel où le bruit ne soit présent.

Jacques Attali, Bruits

Ce qui ne peut se nommer, se décrire ou se représenter, existe peu ou pas. On connaît l'embarras ou la "surdité" des musiciens au sujet des sons dont ils ne peuvent donner de représentations symboliques.

En mettant cette recherche en chantier, et complémentaiement au problème d'un métalangage qui puisse nous aider à faire "parler les sons", nous nous sommes d'emblée confrontés à une syntaxe et un vocabulaire qui reflètent bien l'hégémonie du visible dans l'ordre de description des choses et du monde. Cette partialité du langage n'est certainement pas étrangère, non seulement à la pauvreté théorique concernant le sonore, mais aussi à la marginalisation des représentations artistiques sollicitant l'écoute, à l'exception du champ musical traditionnel bien sûr.

Dans les sociétés où la rationalisation et la capitalisation généralisées règnent, comme le dit l'adage populaire, "les paroles s'envolent, les écrits restent". Et s'il n'est de pensée sans formulation verbale, à l'ère de la "télécommunication" du savoir, la pensée s'énonce et se partage plus que jamais dans un espace de méditation et de médiation, voir de médiatisation scripturaire. Derrida remarque que "l'écriture, la lettre, l'inscription sensible ont toujours été considérées par la tradition occidentale comme le corps et la matière extérieurs à l'esprit, au souffle, au Verbe et au logos" et que "le problème de l'âme et du corps est sans doute dérivé du problème de l'écriture auquel il semble - inversement - prêter ses métaphores"(4). L'évanescence de la voix intérieure et de la parole vivante, dont notre corps ne peut retenir ou même freiner la dissipation, ne métaphorise plus notre condition d'"être de passage".

"La voix à elle seule tient compagnie mais insuffisamment"(5) écrit Samuel Beckett dans *Compagnie*, œuvre qui exacerbe ce dilemme entre visibilité et audibilité de l'énonciation, à la fois par une prose poétologique inscrite par la voix, et par une "stratégie" de présentation qui offre deux types d'accès : un ouvrage imprimé (dont on sait que le texte original a été écrit d'un seul trait, sans rature, comme dicté), et une pièce radiophonique lue par Roger Blin. La question pour l'entendeur est "de savoir si c'est bien à lui et de lui que parle la voix"(6) ou si celle-ci "ne vise en tant que bruit à l'état pur à mettre au supplice un affamé de silence"(7). A douter sur les intentions et la vérité de la voix "intérieure" ou sur le destinataire et le destinataire de celle-ci, n'est-ce pas provoquer un ébranlement du cogito à son état naissant ? Car "Avec ce qui lui reste de raison il raisonne et raisonne faux"(8). Et cela ne remet-il pas tout autant en cause les fondements même de la gnose lorsqu'elle place le Verbe à l'origine, c'est à dire la révélation du sage à la parole intérieure, aux principes fondamentaux de la méditation ?

Olivier Clément préfère substituer au terme de Verbe ou de Logos celui de Souffle, et nous renvoie ainsi au "Pneumatique" qui chez les gnostiques exprime l'initié à son degré de perfection spirituel. Ce terme trouve d'ailleurs un prolongement métaphysique dans celui de "pneumatologie" qui a longtemps désigné la connaissance spéculative de l'âme humaine. Au début était le souffle donc. Un bruit, le Bruit fondateur. Métaphore que le mystique à l'écoute interprète et commente indéfiniment, et qui origine le problème de la vérité ou, pour reprendre une paronomase de Derrida, celui de la "véridicibilité" de la présence. Nous parlerons plus particulièrement d'"audibilité" du monde pour évoquer la contrainte qui motive ces essais. Comment puis-je dire ce qui s'écoute, ce qui se présente dans l'audible ?

L'expérience poétique procède d'une double activité de la parole, qui va de la lecture silencieuse de signes à sa manifestations à travers la mise en vibrations de l'air par le souffle. Ce sont les poètes qui, en cherchant à s'affranchir du logocentrisme de l'écriture, se reposèrent les premiers, à la fin du siècle dernier, le problème de l'audibilité. Germano Celant, dans *Off Media*(9), rapporte qu'en 1897, Scheerbart publia à Berlin un phonopoème comprenant uniquement les sons "kikakoku". Quelques années plus tard, les futuristes russes et italiens expérimentèrent l'acousticit  du langage en évacuant tout contenu sémantique. Kruchenikh par exemple, inventa des mots formés de monosyllabes gutturales qui oscillaient entre gazouillement et baragouin. Les Dadaïstes participèrent évidemment à cette aventure avec entre autres Raoul Hausmann qui avant d'en proposer l'enregistrement, fit publier en 1918 ses *bbbb* et *fmsbw*, poèmes monosyllabiques fait de coups de glotte, de sons vocaux inventés. Hugo Ball glose (du grec *glossa* : "langue") sur la voix (phon ) en nous disant qu'elle "est un organe qui représente l' me, l'individu embarqués dans une odyssée, parmi des compagnons démoniaques. Des bruits en forment le fond, l'inarticulé, le fatal, le décisif. Le poème essaye de montrer la disparition de l'homme dans les processus mécaniques. Il montre le dilemme de la *vox humana* que le monde menace, utilise et détruit"(10).

Cette esthétique négative de l'avant garde à sa maturité exprime une attitude réactive qui ne vise aucunement une quelconque quête initiatique dont la voix serait le véhicule. Malgré des similitudes d'ordres formelles, la déstructuration poétique du langage, enclose dans sa logique interne, ne se nourrit que très peu dur le que joue la voix-souffle dans les rites chamaniques ou dans les pratiques religieuses. Au sujet de l'hindouisme par exemple, Louis Renou nous dit que "le mantra de base qui fonde la prière est le phonème om, au sujet duquel une ample spéculation s'est crée : c'est le brahman à trois lettres (a-u-m), un "veda secret". Des lettres isolées, à chacune desquelles s'attache une valeur symbolique, viennent s'inscrire sur tel ou tel objet consacré"(11). Chez les Dogons, comme nous le rapporte Marcel Griaule(12) pour le plus grand profit de notre recherche, le maître de la première parole (le Nommo) a pris une partie de sa parole et l'a introduite dans la pierre qui est la matière la plus ancienne du monde. Cela signifie qu'au moment de la création du monde physique une partie de la force du sacrifice sonore se revêtit de matière. A ce même moment commence déjà la décadence partielle du monde acoustique, car les "images" (les objets)  labor es pendant cette seconde étape de la création ne sont plus que les reflets des anciennes images acoustiques. Mais bien qu'un grand nombre de ces images matérialisées soient désormais privées de toute sorte de voix, tous les êtres et tous les objets revêtus de matière continuent à renfermer une quantité plus ou moins considérable de leur substance acoustique originelle. Cette substance se manifeste soit par leur voix, soit par le son que l'on peut en tirer, ou simplement par le nom qu'ils portent. C'est ainsi qu'il se constitue entre l'homme et l'objet le plus inanimé et muet, toute une hiérarchie de valeurs, établie suivant le grade ou l'intensité, avec laquelle chaque être ou chaque objet est capable de réaliser la substance acoustique de sa matière. C'est à la suite de cette évolution caus e par le démiurge que les hommes perdirent leurs corps sonores, lumineux et transparents et cessèrent de planer dans les airs. Ils devinrent lourds et opaques et, lorsqu'ils commencèrent à manger les produits de la terre, leur nature acoustique s'assourdit à tel point qu'il ne leur resta plus que la voix.

Nous avons oublier en occident que la "ph n " est une propriété d'un objet. On peut comprendre qu'Antonin Artaud, à partir de 1932, impressionné par le rôle rituel et la mystique de la voix dans diverses sociétés traditionnelles et "exc d s des sentiments décoratifs et vains, d'activités sans but, uniquement vouées à l'agrément et au pittoresque"(13) demande que la poésie théâtrale, art naturellement proche des cérémonies et des célébrations populaires, "rende sa vieille efficacité magique, son efficacité envoûtante, intégrale au langage de la parole dont on a oublié les mystérieuses possibilités"(14) et qu'"on en revienne si peu que ce soit aux sources respiratoires, plastiques, actives du langage, que l'on rattache les mots aux mouvements physiques qui leur ont donné naissance, et que le coté logique et discursif de la parole disparaisse sous son coté physique et affectif..."(15). C'est en ce sens que les

glossolalies d'Artaud rappellent la voix à sa "voca-tion" originelle de faire vibrer le corps qui l'émet, l'espace qui la diffuse et les choses qui l'habitent, et de manifester, de dire le "bruissement de l'être". Mais pour Barthes le bruissement, "c'est le bruit de ce qui marche bien. Il s'ensuit ce paradoxe : le bruissement dénote un bruit limite, un bruit impossible, le bruit de ce qui, fonctionnant à la perfection, n'a pas de bruit ; bruire, c'est faire entendre l'évaporation même du bruit : le ténu, le brouillé, le frémissant sont reçus comme les signes d'une annulation sonore"(16), c'est à dire comme les signes d'une écoutedisqualifiée. Et donc "le bruissement n'est que le bruit d'une absence de bruit"(17).

Entre une poétique du bruit et une mystique du bruit, c'est à dire entre une fascination pour l'informel et une participation à l'indicible, l'évaluation des qualités du bruit s'effectue en dépendance d'interprétations contextuelles d'ordre socioculturel. Mais d'ailleurs le terme de bruit est inapproprié, ou plutôt beaucoup trop vague, car c'est bien son indéfinition qui pose ici problème au jugement. Est-ce suffisant que de le définir négativement comme un phénomène acoustique qui ne prend de sens pour personne ? Nécessairement lié à une causalité exprimée par des indices discrets ou ostensibles, tout bruit nous signifie une situation mondaine dans laquelle, pour peu que nous lui portions une certaine attention, nous nous trouvons impliqués. Le bruit alors se fait son. En tant que substance sonore à l'état indifférencié, dans son essence, il est un devenir-son(s) qui ne se situe pas du côté du ou des sons mais du côté de l'entendeur. Il n'y a bruit que par rapport à une écoute qui se refuse momentanément. Le bruit est une multiplicité de sons en voie d'interprétation, par une réflexion de l'oreille vers l'origine du phénomène, par une inflexion de l'esprit vers ce qui demande à prendre un sens. Il est la présence de tous les sons à l'instant de son surgissement. Il signifie plutôt du côté de l'entendeur un état momentané de stupéfaction de l'ouïe, un état de saturation psycho-physiologique qui suspend le mouvement de l'intention d'écoute, une an-archie de possibles en devenir. Le bruit, c'est l'état d'audibilité absolu puisqu'il contient virtuellement tous les sons. En ce sens, il est toujours "vécu" négativement comme un événement que l'on ne veut (ou ne peut) pas entendre et sur lequel bute l'interprétation, ou comme le symbole de l'entropie universelle au sujet de laquelle la théorie de l'information parle de bruit blanc. On sait d'ailleurs aussi que l'astrophysique qui pour l'instant doit gérer plus de spéculations que d'informations est, elle, en quête du "bruit de fond" de l'univers, selon les indications de la théorie du Big Bang.

En rationalisant la rumeur de l'univers, ce bruit d'ondes radios occupe un espace de "télé-méditation" (de "raisonnance") cosmologique qui suppose un langage dont le sens ultime nous est caché. Aussi, "le silence éternel de ces espaces infinis" qui effrayait tant Blaise Pascal, doit être entendu comme une représentation abstraite qui ne s'oppose pas au bruit tel que nous venons de le définir mais qui touche les limites du dicible et pose d'une manière "stupéfiante" le problème de l'indicibilité de l'existence. Car contrairement au bruit dont je peux faire l'expérience finalement "rassurante", il n'y a de silence que la mort. Là aussi, encore une fois, il nous faut interroger la signification de ce terme dans l'usage courant. En quel sens le silence est-il absence de bruit ? Sur le plan physiologique en tous cas, il n'est pas de "silence des organes". Comme le rapporte John Cage en 1951, après son isolation dans une chambre anéchoïde, espace d'expérimentation acoustique faisant appel à des technologies sophistiquées, il n'existe pas de silence parfait, pas de degré zéro de l'ouïe. L'absence totale de sons dans l'espace externe ambiant laisse malgré tout entendre deux sons irréductibles produits par notre propre corps, d'une part par le système nerveux, et d'autre part par la circulation du sang. En ce sens donc, le silence "absolu" n'existe jamais. Selon cette perspective, pour Cage le silence "musical" est un mythe ; il signifie simplement que l'on prétend imposer silence aux "bruits" de l'ambiance, mais sans jamais y parvenir. Cage appelle "silence" les sons dont nous ne voulons pas et "musique" les sons que nous désirons et que nous organisons. Daniel Charles nous dit que "pour Cage, les différentes musiques constituées font écran entre les bruits et nous : elles captent certains éléments de l'univers sonore — mais certains seulement — et elle ne laissent subsister de ceux-ci qu'un squelette ; plutôt que

d'embellir et de magnifier l'environnement — au sens où une sculpture réussie exalte le lieu où elle s'insère — elles le pulvérisent et l'exténuent — quand elles ne le réduisent pas au silence. Libérer ce silence, le laisser être ce qu'il est en réalité, l'accepter et l'accueillir dans sa diversité et son imprévisibilité, en deçà de tous filtrage culturel— telle est la vraie tâche du créateur. Celui-ci ne cherchera donc nullement à imposer quoi que ce soit à son entourage sonore ou humain. Il multipliera au contraire les occasions de révéler cet entourage à lui-même... Et les œuvres cesseront d'être des fins en soi, pour devenir des fenêtres sur le monde"(18). Cage considère donc le silence comme un fond neutre duquel émergent les sons. Ce fond neutre n'est pas rien. Mieux encore, il nous rapproche paradoxalement de notre définition du bruit. Est-ce que le silence est pas aussi la substance sonore à l'état indifférencié, et qui dans son essence, est aussi un devenir-son(s) situé non pas du côté des sons mais du côté de l'entendeur ? Si le bruit existe toujours plus ou moins en substance, le silence n'est pas l'absence de sons. Il est sonore à l'état latent, et plus encore, il n'est que le désir d'absence de sons ; et mieux encore, si l'on reste dans une problématique de l'indifférenciation, il est le désir d'absence de bruit.

Pour la tradition musicale, par exemple, qui procède négativement par son oubli, il n'est que ce qui entoure et ponctue une phrase, l'espace entre les sonorités, le vide par lequel on détaille la succession des différentes sonorités d'une œuvre. Et, plus généralement, ce qui se situe avant et après l'œuvre : un rien. Il est l'invité absent de toute énonciation sonore. A rebours de cette attitude, et précédé par Webern qui a osé traiter le silence comme un phénomène positif(19), Cage nous invite à écouter ce "silence" qui s'avère être finalement bien "bruyant", c'est à dire plein de ces sons que l'on ne veut pas écouter, de sons à qui on impose le silence. "Il faut laisser être les sons ce qu'ils sont".

C'est à partir d'un constat similaire qu'en 1968 Max Neuhaus réalise "Listen". Il nous dit au sujet de ce travail : "En tant que percussionniste, j'ai été directement impliqué par la pénétration progressive des sons de la vie quotidienne dans la salle de concert, de Russolo à Varèse et finalement avec Cage où les sons vivants de la rue ont été directement rapportés dans ce lieu. J'interprétais ces activités comme la possibilité de donner une crédibilité esthétique à ces sons, ce pour lequel j'étais tout à fait partisan. [...] J'ai donc voulu aller un peu plus loin en ce sens. Pourquoi limiter l'audition à la salle de concert ? Au lieu de rapporter ces sons dans la salle, pourquoi ne pas simplement déplacer le public au dehors - pour une démonstration in situ"(20). Avec "Listen", Neuhaus propose à un petit groupe d'auditeurs une issue à la salle de concert et se fait "guide-interprète" pour une "promenade-concert" à travers différents quartiers de New York. Cette leçon d'interprétation des sons en tant qu'œuvre est initiatique. Il ne s'agit pas seulement de valoriser des qualités formelles de sons qui étaient jusqu'alors perçus par une écoute paresseuse ou fruste, comme bruits ou comme silences, mais surtout de l'auditeur à un monde d'êtres sonores déjà là qu'il ne désirait pas entendre, et donc pas comprendre. En les décrivant par la parole vivante, Neuhaus donne à penser les sons, non pas par une écoute passive qui, contenue dans un cadre temporel, les transformerait en objets sonores morts, mais par une écoute participante qui en "s'écouter écouter" illimite leur apparition dans un bruissement d'être.

L'audibilité du monde appelle alors le désir d'écouter et de se faire entendre dans un "jouir" commun. Pas de privilège pour telle structuration du plaisir d'écoute en le soumettant à l'ordre par un dressage, à la restitution d'un programme. Pas d'entente sans un respect pour tous les modes d'apparition des sons, sans une dé-hiérarchisation de l'écoute.

notes

1) Luigi Russolo, L'art des bruits (Manifeste futuriste du 11 mars 1913), L'âge d'homme, 1975, p.39-40

2) Walter Benjamin, L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique, in essais 2, trad. M. de Gandillac, Denoël, 1971, p.87

3) Jean-François Lyotard, La condition postmoderne, Ed. de Minuit, 1979, p.47

- 4) Jacques Derrida, De la grammatologie, Ed. de Minuit, 1967, p.52
- 5) Samuel Beckett, Compagnie, Ed. de Minuit. 1980. p.11
- 6) Ibid. p.9
- 7) Ibid. p.11
- 8) Ibid. p.13
- 9) voir Germano Celant, Off Media, Dedalo libri, 1977
- 10) Ibid. p.80 (notre traduction de l'anglais)
- 11) Louis Renou, L'hindouisme, PUF, 1951, p.67
- 12) Marcel Griaule, Dieu d'eau, 1948
- 13) Antonin Artaud, Lettres sur le langage, in Le théâtre et son double, Gallimard, 1964, p.178
- 14) Ibid. p.172
- 15) Ibid. p.185
- 16) Roland Barthes, Le bruissement de la langue, Essais critiques IV, Seuil, 1984, p.100
- 17) Ibid. p.101
- 18) Daniel Charles, Gloses sur John Cage, 10/18, 1978, p.66
- 19) Pierre Boulez, Relevés d'apprenti, Seuil, 1966, p.274
- 20) Max Neuhaus, "Listen", in Sound by artists, Art Metropole and Walter Phillips Gallery, 1990, p.63, (traduit par nous)

II - Ecoute naturelle et écoute médiatisée

"On pourrait dire, de façon générale, que les techniques de reproduction détachent l'objet reproduit du domaine de la tradition. En multipliant les exemplaires, elle substituent un phénomène de masse à un événement qui ne s'est produit qu'une fois. En permettant à l'objet reproduit de s'offrir à la vision ou à l'audition dans n'importe quelle circonstance, elles lui confèrent une actualité. Ces deux processus aboutissent à un considérable ébranlement de la réalité transmise, - à un ébranlement de la tradition, qui est la contrepartie de la crise que traverse actuellement l'humanité et de son actuelle rénovation".

Walter Benjamin, L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique

"Mais quant à l'univers de l'ouïe, les sons, les bruits, les voix, les timbres nous appartiennent désormais. Nous les évoquons quand et où il nous plaît".

Paul Valéry, La conquête de l'ubiquité, Pièces sur l'art

L'exergue de Paul Valéry qui ouvre l'essai de Walter Benjamin sur la reproductibilité technique de l'œuvre d'art, est tirée de "La conquête de l'ubiquité", brève contribution qui fût publiée en 1928 dans "De la musique avant toute chose". Ce texte retient notre intérêt en présentant cette idée majeure, qui n'est d'ailleurs pas reprise par Benjamin, d'une multiplication de "présences à distance" simultanées induites par le développement des techniques de diffusion opérant en temps réel. Lorsque Valéry se satisfait que l'on puisse "faire entendre en tout point du globe, dans l'instant même, une œuvre musicale exécutée n'importe où"(1), c'est en faisant l'économie d'une réflexion approfondie sur les conséquences philosophiques ou politiques émanant de la généralisation de la "télé-présence" et plus précisément ici, de la "télé-audition". Comme nous le verrons, cette remise en cause de la présence à soi et de la présence aux autres, prend une dimension qui dépasse de loin les seuls problèmes esthétiques. Sans apporter de réponse donc, Valéry se pose malgré tout la question de savoir "si jamais philosophe a rêvé d'une société pour la distribution de Réalité Sensible à domicile"(2).

Indépendamment d'une analyse des structures techniques du processus d'universalisation et partant du postulat que l'homme est une sorte d'artifice universel, Paul Ricoeur nous soumet une critique générale de la culture qui n'est pas sans conséquence sur les critères d'évaluation de l'œuvre d'art dont nous avons à discuter plus loin. Ainsi, il montre qu'"en même temps qu'une promotion de l'humanité, le phénomène d'universalisation constitue une sorte de subtile destruction, non seulement des cultures traditionnelles, ce qui ne serait peut-être pas un mal irréparable, mais de ce que j'appellerai le noyau créateur des grandes civilisations, des grandes cultures, ce noyau à partir duquel nous interprétons la vie et que j'appelle par anticipation le noyau éthique et mythique de l'humanité. Le conflit naît de là ; nous sentons bien que cette unique civilisation mondiale exerce en même temps une sorte d'action d'usure ou d'érosion aux dépens du fond culturel qui a fait les grandes civilisations du passé. Cette menace se traduit, entre autres effets inquiétants, par la diffusion sous nos yeux d'une civilisation de pacotille qui est la contrepartie dérisoire de la culture élémentaire. C'est partout à travers le monde, le même mauvais film, les mêmes machines à sous, les mêmes horreurs en plastique ou en aluminium, la même torsion du langage par la propagande, etc.; tout se passe comme si l'humanité, en accédant en masse à une première culture de consommation, était aussi arrêtée en masse à un niveau de sous culture"(3). Entre Paul Valéry en 1928 et Paul Ricoeur en 1961, le rapport "progrès techniques - universalisation culturelle" s'est notablement chargé d'un contenu éthique qui exprime notre incompetence à penser hors de nos échelles de valeurs. Nous sommes dès lors investis de cette responsabilité de l'appauvrissement et de la disparition progressive des cultures les plus fragiles. On peut donc légitimement s'interroger sur les valeurs de l'esthétique universelle que Valéry voulait promouvoir en rêvant que "les œuvres acquerront une sorte d'ubiquité. [...] Elles ne seront plus seulement dans elles-mêmes, mais toutes où quelqu'un sera, et quelque appareil. Elles ne seront plus que des sortes de sources ou des origines, et leurs bienfaits se trouveront ou se retrouveront entiers où l'on

voudra"(4). Sans en tirer les conséquences, une fois de plus, il nous décrit parfaitement le phénomène de la téléprésence en notant qu'"on saura transporter ou reconstituer en tout lieu le système de sensations, - ou plus exactement, le système d'excitations, - que dispense en un lieu quelconque un objet ou un événement quelconque". Ceci nous incite à nous attarder maintenant quelque peu sur la notion de réalité, rapportée aux sensations synthétiques caractérisant la présence à distance.

L'expression même de téléprésence que nous sommes amenés à utiliser après Paul Virilio est un scandale philosophique. En effet, toute la philosophie depuis Platon et Aristote repose sur la réflexion en terme d'"ousia", c'est à dire de substance ou d'essence conçues d'après la présence. "Nait", "n'est" que ce qui est présent, donc ce qui n'est pas distant. Or téléprésence veut dire simplement explosion, ou plutôt, implosion pure et simple de la présence. Dans son traité de l'âme(5), Aristote nous dit que chacun des cinq sens a un milieu, un intermédiaire. Ainsi par exemple, le diaphane est le milieu de la vision ; l'air est le milieu de l'audition ; le corps est le milieu du toucher. Nous avons depuis plus de deux mille ans assisté à la médiatisation progressive de ces milieux ; c'est à dire à un investissement technique des milieux de la mise à distance. Nous parlons de télé-scope, de télé-vision lorsque nous avons investi techniquement ce qu'Aristote appelait le diaphane, de manière à ce qui était distant devienne présent dans le visible. Nous parlons de même de télé-phone, lorsque l'air est techniquement investi de tel sorte à ce qui était distant devienne présent dans l'audible.

Avec la médiatisation de l'air par des technologies fonctionnant à la vitesse-lumière (électromagnétique, optique), nous sommes donc amenés à distinguer deux types d'écoute. Nous appelons "écoute naturelle" l'audition d'un son en la présence physique du corps sonore qui a produit ce son et "écoute médiatisée", l'audition de sons trans-mis par un dispositif technique de diffusion.

L'écoute naturelle est une expérience du sensible qui s'effectue dans des dimensions de temps et d'espace communes à l'auditeur et au corps sonore, dans un milieu spatio-temporel continu, sans disjonction, solidaire pourrait-on dire. La proximité des deux corps est réelle et peut être vérifiée, éprouvée, et même expérimentée. Je n'existe qu'en prenant et en comprenant ce qui m'est proche, c'est à dire en interprétant ce qui s'inscrit dans un domaine d'action et de réaction qui m'est accessible. L'immatérialité de l'objet sonore me renvoie à la matérialité du corps sonore par lequel je peux éventuellement agir ou avec lequel je peux entretenir une relation directe dans le temps. A l'état naturel, on ne peut arracher un son du contexte, du fond dans lequel il prend son sens. On ne peut pas plus détacher la vie d'un son d'une temporalité qui lui est propre. Il n'existe que pour et par le temps réel de sa manifestation qui est un temps continu et lisse d'accumulations irréversibles d'instantanés pleins dont on ne peut ralentir ou suspendre l'élan. Mais cette plénitude de rapports avec les objets et les êtres qui m'entourent est aussi contrariée par les limitations physiologiques de l'ouïe. C'est donc tout un monde proprement in-ouï que les prothèses techniques vont me permettre d'expérimenter, moins peut-être dans ce qu'il y a à entendre que dans la manière d'écouter. Car en soi, la médiatisation de l'écoute trans-forme moins l'objet sonore qu'elle ne remet en cause mon rapport au monde dans ses modes d'apparition. En problématisant le hic et nunc de l'objet sonore, c'est aussi, comme on va le voir, l'ici et le maintenant de ma présence au monde qui sont ébranlés.

L'écoute médiatisée est dé-naturalisée selon deux procédés qui peuvent se superposer ; d'une part le temps réel de transmission permet l'écoute en direct d'un événement sonore en l'absence du corps qui l'a produit, et d'autre part, en restituant dans le présent un événement sonore passé, l'enregistrement des sons sur un support permet l'écoute en différé.

Télé-audition directe ou différée

Lors d'une écoute médiatisée directe, la vitesse lumière des transmissions annule l'intervalle d'espace, court-circuite "mystérieusement" les distances en réalisant ce désir magique de la présence de l'absent. "Présence réelle que cette voix si proche - dans la séparation effective ! Mais anticipation aussi d'une séparation éternelle"(6) écrit Proust au sujet de son angoisse des voix fantomatiques au téléphone (ne parle-t-on par de spectre sonore en physique acoustique ?). Je suis touché par cette voix émanant de ce corps que je ne peux atteindre et dont je n'ai et ne peux obtenir présentement aucune représentation sensible autre que la voix. Nous partageons certes un temps identique mais non le même espace. On peut parler en ce sens d'un espace schizo-phonique de la radio ou du téléphone. A l'inverse de l'écoute naturelle qui est une mise en relations du corps de l'auditeur avec le corps sonore dans sa matérialité, l'écoute médiatisée est une écoute relative qui relègue le corps des êtres et des choses dans un inter-espace discontinu où ils trans-apparaissent en perdant leur épaisseur, leur densité, leur pesanteur. Et le corps sonore du monde même perd de sa présence. Car, si l'ubiquité radiophonique permet la présence simultanée d'un même événement sonore en de multiples lieux, ce qui offre l'avantage de pouvoir faire partager les qualités de cet événement au plus grand nombre, elle amorce et accentue aussi un processus de fragmentation, de déréalisation, d'abstraction, d'artificialisation du monde vécu, et de raréfaction des points de vue divergents qui sont les bases de la réflexion. Toucher instantanément le lointain, c'est le rendre aussi familier que ce qui est proche, mais c'est aussi rendre étranger le proche autant que l'est naturellement le lointain. Poursuivons ainsi notre réflexion sur l'écoute médiatisée directe en investissant plus particulièrement l'espace radiophonique.

Nous savons qu'auditeur provient du latin *audire* qui veut dire entendre. Il est intéressant de constater que de la même racine provient le verbe *obaudire*, se soumettre par l'écoute. Ne serait-ce pas pour l'auditeur se soumettre que d'écouter ? Il m'est demandé en effet d'admettre "sans délai" l'objectivité, la transparence du système de diffusion auquel je suis asservi. Il me devient dès lors impossible d'éprouver la vérité de ce qui m'est présenté. Qui me dit que la scène recueillie par le microphone de l'autre côté de l'écran sonore, n'est pas artificiellement provoquée, jouée par des acteurs visant l'effet de réel ou bien une stratégie dramatique de l'écoute ? On se rappelle la panique provoquée par la radiodiffusion de la guerre des mondes d'Orson Wells. La radiophonie nous met face à un double et trouble mouvement de transformation du monde vécu : la réalité devient fiction et la fiction tend à acquérir une réalité objective. Avec la radio le monde devient un théâtre, la personne personnage. Il y a alors dans les moindres faits réels un potentiel de fiction fantastique. Mais il ne s'agit pas de les "irréaliser", il suffit de les découper pour les reconstruire, et pour les narrer, les imbriquer dans un récit qui à la fois les authentifie et les imagine. Il suffit de leur aménager une scène sonore. L'observation la plus élémentaire de la vie publique permet de dénoter dans le paysage sonore, une théâtralité très vive du quotidien. La radiophonie me démontre que l'idée d'un réel absolu est tout simplement absurde, que tout réel est médiatisé et qu'il n'existe pas de pure écoute du son, que tout son est une figure pré-interprétée sur un fond déjà là. Mais plus en amont encore, afin d'analyser les certitudes perceptives qui devraient garantir l'idée d'un "pur sentir", Merleau Ponty nous dit que "les sons du demi-sommeil qui vibrent "dans ma tête" indiqueraient ce que peut être le pur sentir. Je sentirais dans l'exacte mesure où je coïncide avec le senti, où il cesse d'avoir place dans le monde objectif et où il ne signifie rien. Nous n'avons donc que des perceptions de faits"(7) et que "ce quelque chose perceptif est toujours au milieu d'autre chose, il fait partie d'un champ"(8). Ce sont jusqu'à ces champs que la technique médiatise à présent, en problématisant donc le fond même sur lequel les sensations apparaissent et se détachent. Car comme l'observe interrogativement Paul Virilio (9), avec la révolution des transplantations, les nano-technologies permettent d'équiper intérieurement le cerveau, d'exciter directement le système nerveux central, d'abandonner le milieu aristotélicien par la prothétisation de l'intérieur. Cette évolution rapide survient (comme par surprise) alors que nous avons encore à peine le recul suffisant pour évaluer l'impact des

techniques antérieures sur notre appréhension du monde et l'appauvrissement de nos représentations symboliques. La question qui se pose n'est plus seulement, comme nous l'avons déjà dit, d'ordre esthétique mais aussi d'ordre d'éthique ; à savoir qui dans la société hyper-médiatisée contrôle la distribution de réalité sensible à domicile à laquelle Valéry fait allusion ?

Dans sa théorie de la radio, Brecht pose ce problème selon ses exigences et nous rappelle que c'est "un ordre social anarchique qui permet que l'on puisse faire et exploiter des découvertes, lesquelles doivent commencer par conquérir leur marché, par démontrer leur raison d'être, bref, des découvertes qui n'ont pas été commandées. C'est ainsi que la technique a pu être, à une époque, suffisamment avancée pour produire la radio, alors que la société ne l'était pas encore assez pour l'accueillir. Ce n'est pas le public qui avait attendu la radio, mais la radio qui attendait le public, ou, pour caractériser plus précisément encore cette situation de la radio, ce n'est pas la matière première qui attendait, du fait des besoins du public, des méthodes de fabrication, mais ce sont les méthodes de fabrication qui recherchaient désespérément une matière. On a eu tout à coup la possibilité de tout dire à tout le monde ; mais à la réflexion on avait rien à lui dire"(10). Ce que demande Brecht à la radio, c'est de réaliser ses potentialités, et non de se confiner dans un usage divertissant qui consisterait simplement à embellir la vie, à soulager les nécessiteux en leur distribuant du rêve bon marché, en bref, à soumettre passivement l'auditeur à l'écoute de son flux d'ondes sonores. Il propose de la transformer d'appareil de distribution en appareil de communication. "La radio pourrait être le plus formidable appareil de communication qu'on puisse imaginer pour la vie publique, un énorme système de canalisation, ou plutôt, elle pourrait l'être si elle savait non seulement émettre, mais recevoir, non seulement faire écouter l'auditeur, mais le faire parler, ne pas l'isoler, le mettre en relation avec les autres. Il faudrait alors que la radio, abandonnant son activité de fournisseur, organise cet approvisionnement par les auditeurs eux-mêmes"(11). Contrairement à ses vœux, Brecht n'assistera pas à l'avènement d'une agora des temps modernes, un lieu à l'échelle d'une universalisation de fait. La dimension de l'agora trouvaient ses limites dans la portée de la voix. Ce qui séparait l'orateur de l'auditeur, c'était un espace "palpable" d'interlocution couvrant un groupe restreint. L'espace radiophonique illimité l'espace d'interlocution, et donc l'annule. Parce qu'elle n'offre l'usage que d'une voie (sur le plan technique), c'est à dire d'une voix pour une masse indéfinie d'auditeurs qui ne peuvent tous exprimer et surtout partager leurs opinions, on sait quel outil de propagande politique devint la radio à l'époque de sa popularisation. Hitler, soutenu par l'activisme de l'"Union des auditeurs national-socialistes", nous en donne la parfaite illustration lorsqu'il écrit : "Nous n'aurions jamais conquis l'Allemagne sans les haut-parleurs"(12).

Rapportée à ses origines militaires, on peut dire, dans un sens, que la radio occupe de l'espace. Mais cet espace n'est pas utopique, il est plutôt hétérotopique, pour reprendre un terme de Foucault. Espace d'espaces, espace gigogne de bavardages, de discours et de bruits où se superposent en se contaminant et s'indéfinissant, le décoratif, le récréatif, l'informatif, l'éducatif et le créatif. Espace de spectacularisation, de démultiplication de scènes toujours déjà là qui enserrant le monde d'un entrelacs d'ondes. Espace naturellement vide mais techniquement encombré d'où il survient toujours quelque chose, où tout arrive toujours puisqu'il me suffit de presser un bouton pour entrer en contact avec une profusion de présences immatérielles ("Imaginary landscape n°4" de Cage). De quel espace suis-je donc compris comme un point ? Le monde s'engouffre dans un devenir spectaculaire perpétuel et devient finalement obscène, sans scène où s'énoncer. Nous parlions plus haut de schizophonie, aussi faut-il entendre ce terme comme une pathologie de l'écoute saturée. Pas de coupure radicale mais plutôt la proximité absolue d'une infinité de points, l'instantanéité totale des choses, la fin de l'intériorité et de l'intimité. Baudrillard parle d'une "extase négative de la radio".

Le décoratif radiophonique, par exemple, est un contre-espace sonore environnemental pour écoute sourde. Sa fonction est d'ordonner à la fois le bruit et le silence, c'est à dire la masse des sons que l'on ne veut pas entendre ainsi que nous l'avons décrit précédemment. La radio est une machine entropique à laquelle il est demandé d'annuler l'angoisse de l'absence (la nécessité de penser et de vivre l'absence), ainsi que les nuisances de la présence. A ce niveau, il s'agit proprement d'installer un assourdissement (préfiguré en cela par Satie et sa musique d'ameublement). Le récréatif radiophonique, c'est l'espace magique et ludique des voix et des sons. Mac Luhan le définit comme un retour contrarié au tribalisme, à l'animisme où "la stratégie de l'amusement commercialisé assure automatiquement à un médium un maximum de vitesse et d'influence sur la vie psychique et sur la vie sociale. Elle devient donc une stratégie comique d'autodestruction inconsciente"(13). L'informatif radiophonique investit le champ de la spectacularisation et de la rationalisation du monde. Les informations y prolifèrent sans fin ou plutôt en l'absence de toute finalité car elles sont certes écoutées mais pas entendues. L'information s'y transforme en une marchandise de l'événement délestée de son contenu potentiel de réflexion. Espace de communication autoritaire et a-dialectique d'une impossible agora. L'éducatif n'y est évidemment pas de type maïeutique, mais expression sans partage d'un savoir utilitaire comme produit adapté à la diffusion de masse. Aussi, le créatif est nécessairement absorbé et laminé par la boulimie de spectaculaire et la volonté normative (politique, commerciale) de ce médium. Lorsque le pouvoir politique ou les exigences économiques permettent à la radio de se retourner sur elle afin d'interroger ses potentialités créatrices, ce retournement est lui aussi recyclé par la tendance générale de la radio à conforter l'auditeur dans un état de dépendance qu'elle a elle-même instaurée. La problématique incontournable d'un art audio dédié à l'espace radiophonique résidera donc dans la mise en place d'un "cadre" improbable où tel continuum sonore puisse être appréhendé comme œuvre. Les stratégies de présentation à adopter concernent une "conscience de quelque chose" à entendre. Elles dépendent évidemment du lieu de diffusion, c'est à dire de la station investie. Si l'on peut se confronter à la production artistique en générale, et une certaine quantité d'œuvres sonores en particulier, dans les musées, les galeries ou les salles de concert, il n'existe pas de réseau radio pour l'art audio. La mise en ondes du son en tant qu'art est une activité sans tradition. sans lieu où s'originer. Pour exister elle doit donc investir les marges de quelques très rares stations-hôtes où les œuvres diffusées justifient avant tout un quota d'ex-centricités ("Pour en finir avec le jugement de Dieu"(14) d'Artaud qui est pourtant une œuvre "convenable" par sa durée et son contenu, aura attendu une trentaine d'années pour être exceptionnellement diffusée sur une station culturelle).

Les formes de pouvoir qui ont accaparé l'espace radiophonique restent réactionnaires en déniaient à l'œuvre sa dimension et sa fonction critique. Le problème est moins pour l'instant de fournir à la radio "ce" qui peut amener le grand public à s'émanciper que de donner à celui-ci les outils critiques qui lui permettraient d'évaluer les possibilités et d'apprécier les productions de celle-là ; ce qui sous entend tout une pédagogie, concernant d'ailleurs l'ensemble des médias, axée sur une éthique de la communication. Le problème d'un travail sonore qui voudrait en tant qu'œuvre investir l'espace radio est en rapport inverse avec l'attitude subversive qui consistait pour les dadaïstes, ou leurs épigones pop-artistes ou de Fluxus, à faire entrer la vie quotidienne dans les lieux consacrés aux représentations artistiques (même si l'intention des premiers était d'abolir la distance séparant l'art de l'existence quotidienne, leur activité n'a reçu sa légitimité que par le milieu artistique même dont ils remettaient en cause les fondements).

Afin de désigner cette période confuse où le pouvoir de la science et des machines à communiquer se démesure indépendamment de tout projet, Lyotard, non sans provocation, a repris ce terme de postmodernisme, qui a déjà fait recette en apportant son lot de polémiques. Nous rappellerons donc rapidement ici que selon ses caractéristiques principales, l'esthétique postmoderne privilégie les jeux de citations, le recyclage ou l'appropriation des discours, des thèmes, des techniques, des matériaux d'autrui plutôt que la recherche de l'originalité. Elle

favorise le mélange éclectique des styles, l'adhésion enthousiaste aux nouvelles technologies et à la culture populaire. Elle réfute évidemment les notions modernes d'autonomie esthétique et de pureté artistique, et se désintéresse de l'universel et de l'éternel. "Le postmoderne, écrit Lyotard, serait ce qui dans le moderne allègue l'imprésentable dans la présentation elle-même ; ce qui se refuse à la consolation des bonnes formes, au consensus d'un goût qui permettrait d'éprouver en commun la nostalgie de l'impossible ; ce qui s'enquiert de présentations nouvelles, non pas pour en jouir, mais pour mieux faire sentir qu'il y a de l'imprésentable"(15). Les stratégies de présentation de l'activité postmoderne mettent en évidence un "différend dans lequel se joue depuis longtemps et se jouera le sort de la pensée"(16). Quelle valeur accorder à la contribution de Satie pour "Parade" en 1917, lorsqu'aux citations de musiques de cirque s'adjoignent des instruments tels que sirènes, révolvers, machines à écrire, claquettes, roue de loterie, appareil morse, bouteillophone...? Sans énoncer de concepts rigoureux qui garantiraient ses méthodes de désublimation, Satie use de son savoir faire pour introduire un "différend" qui remet en cause les cadres arbitraires de la musique savante. Comme l'a démontré la même année Duchamp, en présentant dans une exposition une pissotière signée et s'attaquant ainsi à la définition socioculturelle de l'œuvre d'art, c'est le lieu qui crée l'œuvre. En ce sens, Satie a écrit une (dé)-composition du genre musical accédant au statut d'œuvre, puisque de part son dispositif, elle se présente comme telle, dans un lieu qui lui est consacré (théâtre du Châtelet), dirigée par un chef d'orchestre réputé (Ernest Ansermet), jouée à un public d'amateurs. Quel aurait été son statut si elle avait été destinée à être jouée dans un cirque ? C'est un problème de même type mais renversé qui se pose aux œuvres radiophoniques. Car pour que ces œuvres puissent exister en tant que telles il est nécessaire de créer l'espace radiophonique qu'elles pourront investir, c'est à dire un musée, une galerie immatériels où le public qui le désire puisse entendre des représentations sonores répondant aux spécificités de ce médium. Ces spécificités essentielles sont, la durée et le direct. Ceux-ci sont habituellement maîtrisés de telle sorte à coïncider avec les rythmes journaliers de l'auditeur moderne pour lequel la radio est une montre informativomusicale (flash, spot, morceau, etc...). En raisons des contraintes politico-économiques que l'on a déjà évoquées, diffuser des œuvres dont la durée est de plusieurs heures, voir souvent de plusieurs jours relègue la majeure partie des œuvres radiophoniques à l'état de projet (Wilderness radio de Murray Schafer, par exemple, dont l'idée est de diffuser en direct et sans durée précise un mixage de paysages sonores captés dans des lieux où l'être humain est absent). La plupart des pièces sonores qu'il nous est donné d'entendre à la radio ne lui sont pas dédiées. Entre l'extrême dénuement des œuvres spécifiquement radiophoniques et l'espace chaotique des radios commerciales, se trouve l'espace inconstant et métissé du "hörspiel" qui présente l'expérimentation du son sous toutes ses formes sans hiérarchisation ou cloisonnement. Mélanges de voix, de signaux, de musiques, d'informations et de sons vagabonds sans identité précise accédant par leur mise en œuvre, à la représentation symbolique. "Jeu de l'ouïe" qui, en tant que forme tardive d'un théâtre radiodiffusé gangrenée par les bruitages et l'ornementation musicale, explore et questionne le contenu de "vérité" de chaque son. Le plaisir de l'ouïe est le plaisir d'interprétation d'un rébus savant pour l'oreille où l'origine incertaine et vague des sons nous les renvoie à leur liberté. En accentuant leurs traits les plus saillants ainsi que leurs valeurs cachées ou oubliées, le hörspiel interroge, exploite, combine tous les événements sonores pour finalement les fixer sur un support (disque, bande magnétique, disque dur) principalement destiné à la radiodiffusion. Nous avons là quelques uns des éléments qui nous ramènent aux origines radiophoniques de la musique concrète à partir de laquelle nous allons maintenant essayer de comprendre les enjeux esthétiques de l'écoute en différé.

notes

1) Paul Valéry, La conquête de l'ubiquité, Pièces sur l'art, Pléiade, Gallimard, 1960, p.1286

2) Ibid. p.1285

3) Paul Ricoeur, Histoire et vérité, Seuil, 1964, p. 292

4) Valéry, p. 1284

5) Aristote, De l'âme, trad. J. Tricot, Vrin, 1972

- 6) Marcel Proust, Le coté de Guermantes, Pléiade, p.134
- 7) Maurice Merleau Ponty, Phénoménologie de la perception, Gallimard, 1945, p. 9
- 8) Ibid. p.10
- 9) Action et téléaction, Paul Virilio, Séminaire du Collège international de philosophie, 1993
- 10) Bertolt Brecht, "La radio, appareil de communication. Discours sur la fonction de la radio" in Théorie de la radio, 1932, trad. J.P. Lefebvre L'arche, 1970, p. 135
- 11) Ibid. p. 137
- 12) Rapporté par R. Murray Schafer in "Radical radio", Sound by artists, p. 208
- 13) Marshall Mc Luhan, Pour comprendre les média, Seuil, 1968, p. 348
- 14) Au sujet de l'interdit de diffusion de cette émission et la polémique qu'il déclencha, voir Artaud, Œuvres complètes XIII, Gallimard, 1974
- 15) Jean François Lyotard, Réponse à la question : Qu'est-ce que le postmoderne ? in La Postmodernité expliquée aux enfants, Galilée, 1986, p. 33

III - Acousmatique et acousphanie

"Le déséquilibre est désormais si grand entre l'information directe de nos sens et l'information médiatisée des technologies avancées, que nous avons fini par transférer nos jugements de valeur, notre mesure des choses, de l'objet à sa figure, de la forme à son image, ainsi que des épisodes de notre histoire à leur tendance statistique, d'où le risque technologique majeur d'un délire d'interprétation généralisé".

Paul Virilio, *L'espace critique*, éd. Bourgois, 1984, p.64

"Dans ce débat somme toute conventionnel entre la subjectivité et la science, j'en venais à cette idée bizarre : pourquoi n'y aurait-il pas, en quelque sorte, une science nouvelle par objet ? Une *Mathesis singularis* (et non plus *universalis*) ?"

Roland Barthes, *La chambre claire*, Gallimard-Seuil, 1980, p. 21

Malgré les potentialités de montage du son optique, on peut rétrospectivement s'étonner du fait que les cinéastes expérimentateurs du début du parlant privilégièrent exclusivement le visible (exception faite de Walter Ruttmann avec "Week-end", film sonore sans image). Il faudra en effet attendre jusqu'en 1939 pour que John Cage, avec "Imaginary landscape n°1" pour deux électrophones à vitesse variable (jouant des enregistrements de sons sinusoïdaux de fréquences diverses, de piano et de cymbales), inaugure un genre d'œuvres faisant appel aux techniques de reproduction du son, non pas en se soumettant à l'esprit des machines mais en les détournant de leur contexte initial, en subvertissant leurs fonctions divertissantes, informatives qui limitaient leur utilisation aux réalisations radiophoniques ou à un usage domestique. Lors du chapitre précédent, nous avons abordé les problèmes contraignants posés à un art audio de l'espace radiophonique. C'est pourtant à partir de l'institution radiophonique qu'historiquement l'art audio prend réellement son essor dès l'apparition de dispositifs techniques permettant la fixation du son sur un support. Fondateur en 1943 du studio d'essai de l'ORTF, Pierre Schæffer s'engage dans un travail de réflexion jalonné de multiples expériences sonores qu'il définit, à partir de 1948, comme "musique concrète", voulant, par cet adjectif, "marquer une inversion dans le sens du travail musical. Au lieu de noter des idées musicales par les symboles du solfège, et de confier leur réalisation concrète à des instruments connus, il s'agissait de recueillir le concret sonore, d'où qu'il vienne, et d'en abstraire les valeurs musicales qu'il contenait en puissance"(1). Par la nécessité de fonder un statut musical pour ce qui dans l'audible était jusqu'alors perçu comme bruit, il reprend en fait ici à son compte l'attitude musicale traditionnelle de laquelle Russolo n'avait su s'affranchir. Avec le "Traité des objets musicaux" (1966), le grand intérêt du travail théorique de Schæffer n'est certainement pas selon nous d'avoir essayé d'établir des critères rigoureux permettant de distinguer, dans le champ infini des sons naturels et artificiels, les sons musicaux des bruits (!) mais d'avoir rendu existant (audible : digne d'être écouté) un espace d'êtres sonores qui avant lui n'avait aucune valeur esthétique. Tout en situant ses recherches dans le champ de la réflexion phénoménologique, mais en hiérarchisant autoritairement les intentions d'écoute, Schæffer fait l'économie d'une interprétation contextuelle de l'œuvre, ce qui finalement, comme on va le voir, limite beaucoup la portée de ses propos.

"Imaginary landscape n°4" de John Cage (1951) est une œuvre qui explore et combine de manière ambiguë plusieurs situations et qualités d'écoute. Douze postes de radio sont joués comme des instruments classiques par vingt quatre exécutants. Les uns actionnent le commutateur des fréquences, les autres le variateur d'intensité. L'ensemble est dirigé par un chef, dont les gestes visent à la restitution intégrale de ce que l'auteur a prescrit selon une notation traditionnelle. Bien que présentés en situation de concert classique où l'on écoute naturellement, les "instruments" utilisés pour cette œuvre propose une écoute médiatisée directe telle nous l'avons déjà analysée lors du chapitre précédent. Mais en diffusant aussi des événements sonores enregistrés, la radio présente d'autre part une forme d'écoute différée, "télé-différée", pourrions-nous dire pour appuyer la valeur de cette "différance". Nous notons ensuite que l'écran radiophonique voile la source des sons et place l'auditoire en situation acousmatique. Enfin, Cage institue ici, non sans ironie, une situation acousphanique où le son

est mise en scène "plastiquement" (Stockhausen parle d'une musique plastique pour évoquer la spatialisation de ses pièces électroniques)(2). Le sentiment que l'on éprouve devant ce type d'hybridation artistique est celui d'une entité relationnelle très prégnante. Elle nous toucherait peu si nous ne percevions en elle, même confusément, que l'œuvre tisse des liens nombreux et complexes avec son "dehors" : le poids de l'histoire qui l'entoure et les énergies qui la traversent, le destin de l'individu qui l'a engendrée et la résonance qu'il trouve dans le nôtre, le bruissement qu'elle impose ou la parole qu'elle nous presse de produire. Attardons-nous maintenant quelque peu sur les situations acousmatiques et acousphaniques par lesquelles les sons mis en œuvres se donnent à entendre.

Acousmatique

C'est à Schæffer que revient le mérite d'avoir repris ce mot assez rare, dérivé du grec qui, selon le dictionnaire, qualifie "un bruit que l'on entend sans voir les causes dont il provient". Ce qui désigne aujourd'hui une expérience aujourd'hui très courante, universalisée dont les conséquences, comme nous l'avons déjà évoquées, sont assez peu reconnues, et qui consiste donc à entendre par la radio, le disque, le téléphone, le magnétophone, etc..., des sons dont la cause est invisible. Ce terme désignait aussi les disciples de Pythagore qui écoutaient ses leçons cachés derrière une tenture afin d'éviter de distraire leur attention par la vision de son apparence corporelle. En rappelant cette anecdote, on peut noter le sens initiatique de l'expérience acousmatique, qui met l'auditeur (l'écouter) en mesure de prendre conscience de son activité perceptive. En isolant le son du contexte perceptif, du flux de sensations dont il faisait initialement partie et où le visible prime sur l'audible, la situation acousmatique crée des conditions favorables pour une écoute réduite qui s'intéresse au son pour lui-même, comme "objet sonore" indépendamment de ses causes. Dans l'écoute ordinaire, en effet, le son est toujours traité comme véhicule et non comme fin en soi. L'écoute réduite est donc une démarche "anti-naturelle" qui tente d'échapper à tous les conditionnements. A travers la suppression des supports donnés par la vue pour identifier les sources sonores, "nous découvrons que beaucoup de ce que nous croyions entendre n'était en réalité que vu, et expliqué, par le contexte"(3). Cette dissociation de la vue et de l'ouïe, en favorisant l'écoute des formes sonores pour elles mêmes, renouvelle notre façon d'entendre. Par la répétition d'un même fragment sonore enregistré, "phono-graphié" pourrait-on dire, le magnétophone, par exemple, nous fait prendre conscience, pour peu que nous soutenions notre attention, des variations de notre écoute. Ces variations ne sont pas le fait d'un flou dans la perception, mais "d'éclairages particuliers, de directions chaque fois précises et révélant chaque fois un nouvel aspect de l'objet, vers lequel notre attention est délibérément ou inconsciemment engagée"(4). L'écoute réduite est nommée ainsi par Schæffer en référence à la notion de réduction phénoménologique (epoché), et aussi parce qu'elle consiste en quelque sorte à dépouiller la perception du son de tout ce qui n'est pas lui pour ne plus écouter que celui-ci dans sa matérialité, sa substance, ses dimensions sensibles. On peut comparer cette attitude vis à vis du son à la réflexion phénoménologique dans le sens où l'epoché, telle que la définit Husserl, ne consiste pas à nier les perceptions naturelles, à les faire s'évanouir dans un néant originel, mais à les replacer de manières incessantes dans une nouvelle perspective : "cette universelle mise hors valeur, cette "inhibition", cette "mise hors jeu" de toutes les attitudes que nous pouvons prendre vis-à-vis du monde objectif — et d'abord les attitudes concernant : existence, apparence, existence possible, hypothétique, probable et autres, — ou encore comme on a coutume de dire : cette "epoché phénoménologique", cette "mise entre parenthèses" du monde objectif, ne nous place pas devant un pur néant. Ce qui, en revanche et par là même, devient nôtre, ou mieux, ce qui par là devient mien, à moi sujet méditant, c'est ma vie pure avec l'ensemble de ses états vécus purs et de ses objets intentionnels, c'est à dire l'universalité des phénomènes"(5). Mais Merleau Ponty nous rappelle que "le plus grand enseignement de la réduction est l'impossibilité d'une réduction complète. [...]. Si nous étions l'esprit absolu, la réduction ne serait pas problématique. Mais puisque même nos réflexions prennent place dans

le flux temporel qu'elles cherchent à capter, il n'y a pas de pensée qui embrasse notre pensée"(6).

En tant que matériau à expérimenter et à mettre en œuvre, le son fixé, "l'image phonographique", échappe à toute tentative de classification définitive. Les objets sonores ne se soumettent pas à quelques qualités premières et permanentes. Chacun d'eux répond en effet à des critères morphologiques ou typologiques si variés que toute tentative de description ou de classification rigoureuse est vouée à l'échec (voir à ce sujet la complexification vaine apportée par le "Traité des objets musicaux"). L'écoute globale, même spécialiste, ne peut distinguer, sans que cela soit une décision circonstancielle, ce qui dans l'objet sonore est son caractère dominant et permanent, son "eidos". Entre sa cause et ses effets, l'objet passe d'une identité à l'autre, d'un niveau de perception à l'autre, sans s'épuiser dans une synthèse de la forme et de la signification.

Si la classification des objets sonores bute dans un premier temps sur un embarras terminologique, c'est à dire sur l'absence de mots adaptés à l'immatérialité du son, elle se problématise radicalement avec le dilemme de la plurivocité de chaque objet. En tant qu'anamorphose temporelle, de quel événement est-il le signe ou la mémoire ? L'oscultation physicienne du son ne nous est ici d'aucune aide car si les notions de hauteur, de durée, d'intensité, et celle de timbre permettent de décrire la forme d'objets sonores simples, elles sont inadaptées à la description des objets complexes, alors qu'ils sont majoritaires. C'est donc tout un univers qui échappe à la mise en ordre. Comment pourrait-on contraindre un objet sonore à une signification unique et invariable ? Car comme il l'a déjà été dit précédemment, il n'est pas d'écoute pure qui coïncide avec un pur sentir. Entendre un son, c'est l'interpréter par rapport à une situation mondaine, à une expérience contextuelle qui lui donne son sens. Que ce contexte change, et alors ce son change d'identité. Comment dès lors réaliser un projet esthétique cohérent à partir d'éléments singuliers, fugaces, versatiles, retors à toute structuration en un langage commun ?

En se tournant vers le sujet-auditeur, l'expérience acousmatique lui demande de "décrire non pas les références extérieures du son qu'il perçoit, mais sa perception elle-même", "Qu'est-ce que j'entends ?... Qu'entends-tu au juste ?"(7). Nous distinguons donc plusieurs formes d'écoute fortement liées les unes aux autres. L'écoute naturelle, par exemple, dépend de données physiologiques universalisables : perception limitée de la hauteur, de l'intensité, des intervalles et des principaux degrés harmoniques, etc... L'écoute culturelle dépend, elle, de codes et de conditionnements propres à chaque culture : dans un contexte géographique et historique particulier, une collectivité peut, sans cesser de l'entendre, se détourner d'un événement sonore et des circonstances qu'il révèle relativement à son émission, pour s'attacher au message, à la signification, aux valeurs sacrées ou symboliques dont ce son est porteur. Le même signal sera le fait d'interprétations, d'évaluations divergentes. Mais pour marquer aussi la différence de compétence, de qualité dans l'intention d'écoute, Schæffer distingue une écoute banale d'une écoute plutôt spécialisée. A cause de son caractère d'intuition globale, l'écoute banale ne possède qu'une très faible capacité de discrimination. Elle va d'emblée à la causalité du son, à sa provenance, à sa signification mais s'interroge peu sur elle-même. L'écoute spécialisée, que Schæffer appelle "praticienne", est au contraire celle qui à partir de l'écoute banale, s'engage dans une écoute spécifique, qui approche l'objet à travers un système de significations sonores bien déterminé, c'est à dire avec le parti pris délibéré de n'entendre que ce qui concerne son attention particulière. "La marque de l'écoute praticienne, c'est précisément la disparition des significations banales au profit de ce que vise une activité spécifique. Ainsi le phonéticien oublie le sens des mots pour n'entendre que leurs éléments phonétiques ; le médecin ne se sert du 33, 33..., que pour en déduire l'état des poumons de son patient..."(8). Ces deux exemples que nous donne Schæffer n'ont d'intérêt que si l'écoute praticienne en quête d'indices, d'éléments stables, vise aussi une structure précise où ces indices vont prendre un sens pratique. Tel n'est pas le cas pour l'appréhension

d'une œuvre sonore qui sollicite une écoute détachée de toute fin utilitaire. Cette écoute praticienne chez Schæffer réalise plutôt un programme nostalgique de mise en ordre de l'espace sonore où l'écoute s'enfonce dans le moralisme et le calcul, dans la technique et la composition. Ce programme procède par épuration en distinguant dans l'audible, selon des critères d'évaluation issus de la tradition musicale (un solfège !), des objets sonores "non convenables", des objets "à la rigueur convenables", des objets "très convenables"(9). La tenture de Pythagore n'est pas un linceul qui ensevelirait les êtres sonores à leur naissance. Aussi comme le demande Cage, laissons être les sons ce qu'ils sont, et respectons la pluralité des écoutes qui sont autant d'"intentions d'entendre" et même de "manières d'entendre".

L'acousmatique promeut une écoute concentrée exclusivement sur l'évolution de la forme sonore. Cette situation n'existe qu'en neutralisant le contexte de présentation, c'est à dire en évacuant toute théâtralité liée à une situation de concert. Une œuvre acousmatique est conçue, présentée, perçue et jugée exclusivement sur un plan sonore. Ses qualités sont évaluées indépendamment d'éléments externes, du milieu ambiant : qualité de l'appareillage technique, température ou architecture du lieu de diffusion, nombre d'auditeurs, etc... dont l'influence sur l'appréhension de l'œuvre est considérée comme négligeable. Elle accomplit surtout scandaleusement cette rupture totale avec l'usage rituel dont la musique n'a pu réellement s'affranchir. Mais, que l'on cache l'orchestre à l'auditoire, à l'aide d'une tenture, et l'œuvre musicale est atteinte dans son authenticité. Elle se manifeste alors comme performance, c'est à dire comme appartenant à un art de l'ici et du maintenant. Elle implique la co-présence et même la connivence (de connivence, "cligner des yeux"), en espace-temps réel, d'un groupe d'interprètes qui l'actualise et d'un groupe de spectateurs qui évalue à la fois, à un niveau symbolique, l'œuvre et son interprétation. En cela le concert se rapproche du théâtre ou de la cérémonie. L'œuvre acousmatique suppose, elle, la médiation d'un système reproducteur qui traite habituellement la totalité du symbolique non pas comme des signes mais comme des signaux d'information (analogiques ou numériques). C'est à partir de cette matière première inesthétique, qu'elle doit se structurer comme présentation désintéressée de mondes sonores inouïs. En tant que reproductible, c'est à dire présentable n'importe où et n'importe quand, l'œuvre acousmatique peut être considérée comme "moderne", dans le sens où elle nous met en présence de l'impossibilité de la présence. Comme nous l'avons déjà vu précédemment, avec la médiatisation technique de l'audible, c'est la nature même de la présence qui est questionnée, mise en doute, déconstruite. Ni l'expérience empirique, ni la connaissance, ni le jugement ne peuvent encore s'appuyer sur ces formes intuitives a priori, universellement inscrites en chaque sujet, tels que l'étaient chez Kant le temps et l'espace. La modernité n'a plus confiance dans les transcendants kantien, elle ne considère plus la présence que comme une mise en scène de l'impossible et même l'impossibilité de toute mise en scène. Aussi l'espace acousmatique s'appréhende selon deux modes qui bouleversent nos "a priori" d'écoute : l'espace interne et l'espace externe. L'espace interne est l'objet de l'écoute intentionnelle où l'œuvre emporte son espace avec elle. C'est un espace mental qui n'a pas existence autre que celui constitué par l'auditeur. L'espace discontinu de l'œuvre sonore ne peut être confondu avec l'espace physique continu où elle se donne à entendre (en peinture, on distingue ainsi parfaitement l'espace du tableau de l'espace où il se trouve présenté, comme on ne confond pas la surface de l'écran cinéma avec les taches colorées qui l'animent). Soutenue par la sensibilité, l'imagination installe une scène où les objets sonores prennent chacun place selon leur identité, leur durée et leur trajectoire. Elle effectue la synthèse des impossibles trames de temps et d'espaces qui cohabitent dans l'œuvre. Les pièces sonores monophoniques, en radio par exemple, illustrent bien cette situation où, à partir d'un seul point de l'espace externe (le haut-parleur), l'écoute re-constitue un monde avec des profondeurs de temps et de champs qui lui sont propres. Mais Merleau Ponty nous rappelle que l'on ne peut dissocier l'intériorité de l'extériorité : "La conscience ne commence d'être qu'en déterminant un objet et même les fantômes d'une expérience interne ne sont possibles que par emprunt à l'expérience externe. Il n'y a donc pas de vie privée de la conscience et la conscience n'a d'obstacle que le chaos, qui n'est rien"(10). L'espace externe est le champ

phénoménal préobjectif que notre corps habite, le champ original de l'expérience vécue. Il est l'espace déjà là de notre aventure perceptive où nous nous trouvons toujours être en situation, et qui nous stimule sans cesse. L'œuvre acousmatique polyphonique investit cette extériorité en démultipliant les points de diffusion (stéréo, quadri, ambiophonie). Elle délimite un espace non pas fictif mais bien réel, quantifiable et même logique pourrait-on dire, installé dans une architecture solide et non plus fluide. Lors de leur conception et de leur réalisation, la plupart des œuvres acousmatiques interrogent la spécificité et la complémentarité de chaque espace en composant à la fois l'espace sur le support (conjonction de champs imaginés) et pour un mode de diffusion (concrétion physique).

Mais lorsque la méthode de réalisation et de diffusion d'une œuvre audio combine, associe la forme sonore à des modes plastiques de présentation (images visuelles, volumes, etc...), ou bien lorsqu'elle "expose" intentionnellement le contexte d'émergence de l'œuvre, nous passons d'une situation acousmatique à une acousphanie.

Acousphanie

L'acous-phanie (du grec akouein "entendre" et phanein "apparaître") désigne l'expérience esthétique de l'espace sonore selon tous ses modes d'apparition. L'œuvre sonore se présente à l'auditeur dans un "cadre" extensif, extra-acoustique. Son contenu intègre donc intentionnellement d'autres formes ou d'autres espaces de représentation : images visuelles, volumes, architectures, performances d'acteur, textes, etc... sans lesquels elle ne pourrait être qu'incomplètement interprétée comme œuvre.

Pour reprendre l'exemple que nous avons donné précédemment, avec "Imaginary landscape n°4", Cage est l'initiateur d'un mouvement mettant l'accent sur la dimension théâtrale oubliée du concert dans sa forme classique. La critique rassemble ces activités qui consistent à déconstruire la "scène" musicale sous la dénomination de "théâtre instrumental". Ce qui ne manque pas de susciter de vives réactions de la part d'un Stockhausen lorsqu'il écrit qu'"il n'y a pas grand chose qui change lorsque John Cage démonte les instruments classiques et fait souffler, marteler, frotter et jouer de l'archet sur leur différentes parties. De nos jours, il semble être dépassé de vouloir démontrer la "détérioration du monde" et "l'anarchie totale" avec de telles méthodes"(11). Mais contrairement à ce que laisse entendre Stockhausen, Cage n'est pas animé par une quelconque négativité, il n'engage aucun processus de désesthétisation. Son nihilisme est un nihilisme "positif" susceptible de se nier lui-même. Cette volonté positive de nier est une certaine façon de contester le volontarisme de la modernité, de marquer ses manques et ses oublis. Ce qui caractérise Cage, ce n'est pas le choix d'un mouvement d'opposition, mais, comme Marcel Duchamp, le souci d'un approfondissement de postulats. Son attitude est critique, elle consiste à mettre en question l'usage de certains principes, ainsi qu'"à enquêter sur la condition la plus générale de toute musique"(12). Dans le cas d'"imaginary landscape n°4" nous sommes en présence d'une œuvre sonore dont la structure, aussi insolite soit-elle, propose bien un "quelque chose" à entendre, mais à travers une mise en scène qui ne répond pas aux modes habituels d'appréhension d'une forme sonore. Selon les indications données par la partition, les exécutants jouent d'un instrument-radio soumis à l'indétermination des programmes à capter. L'imprévisibilité des événements sonores de la pièce concerne et surprend tout autant les interprètes que l'auditoire ainsi que le compositeur même. Par cette situation acousphanique, Cage instaure de nouvelles règles d'écoute qui non seulement questionnent en particulier le statut de l'œuvre sonore mais suggèrent aussi une réévaluation du statut de l'œuvre d'art en général. Mais Cage n'est certes pas le seul à avoir complexifié la conception et l'appréhension du son en tant qu'œuvre, en organisant la rencontre de divers modes de représentation autonome en un même contexte. Investis par les plasticiens, l'espace sonore fait l'objet de nombreuses associations et mises en œuvres transversales comme nous le montrent les quelques exemples qui suivent. Lorsqu'en 1922,

Laszlo Moholy-Nagy donne par téléphone des directives pour la réalisation d'une œuvre, il utilise la technologie moderne et le langage parlé pour se distancier de l'objet d'art, préfigurant en cela l'art conceptuel où l'idée prime sur la matérialité de l'œuvre(13). Cette œuvre acousphérique se comprend comme une critique des éléments déterminant la possibilité de sa propre existence : le langage parlé, la technique désincarnante. Le téléphone est à la fois le véhicule et la destination de l'œuvre. Non pas comme un véhicule neutre, mais comme conditionnant la possibilité de l'œuvre, et accentuant l'idée de rationalité intersubjective du langage. Vers 1969, les deux pop-artistes anglais Gilbert and George utilisent comme matériaux leur corps et leur voix pour se transformer en sculptures chantantes (Singing sculptures) ; ce qui n'est pas sans rappeler les performances Dada d'Hugo Ball au Cabaret Voltaire de Zurich en 1916. Boltanski s'attaque au lieu des souvenirs, de l'enfance, du moi en se fabriquant diverses biographies dérisoires et enregistre en 1972 la "reconstruction de chansons qui ont été chantées à Christian Boltanski". Avec *Box with the sound of its own making* en 1961, Robert Morris, en quête d'un art minimal constitué de "formes unitaires, unifiées par cette espèce d'énergie que procure la gestalt"(14), poursuit ses recherches visant la désubjectivation de l'expérience esthétique en présentant l'enregistrement sonore de la réalisation d'un cube diffusé à l'intérieur de ce volume même. Avec "1965/1-0" Roman Opalka, à partir de 1965, lance un défi au Temps et à la destinée de toute œuvre en enregistrant méthodiquement l'énumération vocale de la suite arithmétique qu'il calligraphie aussi sur toile, etc.

Pour peu que l'on s'y intéresse, on s'aperçoit donc que de très nombreux plasticiens investissent le champ de l'art audio en y rapportant les problématiques qu'ils se posent dans d'autres disciplines artistiques. La banalisation de l'interdisciplinarité est une des particularités des avant-gardes qui par diverses tactiques de subversion nous ont, depuis plus d'un siècle, familiarisées aux "mélanges des genres". L'hybridation n'est pas le signe d'un délaissement des formes traditionnelles de représentation, mais une activité d'ouverture à la complexité croissante du monde et des champs perceptifs. Aussi, la multi-médiatisation des représentations artistiques correspond logiquement à l'apparition d'outils et de matériaux, d'idées, de moyens de présentation et de diffusion nouveaux qui sont autant d'éléments qui permettent d'interroger, de décrire, de symboliser l'époque qui leur est contemporaine. Le décloisonnement généralisé ne signifie pas l'abandon de formes, de supports d'expression privilégiés qui seraient périmés, mais il marque plutôt l'élargissement et le renouvellement de préoccupations, de questionnements qui repoussent sans cesse la mort annoncée de toute sensibilité esthétique, jusqu'à réduire le sensible de l'œuvre à la densité vertigineuse "du quasi-rien" (ce que Duchamp appelle "l'infra-mince"). C'est en établissant des rapports dialectiques entre des pratiques somme toute complémentaires et la réalisation de potentialités critiques, que les œuvres actuelles créent leur possibilité. De même qu'elles créent aussi au présent un réexamen des conditions de leur évaluation. En notant chez Baudelaire une volonté d'héroïser l'instant présent sur un mode ironique, Foucault s'interroge sur le sens profond de la modernité. "Je me demande, écrit-il, si l'on ne peut pas envisager la modernité plutôt comme une attitude que comme une période de l'histoire. Et par attitude, je veux dire un mode de relation à l'égard de l'actualité ; un choix volontaire qui est fait par certains ; enfin une manière de penser et de sentir, une manière aussi d'agir et de se conduire qui, tout à la fois, marque une appartenance et se présente comme une tâche. Un peu, sans doute, comme ce que les grecs appelaient un "ethos". Et par conséquent, plutôt que de vouloir distinguer la "période moderne" des époques "pré" ou "post-moderne", je crois qu'il vaudrait mieux chercher comment l'attitude de modernité depuis qu'elle s'est formée s'est trouvée en lutte avec les attitudes de "contre-modernité""(15). Toutes ces pratiques et œuvres hétérogènes qui transforment les règles actuelles du jeu artistique se sont affranchies des impératifs de groupe ou de l'esprit des mouvements précédents. C'est ce qui les rend si difficiles à interpréter et évaluer. Elles répondent à la nécessité pour le sujet moderne, de l'invention de soi. Cette création de soi s'exprime non seulement à travers une esthétique de l'existence mais s'étend à ce que Foucault appelle "l'ethos philosophique propre à l'ontologie critique de nous-mêmes" et

qu'il caractérise "comme une épreuve historico-pratique des limites que nous pouvons franchir, et donc comme travail de nous-mêmes sur nous-mêmes en tant qu'êtres libres"¹⁶. Aux avant-gardes terroristes et démonstratives passées se substituent un post-avantgardisme atomisé en une multitude d'attitudes et de créations continues. Comme le dit Robert Filliou afin de bousculer la nostalgie du dilettante : "Il n'y a plus de centre en art. L'art, c'est là où tu vis". Aussi la situation acousphanique n'est pas seulement une expérience acousmatique "augmentée", du son "pur" contextualisé sans volonté précise, mais l'expression de ce qui dans les choses animées ou inanimées, par nos actes, par nos attitudes relève de l'"acousticité", c'est à dire d'une intention d'écoute esthétique.

notes

- 1) Pierre Schæffer, *Traité des objets musicaux*, Seuil, 1966, p. 23
- 2) K. Stockhausen, *Musique électronique et musique instrumentale* (1958), in *Contrechamps* n° 9, p. 77
- 3) Schæffer, op. cit., p. 93
- 4) Ibid. p. 94
- 5) Husserl, *Méditations cartésiennes*, Vrin, 1947/1992, p. 46
- 6) Merleau Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard coll.Tel, p.8 et p.9
- 7) Schæffer, op. cit., p.92
- 8) Ibid. p.123
- 9) Ibid. p.374
- 10) Merleau Ponty, op. cit., p.36
- 11) K. Stockhausen, op. cit., p.77
- 12) Daniel Charles, *Gloses sur John Cage*, Bourgois, 1978, p.92
- 13) Dans le même esprit, le musée d'art contemporain de Chicago a édité un disque en 1969, sous le titre de "Art by telephone", rassemblant les œuvres de Robert Cummings, Hans Haacke, Joseph Kosuth, Claes Oldenburg, Robert Smithson, William Wegman, etc...
- 14) Robert Morris, *Notes on sculpture*, in *Regard sur l'art américain des années soixante*, ed. Territoires, trad. Claude Gintz, 1979, p.88
- 15) Michel Foucault, *Qu'est-ce que les Lumières ?*, Magazine Littéraire n°309, p.67
- 16) Ibid. p.72

IV - Le son de la modernité

"Où chercher le témoin pour lequel il n'est pas de témoin ?"

Maurice Blanchot, *Le dernier à parler*

"Je ne vois en principe aucune différence entre un serrement de mains et un poème".

Paul Celan, *Lettre à Hans Bender*

Par la dynamique de son développement, la production artistique actuelle est confrontée à un désenchantement profond qui n'est d'ailleurs pas exclusif au monde de l'art et dont les origines sont multiples. Dans une analyse historique très pertinente de la modernité culturelle, Jürgen Habermas constate que "la différenciation qui engendre la science, la morale et l'art et par laquelle Max Weber caractérise le rationalisme de la culture occidentale signifie tout à la fois que des secteurs désormais traités par des spécialistes deviennent autonomes et qu'ils rompent leurs liens avec un courant de traditions qui continuent cependant à se développer de façon incontrôlée dans l'herméneutique de la pratique quotidienne. C'est à cette rupture que se ramène le problème posé par les lois propres des sphères de valeurs différenciées ; c'est elle qui a donné lieu aux tentatives manquées d'un dépassement des cultures spécialisées. L'art en offre l'exemple le plus manifeste"(1). Les relations étroites qui lient l'art audio à production industrielle et à la diffusion de masse posent à leur manière le problème d'une activité artistique sans tradition à l'épreuve de ses potentialités créatrices. Cet impératif que de vouloir rapprocher l'art de la vie quotidienne bute sur la confusion entre la familiarité du grand public à l'usage commun des nouvelles technologies et sa capacité à s'approprier ces technologies à un niveau créatif. En 1963 avec "Hétérozygote", Luc Ferrari ouvre dans le domaine acousmatique une voie compositionnelle s'appuyant sur une économie de moyens techniques qui correspond à la situation matérielle modeste de l'amateur peu fortuné. A travers la structure simple de cette œuvre acousmatique qui ne demande qu'un dispositif technique léger, Ferrari invite tout amateur à mettre en œuvre ses images sonores privées (les phono-graphies familiales, de vacances, de loisirs, etc...), partant du postulat que les moyens techniques de reproduction possèdent à l'état latent un contenu esthétique émancipateur accessible à tous directement. Que des possibilités d'expérimentation et d'expressivité soient potentiellement présentes dans des dispositifs techniques bon marchés est une chose, se donner les moyens de les exploiter artistiquement en est une autre. On touche ici un problème intéressant soulevé par Richard Shusterman dans son essai sur les esthétiques pragmatistes, dans lequel celui-ci nous engage à dé-hiérarchiser l'évaluation artistique, à dé-différencier une culture d'élite d'une culture populaire influencée par les mass média. Shusterman consacre tout particulièrement un chapitre à ce qu'il appelle "l'art du rap" où l'on retrouve amplifiée et théorisée la problématique initialement évoquée par Ferrari. Lorsqu'il comprend le rap comme un "art populaire postmoderne"(2), Shusterman nous rappelle la multiplicité hétéroclite de ses sources, de ses médiums et de ses modes de présentation centrés autour de la parole ("rap" sous sa forme argotique américaine). Le rap réinvestit techniquement le palabre archaïque du griot par le biais des techniques nouvelles de reproduction et de diffusion. Il est avant tout, à l'échelle d'une communauté dont les traditions et l'identité ont été cruellement bafouées, réappropriation d'une parole volée. En accolant le terme de postmoderne à l'esthétique du rap, Shusterman vise à dégager de ce mouvement des contenus qui le rapprochent singulièrement d'activités artistiques élitaires échappant aux discours critiques consensuels. Les notions de création originale ou de noblesse du matériau, par exemple sont déstructurées lorsque les règles compositionnelles qui conditionnent la forme musicale rap s'appuient exclusivement sur l'organisation d'"objets trouvés" sonores et jouent aussi sur la diversité des niveaux de copies. Il ne s'agit pas ici de citations travesties ou de phrases musicales réinterprétées mais d'un recyclage général d'événements sonores fixés sur un support et restitués tels quels (échantillonnages de morceaux populaires connus, de musiques ethniques, jazz ou mêmes classiques, de fragments de discours politiques, religieux, de communications téléphoniques

privées). Tout le champ public et médiatisé du sonore est ainsi sujet à réappropriation. Le rap reprend sans s'y référer la technique avant-gardiste du collage où des mots et des sons dégagés de leur contexte habituel (communicationnel, mélodique, etc...), transfigurés par des jeux de rapprochement surprenants, présentent simultanément divers niveaux d'interprétation : signes, signaux, symboles. Ce qui est intentionnellement visé dans tous ces événements sonores, ce sont moins leurs "qualités" musicales ou poétiques qu'une dimension critique (esthétique, politique, sociale, etc...) exposée ostensiblement et présentant une conscience aiguë de l'éphémérité et de la dimension historique de toute œuvre. A ce sujet, Habermas remarque que "le type de prétentions à la validité que comportent les valeurs culturelles ne transcendent pas les limitations locales de la même façon radicale que les prétentions à la vérité et à la justesse. Les valeurs culturelles ne valent pas comme universelles ; elles sont, comme le nom l'indique, limitées à l'horizon du monde vécu propre à une culture déterminée"(3). Ceci complète l'assertion d'Adorno pour qui "l'art est médiatisé par la totalité sociale, c'est à dire par la structure sociale du moment"(4). Il n'est peut-être pas inutile de rappeler ici l'implication du collage visuel vers une critique politico-sociale de la société avec, par exemple, les photomontages de John Heartfield, (qui retiennent d'ailleurs l'attention de W. Benjamin)(5) et plus particulièrement son "Hurrah, die butter ist alle !" (1935) qui illustre ironiquement et détourne plastiquement une phrase inscrite dans le photomontage, tirée d'une conférence de Goering à Hambourg : "Erz hat stets ein Reich stark gemacht, Butter und Schmalz haben höchstens ein Volk fett gemacht"(6). Les modes d'appropriation et de détournement des nouvelles technologies par les rappers réalisent en partie les vœux de Luc Ferrari, lorsque ceux-ci mettent en œuvre, sur un même support, des empreintes sonores de leur environnement immédiat (sirènes, bruits ménagers, mécaniques) ou de leur quotidien médiatique (radio, télévision, industrie musicale) et avec des techniques de composition qui n'ont rien à envier à la musique concrète. Ce délaissement d'une pratique exclusive de la "bonne forme" sonore pour les bruits, la dysharmonie, les disruptions rythmiques renforce l'affirmation d'un contenu critique et d'une fonction agrégative (concert, radio locale) et déporte l'évaluation esthétique hors d'un cadre où la critique de l'art classique ou moderne n'est plus opérante.

Sur une indication d'Albrecht Bellmer, Habermas note "le changement qui affecte le statut de l'expérience esthétique lorsqu'elle ne s'exprime plus au premier chef dans des jugements de goût. Dès lors qu'elle est utilisée pour explorer une situation historique de la vie, dès lors qu'on la met en relation avec des problèmes de l'existence, elle entre dans un jeu de langage qui n'est plus celui de la critique esthétique. Alors l'expérience l'esthétique ne se contente pas de renouveler les interprétations des besoins à la lumière desquels nous percevons le monde ; elle intervient aussi dans les démarches cognitives et dans les attentes normatives et change la façon dont ces différents moments renvoient les uns aux autres"(7). Ce qui rend problématique le jugement de la valeur esthétique du rap en tant qu'art audio, ce n'est pas seulement la rupture entretenue par les experts entre leur propre culture et la culture populaire mais aussi à l'opposé, l'indifférence des rappers à la légitimation de la sphère élitaire dès lors que leurs productions touchent directement l'audience à laquelle est destiné leur travail. Il n'y a pas chez eux le souci d'une quelconque "appropriation de la culture des experts dans la perspective du monde vécu"(8) ; leurs stratégies de présentation répondent à des situations où les activités artistiques n'ont jamais été tout à fait séparées du moindre fait de l'existence. Car dans le champ de la culture afro-américaine, le problème de perfectionnement de la forme ne se pose pas en termes historiques tels qu'a voulu les définir la modernité : comment telle forme jugée comme parfaite par des experts de culture occidentale peut-elle être universalisable ? Aussi, on peut observer dans le rap ce besoin étendu à tous les faits quotidiens, d'exprimer, de charger symboliquement le présent, le proche, en accentuant spectaculairement à la démesure de l'ère des média ce trait marquant de fabulation issu des traditions africaines que l'on retrouve dans le jazz, le blues ou le godspel (esthétisation "spontanée" des activités manuelles, religieuses, communautaires).

La critique sociale engagée par les rappers les plus intéressants (il va sans dire qu'un conformisme mélodique et textuel soumis aux lois du moindre effort et de la marchandisation culturel nuit à la radicalité de ceux qui sont sincèrement engagés dans cette forme d'expression) ne peut être soutenue par une com-plainte plaisante et confortante mais prend nécessairement une dimension formelle proportionnelle à la détresse d'une communauté contrainte et maintenue dans un état de dépendance. Les similitudes que l'on pourrait distinguer çà et là avec le programme de déstructuration Dadaïste ou, plus proche de nous, avec le post-avantgardisme de Fluxus, ne dénote pas une même "volonté d'esthétisation" du monde vécu. Ces mouvements perpétuent par une série d'actes suspensifs le stade ultime d'un processus de rupture qui vise à liquider les idéaux dominants (l'histoire des vainqueurs), en opposition à une tradition culturelle dont ils re-présentent par le biais de parodies critiques les traits les plus saillants (le musée qui crée l'œuvre). Ce que Foucault décrit comme une attitude de "contre-modernité". La postmodernité qui caractérise aujourd'hui de nombreuses pratiques artistiques marginales a moins à voir avec une mise à l'épreuve de l'authenticité de l'œuvre d'art, qui est rassurante d'une certaine façon de par le fait que l'on puisse la contenir dans le champ critique de l'esthétique "classique", qu'avec une critique dont les modes d'expression artistique interfèrent et opèrent avec le social, le politique, la science, l'économie, etc..., sans chercher à valider leur effectivité hors du contexte de leur production ; ce que quelques philosophes (dont Shusterman) décrivent comme une "esthétisation de l'éthique". Mais cette réduction de la distance qui semble contraindre le jugement de goût, cette implication d'une activité désintéressé et contemplative dans les domaines du savoir et de l'action, sous-entendent l'adhésion à des rôles contradictoires et des jeux de langages conflictuels. Dans son argumentation pour la définition d'un art autonome, Adorno établit une distinction entre l'art fonctionnel et l'art non-fonctionnel. Il attribut à la "mimesis esthétique de la fonctionnalité" une dégradation de la subjectivité de l'œuvre dans une objectivité qui retourne à la "barbarie pré-artistique". Et retrouvant en écho la fameuse sentence qui ouvre sa Théorie esthétique, il écrit que "la barbarie, c'est de prendre les choses à la lettre. Totalement objectivée, l'œuvre d'art - en vertu de sa rigoureuse légalité - devient un simple fait et disparaît en tant qu'art. L'alternative qui apparaît dans la crise de l'objectivité est celle-ci : ou bien sortir de l'art, ou transformer son propre concept"(9). On pourrait paraphraser Benjamin en se demandant si la diffusion médiatique dans sa globalité ne transforme pas aussi le caractère général de l'art. L'histoire de la technique, qui se confond avec l'histoire de l'homme, nous impose de distinguer l'évolution des systèmes médiateurs d'investigation du réel (la tekhné) des représentations symboliques (l'imgo) dont ils conditionnent l'apparition sans pour autant qu'une technique nouvelle annule les représentations qui l'ont précédée. Nous savons bien que la photographie ne liquide pas la peinture, ou le cinéma le théâtre mais que ces médiums sont éprouvés par les techniques nouvelles dans le sens de ce que Greenberg désigne d'une manière assez réactionnaire comme étant leur "spécificité". Marcuse demande lui à ce que l'art soit "revalidé" à partir d'une transformation scientifique et technologique du monde : "Dans ce sens, on pourrait dire que la rationalité de l'art, la faculté de "représenter" l'existence, de définir les évolutions non encore réalisées, est sanctionnée par la transformation scientifico-technologique du monde et qu'elle est une fonction dans cette transformation. Au lieu d'être au service de l'appareil établi en embellissant ses affaires, l'art doit devenir une technique qui aide à détruire ses affaires"(10). Les œuvres médiatisées de l'ère post-industrielle entretiennent certes des liens plus que compromettant avec l'industrie culturelle, mais l'on ne peut pour autant, comme le fait Adorno, se fermer à ces représentations symboliques réellement novatrices qui sont constituées par des matériaux et réalisées à l'aide d'outils leur étant contemporains et qui expriment esthétiquement des situations existentielles en perpétuelle mutation. Les présentations protéiformes de l'art audio, précédemment définies par le terme d'acousphanie, empruntent avec le rap des modes d'expression centrés autour de la performance sonore où se croisent à la fois poésie, sons concrets, happening, musique et vidéo, médiatisés par le concert, la radio, le cinéma, la télévision qui sont souvent implicitement remis en cause par la performance même qu'ils véhiculent (encore faut-il s'interroger sur le caractère productif de cette contradiction). Mais la transformation inéluctable du concept de

l'art influencé par l'évolution et les sollicitations des contextes extra-esthétiques, ne répond absolument pas à ce qu'en attend Adorno. Habermas écrit qu'"Adorno poursuit une stratégie d'hibernation dont à l'évidence la faiblesse réside dans le caractère défensif qu'elle adopte. Il est à souligner que la thèse d'Adorno peut être confirmée par des exemples tirés de la littérature et de la musique pour autant qu'elles restent dépendantes des techniques de reproduction qui prescrivent la lecture solitaire et l'écoute contemplative, c'est à dire la voie royale d'une formation bourgeoise de l'individu. En revanche pour les arts dont la réception est collective, de même que pour la littérature et la musique de grande diffusion qui dépendent désormais des média électroniques, on voit se dessiner une évolution qui dépasse le cadre de la simple industrie culturelle et ne désamorce pas à fortiori l'espoir que mettait Benjamin dans une illumination sécularisée et générale"(11). S'il est vrai que la fonction subversive de l'œuvre d'art est accaparée par ce qu'Adorno appelle la "ratio commerciale" et est neutralisée par "l'administration industrielle du patrimoine culturel" qui "étend son pouvoir même sur l'opposition esthétique", on pourrait tout d'abord indiquer que ce phénomène de rationalisation esthétique ressenti actuellement n'est pas récent et ensuite, qu'il n'est pas directement et uniquement imputable à une économie de la médiatisation technique du réel. En cette période transitoire d'une "contre" à une "post" modernité, la dimension spectaculaire de la subversion artistique se réduit proportionnellement à la démesure de la société du spectacle (que Virilio décrit comme une société surexposée). Aussi, l'accroissement vertigineux des informations à intégrer en corrélation à l'accélération de leur circulation transforme notre expérience et notre connaissance du réel par un mouvement d'une amplitude telle que les experts eux-mêmes en sont amenés à abandonner toute idée de maîtrise globale de leur domaine propre. Comme le remarque Rainer Rochlitz : "La rupture contemporaine avec la logique avant-gardiste nous a privés de certaines facilités jusque-là apparemment offertes à l'évaluation [...]. Désormais il faut apprécier chaque œuvre individuellement sans disposer à l'avance de la moindre garantie de qualité, sans même savoir à quoi doit correspondre une œuvre d'art significative"(12). Rochlitz explique le type de connaissance critique mis en jeu par les œuvres actuelles comme étant un "exercice d'évaluation d'une évaluation du monde". Il se demande aussi si la question centrale du point de vue esthétique n'est pas de savoir "si - ou jusqu'à quel point - cette présentation de certaines valeurs est réussie du point de vue artistique, si l'artiste a tenu sa gageure de réaliser une œuvre cohérente selon ses propres exigences, si les enjeux sont significatifs et si son intérêt est actualisable, autrement dit indépendant du "sujet" traité, tel qu'il est lié à des intérêts datés"(13). Mais tout en décrivant les critères d'une logique de l'évaluation qui permettent de pouvoir discriminer "les esquisses, les coups d'essai et les œuvres" Rochlitz ne nous propose finalement aucun des outils conceptuels qui permettraient l'objectivation, même approximative, des expériences esthétiques de l'époque actuelle du "trop d'œuvres, trop peu de temps". En concevant la perpétuation d'une actualité comme liée à la manifestation d'une essence significative, il laisse sous-entendre une hypothétique neutralité de l'expert, abstrait hors de toute aventure personnelle. Comme nous l'a si subtilement "démonstré" Duchamp, et comme nous l'avons déjà évoqué dans un chapitre précédent avec Satie, la stratégie de présentation conditionne l'appréhension du contenu formel de l'œuvre. La mise à distance de l'objet à apprécier (sa mise en scène) est partie intégrante de l'œuvre. Elle nous rappelle que quelque soit leur apparence physique, tous les objets et les faits ont une identité précaire, et qu'ils existent en tant qu'œuvres pour une conscience constituante qui les replacent dans un tissu complexe de relations et d'associations.

Les happenings dont Cage est l'initiateur, rapprochent les sons du flux de l'existence dans une "création continuée". La finalité de leur esthétique réside dans l'éternel retour vivant, naturel, du cycle production-consommation. Mais ils ne suggèrent aucune "nostalgie" d'une expérience esthétique archaïque où l'harmonie entre les êtres et les choses aurait été établie une fois pour toute. Contrairement à Benjamin, Cage ne perçoit pas dans la reproductibilité des objets historiques, une quelconque perte d'aura, étant donné qu'il accepte l'œuvre dans son indétermination et son ouverture, c'est à dire comme présentant la coexistence dynamique des contraires dans une fixité momentanée, comme densité de présent. Selon lui, la tradition

occidentale a édifié une musique pour se protéger des bruits, mais ces derniers reviennent, ils ont toujours été là. Et le monde est avant tout un ensemble déjà là d'images toujours disponibles où "l'acte de prendre est toujours original"(14). Que ce soit avec les moustaches de Mona Lisa, ou avec les ready-made sonores de la série des "Imaginary Landscape" ou que Rauschenberg peigne un nouveau tableau par dessus un tableau de De Kooning en l'effaçant, créer, c'est établir des modalités qui s'attachant à un objet, le transmute en image. Daniel Charles nous dit que la perception fait de "l'objet plus qu'un objet : une chose. Faire de l'objet une chose, c'est accomplir la mimesis dans sa productivité historique, comme dialogue vivant avec ce qu'a légué la tradition, c'est à dire avec un objet toujours plus ou moins extradé de ce qu'il était. [...] L'art fait des objets des choses, il délie et délivre - désobjectivise - les objets, il les rend à eux-mêmes"(15). La critique sous-jacente de la réception de l'œuvre d'art qui court tout au long de l'œuvre de Cage, sans en être le moteur principal, reste finalement circonscrite dans l'espace de légitimation artistique défini par les experts. Car pour que le décentrement symbolique qu'il recherche soit réellement effectif et esthétiquement profitable, il est nécessaire d'in-former, de dé-conditionner au préalable un public qui n'a le plus souvent que des rapports hyper-médiatisés avec le monde qu'on lui demande d'appréhender esthétiquement. En cette période d'appauvrissement de l'expérience vécue, avec quel médium peut-on symboliquement exprimer la perte de symbolique ? Le déclin de l'aura prévu par Benjamin caractérise bien la crise de la représentation traversée par l'image visuelle et la production d'objets compromises avec la rationalité communicationnelle. Mais il nous semble que l'immatérialité de la forme sonore et son "ustensilité" relative nous mettent en présence d'une aura mieux préservée dont les qualités sont tout à fait différentes. Cette aura exprime l'essence de l'audible lorsque la médiatisation technique évacue la causalité de la forme sonore. Bien que Benjamin nous donne une définition de l'aura plutôt équivoque, lorsqu'il décrit celle-ci comme émanant d'un objet de contemplation pouvant concerner aussi bien la nature (intemporelle) que l'objet d'art (historique), il nous ramène au sentiment de la durée concentré dans l'insaisissable plénitude de la présence. Si la contemplation d'un tableau ou d'un volume suppose des contraintes que le spectateur résout par une durée de lecture qui lui est propre, la réception d'une œuvre sonore impose une soumission à sa temporalité propre qui dépossède tout auditeur de son autorité sur elle. Dans les deux cas l'aura se manifeste en sollicitant notre expérience intime du temps, en exprimant des hors temps (ou des hors champs) qui n'émanent pas de "l'œuvre en tant qu'objet" mais sont suscités par le contexte de présentation de l'œuvre. Ces variations de qualité de l'aura expriment plutôt l'authenticité de la situation de réception de l'œuvre que son essence originale, que sa spécificité ; elles indiquent simplement le passage de l'usage rituel de l'œuvre vers l'absence d'une valeur culturelle pour un spectateur ou un auditeur profane. Si les cérémonies dédiées au culte se manifestaient à travers des formes d'expression plus ou moins déterminées dont l'autonomie a été progressivement favorisée et disciplinée (théâtre, peinture, sculpture, etc...), au point d'en arriver à cette situation absolument auto-référentielle de "l'art pour l'art" (dont la musique contemporaine serait l'exemple parfait), les "nouvelles" formes de représentation issues de la reproductibilité technique renversent ce schéma d'émancipation. En effet, la production démesurée d'images brutes extraites des machines n'a aucune valeur en soi. Le contenu formel de ces images, ainsi que leur rendu mimétique "naturel" peuvent être parfaitement réussis hors de toute volonté de représentation (la culture presse-boutons). Bien qu'elles marquent un déséquilibre inquiétant entre le sensible et l'intelligible en relativisant la valeur de la présence, ces images et la volonté de les faire exister (pulsion scopique ?) ne sont pas rien pour autant. Comme on le sait, elles ne prennent de dimension symbolique, de valeur artistique que contextualisées, c'est à dire comme éléments architecturant l'unité d'un projet plastique, d'une esthétique, déterminés par des choix de présentation très précis. Mais cette conscience d'une mise à distance symbolique du monde qui signifie l'expérience ultime de la présence à soi-même et au monde, accompagne elle-même l'aura dans son déclin. Malgré la réduction de la finesse et de la richesse perceptive à une médiatisation uniformisante, créatrice souvent de bruits d'information, peut-être pourrions-nous interpréter cette dissipation de l'aura comme une transmutation, en pensant comme Cage

"qu'il n'y a pas de chaos, parce que toutes choses sont également reliées. Il existe une interpénétration extrêmement complexe d'un nombre inconnaissable de centres"(16).

notes

- 1) Jürgen Habermas, La modernité : un projet inachevé, trad. G. Raulet, Critique n°413, oct. 1981, p. 958-959
- 2) Richard Shusterman, l'art à l'état vif, Ed. de Minuit, 1992, trad. C. Noille, p. 183 à 232
- 3) Jürgen Habermas, Théorie de l'agir communicationnel, t.1, Fayard, trad. J.M. Ferry, 1987, p. 58
- 4) T. W. Adorno, Théorie esthétique, Klincksieck, trad. M. Jimenez, 1989, p. 268
- 5) Voir Walter Benjamin, L'auteur comme producteur
- 6) "Le fer a toujours rendu une nation forte ; le beurre et le lard ont au mieux rendu le peuple gras".
- 7) Habermas, op. cit., p.964
- 8) Ibid.
- 9) T. W. Adorno, op. cit, p. 88-89
- 10) Herbert Marcuse, L'homme unidimensionnel, Ed.de Minuit, trad.M. Wittig et l'auteur, 1968, p.263
- 11) Jürgen Habermas, in Revue d'esthétique, numéro spécial "Walter Benjamin", J.M Place, 1990, p. 116
- 12) Rainer Rochlitz, Logique cognitive et logique esthétique, Les Cahiers du Musée national d'art moderne, n°41, 1992, p.67
- 13) Ibid. p.65
- 14) John Cage, "Entendre J.Cage, entendre Duchamp", Opus International n°49, p. 61
- 15) Daniel Charles, Gloses sur John Cage, UGE, 1978, p. 186
- 16) Ibid, p. 87