

Mémoire de Master 2 d'Arts Plastiques
-Spécialité Théorie et Pratique de l'Art Contemporain et des Nouveaux
Médias-
2005/2006
Université Paris 8

DU MURMURE AUX MOTS
Le murmure mot pour mot

Coraline Janvier

Directrice de mémoire : Monique Kissel

DU MURMURE AUX MOTS

Le murmure mot pour mot

Table des matières

Introduction	p.4
I – Le murmure	p.6
<i>Uncommunicating Speech</i>	p.8
I.1 – Le bruissement de la langue : Roland Barthes.....	p.10
I.2 – Les compléments de Noms : Michèle Métail, <i>Le murmure dans accumulation</i>	p.17
I.3 – Le presque rien et la répétition.....	p.21
II – Esthétique de la répétition	p.22
II.1 – Le temps en expansion : Roman Opalka.....	p.23
<i>Le temps peint</i>	p.24
<i>Le temps enregistré</i>	p.27
<i>Le temps photographié</i>	p.29
<i>Le temps irréversible</i>	p.30
<i>Le temps compté</i>	p.34
II.2 – Répétition et permutations : Brion Gysin.....	p.35
<i>Moi, Je</i>	p.39
II.3 – Le présent continu : Gertrude Stein, <i>A rose is a rose is a rose</i>	p.40

III – L’écoute	p.45
III.1 – L’écoute : la forme du son.....	p.46
III.2 – Formes d’écoutes.....	p.47
<i>Ecoute passive</i>	p.48
<i>Ecoute distraite</i>	p.48
<i>Ecoute attentive</i>	p.48
III.3 – Le temps de l’écoute.....	p.49
III.3 – La pré-écoute.....	p.50
IV – Radio Art : La voix, la mort	p.52
<i>Caractéristiques radiophonique</i>	p.53
IV.1 – L’émission sans émission : Antonin Artaud, Pour en Finir avec le Jugement de dieu.....	p.57
<i>Emission 1 : La messe</i>	p.59
<i>Emission 2 : Emissions corporelles</i>	p.62
<i>Emission 3 : La radio</i>	p.68
<i>L’émission sans émission</i>	p.70
IV.2 – Live to air/Dead air – Le morbide de la voix radiophonique.....	p.72
IV.3 - Gregory Whitehead, la désincarnation vocale de l’art radiophonique.....	p.73
<i>Shake Rattle and Roll</i>	p.77
<i>Radio Between the Stations</i>	p.77
IV.4 – L’espace et le corps dans la radio sur Internet.....	p.79
Conclusion	p.83

DU MURMURE AUX MOTS

Le murmure mot pour mot

Introduction

Murmure n.m. (*lat. murmur*):1- Bruit de voix indistinctes et prolongées prononcées par une ou plusieurs personnes en même temps.

Ce mémoire de recherches se trouve dans la continuité de mes recherches précédentes sur la musicalité de la voix parlée dans l'art sonore. Celui-ci s'articule autour de trois concepts liés à mon travail plastique et illustrés par l'analyse d'œuvres d'artistes sonores, radiophoniques ou même de peintres. Pour se terminer sur l'idée de la perte du corps à travers la voix dans l'art radiophonique.

Le murmure est selon Roland Barthes un message deux fois manqué. Ce concept repose sur le fait de comprendre sans comprendre, donc ne pas prendre le langage au sens littéral mais dans un sens instinctif. La communication par le murmure se base sur le souvenir et l'impression. C'est sur cela que se porte une partie de mon travail sonore que j'appelle *Uncommunicating Speech*. D'un autre côté, le travail de Michel Metaïl sort du contexte syntaxique et crée le murmure par l'accumulation.

Dans le champ de l'accumulation, il y a l'idée de l'infime. L'infime est ce qu'il y a de différent entre deux choses identiques. A travers le concept de répétition et de l'analyse du travail de Bryon Gysin et Gertrude Stein, je vais questionner la différence et l'unité. A partir de combien d'unités surgit *tout* ? La répétition fait-elle disparaître l'unité répétée comme l'on peut l'entendre dans *I Am Sitting in a Room* d'Alvin Lucier ? Le travail de Roman Opalka interroge la question du temps dans la répétition et Gilles Deleuze nous montre comment au sein de la répétition le présent est continu.

Mais le présent est-il réellement le temps de l'écoute dans les œuvres sonores ? Michel Chion appelle les œuvres qui se déroulent dans le temps des œuvres *chronographiques*. Je

vais donc me poser la question du temps dans l'art chronographique, en particulier l'art sonore. Notamment, je vais m'intéresser à l'écoute et comment celle-ci change la perception du temps.

Enfin, je vais me pencher sur l'art radiophonique. En commençant par l'analyse d'une œuvre majeure en matière d'art radiophonique : *Pour en Finir avec le Jugement de dieu* d'Antonin Artaud. A partir de cette analyse, j'interrogerai le rapport entre la radio et le corps à partir des œuvres et des écrits de Gregory Whitehead. Je m'interrogerai aussi sur la manière dont les propriétés radiophoniques s'intègrent avec l'art sonore et les formes d'écoute spécifique.

Mes recherches se termineront sur l'analyse des nouveaux médias pouvant servir de support à l'art sonore et radiophonique comme Internet et le Podcasting.

Du Murmure aux Mots interroge plusieurs domaines que sont le murmure, la répétition, l'écoute et la disparition du corps. Ces thèmes paraissent très différents mais sont pourtant liés. Le murmure étant lié à l'infime, l'infime à la répétition, la répétition au temps, le temps à l'écoute et l'écoute à la désincarnation radiophonique. A travers ces concepts, je cherche toujours à m'appuyer sur l'analyse des propriétés communicatives de la voix parlée en dehors du langage. Cette analyse, non pas prise d'un côté sociologique, ni linguistique, mais à travers plusieurs œuvres d'artistes de l'art sonore et de l'art radiophonique.

I – Le murmure

“And were there one day to be here,
where there are no days, which is no place,
born of the impossible voice the unmakeable being,
and a gleam of light, still all would be silent
and empty and dark, as now, as so now, when all will be ended,
all said, it says, it murmurs.”

Samuel Becket, *The Unnameable*, 1973

Au sein du langage, le murmure a une place particulière. Il appartient à la fois à la langue et à la fois il n'est pas un langage. Selon moi, le murmure n'a aucun rapport avec le volume sonore mais avec l'intelligibilité du message. Le chuchotement est une question de volume

sonore mais le murmure peut être prononcé à haute voix. La disparition du langage dans le murmure est liée d'un côté à celui qui le prononce mais aussi à celui qui l'écoute.

Le murmure prononcé peut partir d'un désir de parler mais de ne pas être entendu¹. Soit parce que l'on veut parler à une personne en particulier au sein d'un groupe et finalement, le message est déformé même pour la personne à qui il était destiné, soit parce que l'on n'est pas sûr de ce que l'on dit et que l'on veut brouiller le message pour laisser une libre interprétation approximative de celui-ci. Mais le murmure peut être aussi à la limite du bredouillage quand il se transforme en erreur : langue qui fourche, bégayement.

Le murmure écouté est un message manqué soit parce que l'on n'écoutait pas, soit parce qu'il ne nous était pas destiné, ou parce que l'on a *mal entendu*. Quand on *entend mal*, c'est que l'on comprend le message différemment de ce qu'il veut réellement dire, ou qu'il a été altéré par un bruit extérieur ou encore, parce que l'on se trouve loin de la source. L'interprétation de ce message² se fait par reconstitution. Cette reconstitution est une association des phonèmes que l'on a pu entendre mais qui n'ont aucun sens, l'interprétation étant de leur trouver un sens. Ces associations font sens à travers l'impression et le souvenir. L'impression donnée par le ton (la forme générale du message) et le souvenir par le contexte.

Dans mon travail plastique, le murmure se crée d'un côté avec la décomposition du langage, avec la série *Uncommunicating Speech*, et de l'autre par la posture du spectateur-espion. Une position de témoin d'un événement auquel on ne participe pas et auquel on n'a d'ailleurs aucun intérêt à participer.

L'idée de l'auditeur comme témoin est assez récurrente dans mon travail. Le microphone, ou moi ou mon écoute se place en tant que spectateur/auditeur des sons. La seule action que j'effectue pendant la récolte des sons, est de déclencher l'enregistrement. Cependant, le microphone, moi ou mon écoute sont trois choses différentes dans ce même spectateur. Moi, en tant que personne, je choisis mon sujet d'enregistrement et je choisis aussi la distance physique entre la source sonore et mon propre corps. Mon écoute n'est pas attentive car elle est relayée par l'enregistrement. Le microphone lui, ne réfléchit pas, ne choisit pas mais c'est l'enregistrement qui va déterminer mon écoute car celui-ci met à plat tout ce choix de l'écoute que je pourrais avoir à faire. En effet, dans l'écoute d'un son non enregistré on fait en permanence des choix inconscients. Notre attention se porte en permanence sur des sons plus

¹ Voir le poème *A la fenêtre* de Paul Eluard dans le chapitre sur Antonin Artaud (p. 57)

² Car l'on essaie souvent d'interpréter et de comprendre un message vocal. C'est ce que Michel Chion appelle « l'écoute sémantique », dans son livre *Le Son* (Paris, Armand Colin, 2005)

que sur d'autres. Il serait, non seulement impossible mais aussi dérangeant, d'écouter tous les sons qui nous entourent. Or, le microphone enregistre tous les sons et, à l'écoute de cet enregistrement, les sons sur lesquels on n'aurait pas nécessairement porté notre attention, resurgissent et viennent se mêler *visiblement* aux autres au premier plan. Par exemple, quand une voiture passe lorsque qu'une personne parle, on ne la remarque pas forcément sur le moment car plusieurs signes (essentiellement visuels) nous permettent de comprendre le message malgré ce bruit parasite mais, par l'enregistrement, cette voiture vient altérer le sujet fixé.

D'autre part, les sons fixés étant répétables, la répétition permet de porter son attention sur les sons qui restent en arrière plan.

Uncommunicating Speech

(Voir CD ci-joint)

Une partie de mon travail sonore nommé *Uncommunicating Speech* se base sur ces mécanisme d'attentions liés au murmure. *Uncommunicating Speech* était à l'origine le nom donné à une série de pièces, puis ce nom est devenu celui de la méthode que j'emploie pour traiter le langage. Les pièces utilisant cette méthode sont nommées *Uncommunicating Speech*, suivit du nom de la pièce.

L'*Uncommunicating Speech*³ est une méthode qui consiste à construire un langage par soustraction. En supprimant des sons⁴, je creuse le langage au sens archéologique du terme : couche pas couche. Afin d'en dégager un sous-langage (« sous » dans le sens qu'il est dessous le langage. Non pas d'un point de vue hiérarchique, bien au contraire, mais par ce que celui-ci est, pour ainsi dire, caché sous le langage parlé quotidiennement) au sein duquel la communication serait dénaturée « jusqu'à former un immense tissu sonore dans lequel l'appareil sémantique se trouverait irréalisé⁵ ». La musicalité du langage surgit et prend le

³ Que l'on pourrait traduire par : Discours non communiquant

⁴ Je préfère parler de sons que de phonèmes. « Phonèmes » étant le mot pour nommer les sons du langage en linguistique, alors que le son fait référence au vocabulaire musical. Comme l'explique Michel Chion dans son livre *Le Son* (Paris, Armand Colin, 2005), après l'apprentissage du langage, la perception du son se divise en trois catégories : le bruit, la musique et le langage. Il ajoute que nommer « phonèmes » les sons du langage est une illusion, car la division du langage en sons distincts n'est concevable que d'un point de vue théorique sachant que ces sons se mêlent entre eux.

⁵ Barthes, Roland, *Le Bruissement de la Langue*, Paris, Seuil, 1984

dessus sur le sens. Cependant, le sens ne disparaît pas complètement et ressort de temps en temps avec l'apparition de mots intelligibles mais néanmoins vides de toutes informations une fois sortis de leur contexte. Ces mots sont soit des mots *charnière*, qui ne signifient rien en eux même mais sont propres et essentiels à la communication orale : « bon », « euh », « je veux dire », « si vous voulez », « tu vois.. »... , soit des mots qui, placés au milieu de ce bruissement, renvoient directement et brutalement à la réalité.

Ce traitement du langage est un moyen de confronter les mécanismes de l'écoute et de l'habitude à notre propre langage (en l'occurrence, ici, le français et l'anglais). Ne vous est-il jamais arrivé de vous demander comment sonne votre propre langue pour quelqu'un qui ne la connaît pas ? Ou avez vous déjà expérimenté l'écoute de votre langue comme une langue étrangère ? Soit en passant par le murmure, soit à cause de la fatigue, ou même en allumant la radio sans vraiment l'écouter.

Seulement l'*Uncommunicating Speech* n'a pas le même sens si la personne qui l'entend parle la langue choisie comme medium pour la pièce. En effet, puisque le sens disparaît, ce langage est alors formé sur la musicalité de la parole, et donc se neutralise : c'est un langage qui n'appartiendrait à aucune culture car il échappe à toute règle de grammaire ou étymologie. Or, ce qui constitue le langage n'est pas le sens des mots, on l'a d'ailleurs vue à travers le murmure que l'on peut comprendre sans comprendre. Le message délivré par la parole se trouve en partie dans son bruissement (le ton, le rythme, l'intonation...). C'est un langage qui n'a pas les mêmes codes ni la même précision. Ce langage est basé sur l'impression, le souvenir, l'intuition. La musicalité du langage est ce que le geste est au signe: indissociable de celui-ci sans pourtant avoir la même précision. Or, on ne peut avoir l'impression et le souvenir d'un langage que l'on ne connaît pas et ne pratique pas. C'est pourquoi, il m'a fallu passer du temps à l'étranger pour pouvoir m'imprégner des mécanismes de langages qui n'étaient pas les miens, pour les révéler au sein de pièces sonores.

Bien sûr, certaines tonalités (comme par exemple le haussement de voix pour la colère, ou le haussement de la tonalité en fin de phrase pour l'interrogation) sont communes à certaines langues, notamment en occident, mais parfois ces tonalités communes altèrent plus la compréhension qu'elle ne la clarifie.

Ce nom de *Uncommunicating Speech* peut être contestable car la communication a une définition floue. Les deux définitions basiques de la communication sont : établir une relation avec quelqu'un, transmettre un message à quelqu'un. Ce qui est légèrement différent. Si l'on prend le mot communication dans le sens d'établir une relation avec quelqu'un, alors, les *Uncommunicating Speech* n'auraient pas de vocation à l'échange et au dialogue. Mais si

l'on considère la communication dans le sens de la transmission d'un message à quelqu'un (et donc, contrairement à l'échange, celui-ci n'entraîne pas le dialogue, donc pas de réponse; il n'y a donc pas d'interlocuteur mais un auditeur), alors, le nom est discutable car en effet, un message peut être très divers. Transmettre des émotions, des impressions, provoquer des mécanismes, peut-il être considéré comme un message ? De plus, c'est une appellation contradictoire puisque « speech »: parole, discours, est une idée propre au langage, or, le langage est la faculté de communiquer ses idées au moyen d'un système de signes vocaux ou graphiques. Un langage qui ne serait pas communicatif (de n'importe quelle manière que l'on entend communication) ne serait donc pas un langage.

Ce langage est alors un langage inversé, une anti-communication (*uncommunicating*) au lieu que la musique des phonèmes soit le fond de nos messages, comme c'est le cas dans la communication quotidienne, celle-ci ressort et c'est le sens qui fuit. Ces aller et retour entre ces deux couches du langage montrent combien celles-ci se frôlent en permanence et font inconsciemment partie de nos conversations de tous les jours.

Uncommunicating Speech Construction C to Z

(Voir CD ci-joint)

Uncommunicating Speech Construction C to Z est une pièce composée à partir de voix enregistrées lors de séances de répétition de musiques. Toutes les parties musicales jouées ont été effacées (à part quelques bruits de cordes ou de piano) et les voix ont été traitées afin d'en altérer le message et créer un dialogue entre deux personnes, composé de murmures, de chuchotements, de rires et de fredonnements. Le résultat est une écoute en négatif du processus de création musicale.

I.1 - Le Bruissement de la Langue – Roland Barthes

*Le Bruissement de la Langue*⁶, est un texte de Roland Barthes publié en 1975 dans *Vers une esthétique sans entrave*. Ce texte est un texte fondateur dans mon travail et dans mes recherches. J'en avais déjà fait une courte analyse dans mes précédentes recherches mais j'ai ressenti le besoin d'y revenir car, suite à différentes lectures, ce texte a pris une signification

⁶ Barthes, Roland, *Le Bruissement de la Langue*, Paris, Seuil, 1984

différente et les passages obscurs que j'avais laissés de côté s'éclaircissent alors. Cette nouvelle lecture du texte se rapproche encore plus de mes recherches actuelles. Peut être que je n'y lis ce que je veux bien y lire, mais comme le disait Dominique Petitgand dans un entretien réalisé lors de mes premières recherches, « ce que j'aime avec Roland Barthes, justement, c'est qu'il n'arrête pas de nous décomplexer sur l'interprétation juste et unique qu'il faudrait se faire d'un propos. Les mots prêtent leurs sens à qui veut réfléchir ». Précédemment, je citais alors cet extrait de *l'oeuvre au texte*⁷ de Roland Barthes qui exprime la pluri-interprétation des textes : « il (*ndl : le texte*) ne peut être lui-même que dans sa différence (ce qui ne veut pas dire son individualité); sa lecture [...] est cependant entièrement tissée de citations, de références, d'échos: langages culturels (quel langage ne le serait pas ?), antécédents ou contemporains, qui le traversent de part en part dans une vaste stéréophonie».

Roland Barthes, dans *Le Bruissement de la Langue* parle du bredouillement. Le bredouillement est un peu différent du murmure mais provient de celui-ci. Le bredouillement est l'étape suivante du murmure si l'on devait classer d'intelligibilité du langage par étape. Au sein du bredouillement il y a des erreurs, erreurs que l'on ne peut rattraper que par la répétition de ce message. Seulement, alors qu'à aucun moment Roland Barthes n'évoque le murmure, ce texte évoque tout a fait celui-ci. Dans *La division des Langages*⁸, Roland Barthes dit que « l'incommunication n'est pas à proprement parler d'ordre informationnel, mais d'ordre interlocutoire ». En effet, tout d'abord la communication nécessite un interlocuteur, mais au sein du langage pur, l'intelligibilité de celui-ci réside dans les différences (notamment culturelles) entre les deux interlocuteurs. Seulement, le murmure échappe au langage et l'incommunication du murmure réside dans l'interférence des phonèmes.

Le murmure et le bredouillement sont comme des états intermédiaires au langage, un état flottant et souple. Intermédiaires car « ni dans la langue, ni hors d'elle » mais aussi flottant car échappant à toutes les règles du langage (grammaire, conjugaison etc....).

Le Bruissement de la Langue - Roland Barthes

« La parole est irréversible, telle est sa fatalité. Ce qui a été dit ne peut se reprendre, sauf à s'augmenter : corriger, c'est ici, bizarrement, ajouter. En parlant, je ne puis jamais gommer,

⁷ Barthes, Roland, *De l'oeuvre au texte* dans *Revue d'Esthétique*, Paris, Point 1971

⁸ Barthes Roland, *La Division des Langages* dans *Une civilisation nouvelle*, Paris, Gallimard, 1973

effacer, annuler : tout ce que je puis faire, c'est de dire « j'annule, j'efface, je rectifie », bref, de parler encore. »

La parole étant irréversible, annuler, effacer ou rectifier celle-ci amène à la répétition. Par cela, Roland Barthes veut bien sûr, parler de la parole comme on l'utilise au quotidien, non pas la parole fixée, qui elle, peut être répétable à l'infini sans pour autant subir d'ajout.

« Cette très singulière annulation par ajout, je l'appellerai « bredouillement ». Le bredouillement est un message deux fois manqué : d'une part, on le comprend mal, mais d'autre part, avec effort, on le comprend tout de même ; il n'est vraiment ni dans la langue, ni hors d'elle : c'est un bruit de langage comparable à la suite des coups par lesquels un moteur fait entendre qu'il est mal en point ; tel est précisément le sens de la *ratée*, signe sonore d'un échec qui se profile dans le fonctionnement de l'objet. Le bredouillement (du moteur ou du sujet), c'est en somme une peur : j'ai peur que la marche vienne à s'arrêter. »

Cette partie évoque l'échec et le bredouillement. Selon lui, l'échec ne réside pas au sein du bredouillement mais le bredouillement serait une anticipation de l'échec, une peur de l'échec qui mènerait à l'erreur.

« La mort de la machine : elle peut être douloureuse à l'homme, s'il la décrit comme celle d'un bête (voir le roman de Zola⁹). En somme, si peu sympathique que soit la machine (parce qu'elle constitue, sous la figure du robot, la plus grave des menaces : la *perte du corps*), il y a pourtant en elle la possibilité d'un thème euphorique : son *bon fonctionnement* ; nous redoutons la machine en ce qu'elle marche toute seule, nous en jouissons en ce qu'elle marche bien. Or, de même que les dysfonctions du langage sont en quelque sorte résumées dans un signe sonore : le bredouillement, de même le bon fonctionnement de la machine s'affichent dans un être musical : le *bruissement*. »

Cette erreur se manifeste donc par un son : le bredouillement. Mais Barthes compare le mécanisme humain à celui de la machine. L'inverse du bredouillement humain serait le bruissement de la machine. Signe qu'elle fonctionne bien. La machine elle, n'a pas peur de l'échec. Mais Roland Barthes évoque la peur de l'humain face à la machine, notamment la peur de la perte du corps, ce qui n'est pas sans rappeler l'idée de désincarnation de la voix radiophonique (une voix sans corps) et les nombreuses pièces d'horreur et d'angoisse de cette

⁹ Zola Emile, *La Bête Humaine ?* : Œuvre publié en 1890 et qui est en grande partie consacrée aux chemins de fer.

notion a engendré. Une voix sans corps dans la culture populaire est soit divine, soit maléfique.

« 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 fonctionnerait 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.

Ce sont donc les machines heureuses qui bruissent. Lorsque la machine érotique, mille fois imaginée et décrite par Sade, agglomérat « pensé » de corps sont les sites amoureux, sont soigneusement ajustés les uns les autres, lorsque cette machine se met en marche, par les mouvements convulsifs des participants, elle tremble et bruisse légèrement : bref, ça marche, et ça marche bien. [...]Car le bruissement implique une communauté de corps : dans les bruits du plaisir qui *marche*, aucune voix de s'élève, ne guide ou ne s'écarte, aucune voix ne se constitue ; le bruissement, c'est le bruit même de la jouissance plurielle – mais nullement massive (la masse, elle, tout au contraire, a une seule voix, et terriblement forte). »

Dans ce texte, d'un côté, Roland Barthes évoque l'érotisme du bruissement. On comprend alors comment derrière la machine, il y a l'homme : machine inventée par l'homme, commandée et dirigée par l'homme, et l'on comprend aussi que l'homme participe à ce bruissement dans une jouissance collective sans que jamais ne ressorte d'individualité.

« Et la langue, elle, peut-elle bruire ? La parole elle reste, semble-t-il, condamnée au bredouillement ; écriture ; au silence et à la distinction des signes : de toute manière, il reste toujours trop de sens pour que le langage accomplisse une jouissance qui serait propre à sa matière. »

Ici, Roland Barthes évoque l'incapacité de la langue à bruire, c'est-à-dire à bien *marcher*. L'une des raisons de son incapacité à bruire selon Barthes, serait que le langage ait trop de sens, le sens empêchant d'en apprécier son bruissement purement sonore. La langue serait-elle vraiment condamnée au bredouillement donc à l'erreur, donc à la peur de l'échec ? Le murmure ne serait-il pas cette langue qui échappe au sens et à l'erreur ? Le murmure étant une langue dans l'échec, il n'a donc aucune crainte à avoir de celui-ci.

« Mais ce qui est impossible n'est pas inconcevable : le bruissement de la langue forme une utopie. Quelle utopie ? Celle d'une musique du sens : j'entends par là que dans son état utopique, la langue serait élargie, je dirais même dénaturée, jusqu'à former un immense tissu

sonore dans lequel l'appareil sémantique se trouverait irréalisé ; le signifiant phonique, métrique, vocal, se déploierait dans toute sa somptuosité, sans que jamais un signe ne s'en détache (et vienne naturaliser cette pure nappe de jouissance), mais aussi – et c'est là le difficile- sans que le sens en soit brutalement congédié, dogmatiquement forclos, bref châtré. Bruissante, confiée au signifiant par un mouvement inouï, inconnu de nos discours rationnels, la langue ne quitterait pas pour autant un horizon du sens : le sens, indivis impénétrable, serait cependant posé au loin comme un mirage, faisant de l'exercice vocal un paysage double, muni d'un « fond » ; mais au lieu que la musique des phonèmes soit le fond de nos messages, le sens serait ici le point de fuite de la jouissance. Et de même que, attribué à la machine, le bruissement n'est que le bruit d'une absence de bruit, de même, reporté à la langue, il serait ce sens qui fait entendre, une exemption de sens ou – c'est la même chose – ce non-sens qui ferait entendre au loin un sens désormais libéré de toutes les agressions dont le signe, formé dans la « triste et sauvage histoire des hommes », est la boîte de Pandore. »

Roland Barthes revient sur le sens du langage, celui qui emprisonne la langue et l'empêche de bruire. Il dit que ce langage serait utopique car paradoxal : le langage devant être à la fois vide de sens (de signe) et formé d'un sens libéré du signe. Ceci est mon thème de réflexion dans mon travail nommé *Uncommunicating Speech*. Seulement ce travail utilise un outil pour fragmenter la langue et la modifier, je veux donc bien admettre le côté utopique de ce projet dans la langue sans modification artificielle¹⁰.

« C'est une utopie, sans doute ; mais l'utopie est souvent ce qui guide les recherches de l'avant-garde. Il existe donc ici et là, par moment, ce que l'on pourrait appeler des expériences de bruissement : telles certaines productions de la musique post-sérielle (il est bien significatif que cette musique accorde une importance extrême à la voix : c'est la voix qu'elle travaille, cherchant à dénaturer en elle le sens, mais non le volume sonore), certaines recherches de radiophonie ; tels encore les derniers textes de Pierre Guyotat ou Philippe Sollers.

Bien plus, cette recherche autour du bruissement nous pouvons la mener nous-même, et dans la vie, dans les aventures de la vie ; dans ce que la vie nous apporte d'une manière impromptue. L'autre soir, voyant le film d'Antonioni sur la Chine, j'ai éprouvé tout d'un coup, au détour d'une séquence, le bruissement de la langue ; dans une rue de village, des enfants, adossés à un mur, lisent à haute voix, chacun pour lui, tous ensemble, un livre différent ; cela

¹⁰ Cependant, nous allons voir plus loin que le langage peut échapper au sens sans passer par une machine à travers la répétition.

bruissait de la bonne façon, comme une machine qui marche bien ; le sens m'était doublement impénétrable, par inconnnaissance du chinois et par brouillage de ces lectures simultanées ; mais j'entendais, dans une sorte de perception hallucinée tant elle recevait intensément toute la subtilité de la scène, j'entendais la musique, le souffle, la tension, l'application, bref quelque chose comme un but. »

Dans ce passage, Roland Barthes reconnaît avoir connu des expériences de bruissement de la langue (ce n'est donc pas purement utopique). Ces expériences passent, soit par une langue étrangère que l'on ne connaît pas (et qui donc échappe au sens) soit par l'accumulation de plusieurs voix indistinctes et continues (murmure ?).

« Quoi ! Suffit-il de parler tous ensemble pour faire bruire la langue, de la manière rare empreinte de jouissance, qu'on vient de dire ? Nullement, bien sûr ; il faut à la scène sonore une érotique (au sens le plus large du terme), l'élan, ou la découverte, ou le simple accompagnement d'un émoi. Ce qu'apportait précisément le visage des gosses chinois. »

Il ne faut pas prendre la possibilité d'atteindre ce bruissement par l'accumulation des voix comme un mécanisme que l'on peut appliquer à toutes les situations. Pour que ce bruissement soit érotique, il doit être accompagné d'un *émoi*. L'exemple que donne Roland Barthes est visuel, mais il veut tout aussi bien être au sein de la *scène sonore* elle-même, par exemple dans *le grain de la voix*¹¹. Dans cet essai, Roland Barthes évoque le désir et l'érotisme dans la voix. Cet érotisme est présent, ne serait que parce que la communication est presque toujours une question de séduction. « Le grain de la voix indique les variations de plaisir ou de déplaisir de l'expression vocale. Les sons de la voix ont une valeur libidinale à la fois pour celui qui parle et l'auditeur au delà de la signification des mots mais par le rythme, l'harmonie, euphonie et même la discordance »¹². Roland Barthes, dans *Le grain de la voix*, révèle la matérialité du corps à travers la voix. Le cri étant la destruction de la parole à l'intérieur du corps, et par opposition, il y a une sublimation du corps (dans la séduction) à travers la parole significative : « Il n'y a pas de voix humaine dans le monde qui n'est pas objet de désir, ou de répulsion ; il n'y a pas de voix neutre, et si occasionnellement elle est neutre, cette blancheur de la voix apparaît, ce qui est une grande peur pour nous, comme si nous avions découvert un

¹¹ Barthes Roland, *Le Grain de la Voix*, Paris, Points Essais, 1999

¹² *Idem*

monde gelé, dans lequel le désir est mort »¹³. Le désir de séduction de la voix, pourrait donc être cet *émoi* nécessaire au bruissement de la langue.

« Je m’imagine aujourd’hui un peu à la manière de l’ancien Grec, tel que le décrit Hegel : il interrogeait, dit-il, avec passion, sans relâche, le bruissement des feuillages, des sources, des vents, bref le frisson de la Nature, pour y percevoir le dessein d’une intelligence. Et moi, c’est le frisson du sens que j’interroge en écoutant le bruissement du langage -de ce langage qui est ma Nature à moi, homme moderne. »

Dans *Vers une esthétique sans entraves*

(Mélanges Mikel Dufrenne)

(©) U.G.E., 1975.

Cette nouvelle interprétation du texte de Roland Barthes prend cette fois-ci en compte la réflexion érotique du bruissement. Les écrits de Gregory Whitehead sur la fonction de séduction de la voix à la radio¹⁴ m’ont aidés à comprendre cet aspect du texte de Roland Barthes.

I.2 – Michèle Métail : Les compléments de noms : le murmure dans l’accumulation

Michèle Métail est née en 1950 à Paris. Elle fit partie de l’OULIPO (Ouvroir de Littérature Potentielle) à partir de 1975. Depuis 1978, elle diffuse ses textes au cours de « Publications orales ». La projection du mot dans l’espace représente pour Michèle Métail le « stade ultime de l’écriture ». Les motifs de l’espace sont récurrents dans le travail d’écriture de cette auteure influencée par la poésie et la philosophie chinoise depuis ses études et recherches en poésie chinoise ancienne à l’Inalco. Ainsi que ses publications les plus récentes le montrent, Michèle Métail accorde une place grandissante à l’interaction entre divers modes d’expression :

¹³ Barthes Roland, *La Musique, la Voix, la Langue* dans *L’obvie et l’obtus*, Paris, Seuil, 1982

¹⁴ A travers une machine (la radio) et dans la disparition du corps (« disembody »).

texte/image, texte/son etc.... Cet intérêt trouve un prolongement dans l'association *Les arts contigus* qu'elle a fondé avec le compositeur Louis Roquin, dont la vocation est d'explorer ces territoires limitrophes où les arts se côtoient, se confondent ou au contraire, s'opposent.

Mais c'est un peu plus tôt, en 1973, qu'elle commence à écrire les premiers vers de son poème infini appelé *Compléments de Noms*¹⁵. Le poème en lui-même est comme une partition que chaque lecture publique réinterprète en fonction du contexte.

Michel Métail n'en finit pas de fournir aux compléments du nom d'autres compléments de noms. Elle nomme sa poésie « truchement ». Truchement signifie : « par l'intermédiaire de », et c'est justement par l'intermédiaire de prépositions (de, du, de la ...) que petit à petit Michèle Métail fait *glisser* sa poésie et ses mots. Michèle Métail part d'une base de six noms liés par le truchement de prépositions. Elle développe ce poème non pas par ajout à la fin de la syntaxe, mais au début, comme lorsque l'on fait rouler un objet lourd sur des rondins de bois.

Extrait de *L'alphabétisation de la lecture* de Michèle Métail¹⁶.

« l'alphabétisation de la lecture du comité du directeur de la maison de l'édition
la campagne de l'alphabétisation de la lecture du comité du directeur de la maison
la tenue de la campagne de l'alphabétisation de la lecture du comité du directeur
la bonne de la tenue de la campagne de l'alphabétisation de la lecture du comité
la chambre de la bonne de la tenue de la campagne de l'alphabétisation de la lecture
le député de la chambre de la bonne de la tenue de la campagne de l'alphabétisation
l'immunité du député de la chambre de la bonne de la tenue de la campagne
l'exemption de l'immunité du député de la chambre de la bonne de la tenue
la grâce de l'exemption de l'immunité du député de la chambre de la bonne
le délai de la grâce de l'exemption de l'immunité du député de la chambre
l'attente du délai de la grâce de l'exemption de l'immunité du député
la file de l'attente du délai de la grâce de l'exemption de l'immunité
l'indienne de la file de l'attente du délai de la grâce de l'exemption

¹⁵ Michèle Métail, *Première décennie : compléments de noms. 1973-1983.*, Issy-les-Moulineaux, Loques, 1983.

¹⁶ *Idem*

la nage de l'indienne de la file de l'attente du délai de la grâce
l'écrevisse de la nage de l'indienne de la file de l'attente du délai
la marche de l'écrevisse de la nage de l'indienne de la file de l'attente
l'escalier de la marche de l'écrevisse de la nage de l'indienne de la file
la cage de l'escalier de la marche de l'écrevisse de la nage de l'indienne
la claire-voie de la cage de l'escalier de la marche de l'écrevisse de la nage
le barreau de la claire-voie de la cage de l'escalier de la marche de l'écrevisse
l'avocat du barreau de la claire-voie de la cage de l'escalier de la marche
le diable de l'avocat du barreau de la claire-voie de la cage de l'escalier
la beauté du diable de l'avocat du barreau de la claire-voie de la cage
l'institut de la beauté du diable de l'avocat du barreau de la claire-voie
la coupole de l'institut de la beauté du diable de l'avocat du barreau
l'académicien de la coupole de l'institut de la beauté du diable de l'avocat
l'habit de l'académicien de la coupole de l'institut de la beauté du diable
le vert de l'habit de l'académicien de la coupole de l'institut de la beauté... »

Le mot ajouté en début de phrase fonctionne par association avec le premier mot de la phrase précédent. Par ces associations, elle joue sur la souplesse les mots. Par exemple : « le délai de grâce » → « l'attente du délai » → « la file de l'attente » → « l'indienne de la file ». Les noms deviennent compléments de noms puis ces mêmes noms peuvent devenir adjectifs.

Ces allitérations et assonances dues à la répétition sont comme un parasitage de ce texte sans ponctuation où tout sujet est amené à se perdre. Puisque tout sujet est sans cesse remplacé, les accumulations et la désarticulation syntaxique, l'exploration des limites du sens sont interrogées dans ce poème infini.

Mais c'est lors de ses lectures à hautes voix que nous apparaît alors une autre dimension de son travail. Michèle Métail explique d'ailleurs que ses poèmes sont écrits pour être lus et écoutés : « je fais de la poésie qui est une tentative d'exploitation du langage divisé en ses composants, substantifs, verbes, adjectifs etc.... le phénomène sonore intervient comme il est toujours intervenu en poésie, à ce titre et pas d'avantage. Ce qui n'empêche pas, parfois, de me sentir très proche des poètes sonores en écrivant des textes qui sont faits pour être entendus. »

Dans cet extrait sonore des *Compléments de Noms* (Voir CD ci-joint), la lecture commence par des chuchotements à peine perceptibles. Petit à petit, le volume sonore augmente ce qui rend les mots intelligibles. Mais au fur et à mesure de la lecture, le vocabulaire utilisé est de plus en plus emprunté à un registre soutenu ou spécialisé. Le sens fuit pour des raisons interlocutoires (comme le disait Roland Barthes). Seulement, un peu plus loin de la lecture, on ne fait plus attention aux mots pour leur sens mais pour leur sonorité. Cette disparition de l'intérêt que l'on porte d'habitude au sens est due à l'accumulation. C'est quand cette volonté de comprendre les mots disparaît que le murmure surgit. C'est en sortant du contexte syntaxique et du verbe en isolant les automatismes acquis d'un langage et d'un pays, c'est-à-dire les rapport interlocutoires, que Michèle Métail arrive à ce murmure.

Mais ce murmure est-il un bruissement ? Est-il un bruissement érotique ? Quel *émoi* peut-on trouver dans le ton neutre, la diction impassible de Michèle Métail ? La jouissance que l'on peut trouver dans le murmure de la poésie des *Compléments de noms* est qu'elle *marche* de la même manière que la machine de Roland Barthes *bruisse*. Non seulement elle marche car elle ne semble pas craindre l'erreur mais surtout elle marche au sens propre du terme : elle avance. Elle avance en glissant, mettant un mot devant l'autre comme l'on met un pied devant l'autre, évitant la déclamation qui la ferait chuter, en utilisant un ton neutre.

I.3 - Le presque rien et la répétition

On a vu à travers le texte de Roland Barthes et le travail de Michèle Métail comment le murmure du langage pouvait se construire par l'accumulation. L'accumulation de plusieurs voix pour Roland Barthes, l'accumulation par truchement/glissement pour Michèle Métail.

Au sein du langage, ce qui fait passer la langue des mots (du sens) à la langue des sons, ce qui fait passer les mots aux bruissements ou les compléments de noms aux murmures, relève de l'*infime* : quelques phonèmes en moins, un mot poussant un autre, deux voix qui se chevauchent. Et cet *infime* fait passer une langue de sens, avec ses codes et son histoire, du côté flou et impressif du son. A côté de l'idée de l'infime, vient toute de suite l'idée du presque-rien.

Vladimir Jankélévitch¹⁷ tente de définir le presque-rien comme quelque chose qui manque sans que l'on puisse le nommer, mais dont on remarque néanmoins l'absence : « [...] Le Je-

¹⁷ Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, Paris, Point, 1981

ne-sais-quoi est justement ce rien qui est tout, [...]. Et négativement, le presque-rien est ce dont nous devinons l'absence présente sans savoir son nom ni déterminer sa nature »

Donc, le presque-rien est quelque chose de fondamental mais qui ne se laisse pas enfermer dans un concept. Le presque-rien est ce que l'on sent par son absence sans le définir. « L'absence présente » du presque-rien lorsque le sens du langage fuit au sein du murmure, réside dans le fait que le murmure frôle le langage sans que l'on puisse exactement déterminer ce qui le laisse en dehors de celui-ci.

Le murmure est un mouvement de voix prolongé, on ne distingue pas l'unité du mot dans le murmure, c'est cela qui, par un mécanisme incertain, dénature le message. L'*Uncommunicating Speech* se construit à partir de plusieurs mots qui s'entre-mêle et donc on ne distingue pas les limites et donc forment un flux. Seulement, dans le travail de Michèle Métail, on arrive à échapper au sens par la répétition (répétition dans le rythme, le ton, et le nombre de pieds). Or, la répétition elle, contient des unités distinctes. En effet, la répétition impose un rythme et n'est donc pas prolongé. On peut alors dire que c'est un prolongement fragmenté ou une unité accumulée.

Il est d'ailleurs intéressant de noter qu'au sein même du mot *murmure*, il y a une répétition, comme si ce mot contenait en lui-même la potentialité de se fragmenter en *mur-mur* qui serait une réelle répétition.

La répétition, par ses propriétés, à la fois de l'unicité, du *tout* et temporelles, peut participer à la formation du murmure. Mais à partir de combien d'unités, une unité répétée fait-elle un *tout* (une unité prolongée)? La répétition est-elle forcément la répétition de la même unité ? A partir de quand, la répétition au sein du langage, fait sortir les mots de leur sens ?

II – Esthétique de la répétition

« Et merde à la psalmodie,
bomba fulta
J'en ai assez de chercher la véritable poésie psalmodique
caca futra
ça suffira
mai danba
debi davida
imai davidu
ebe vidu
en répétant, j'annule »

Antonin Artaud, *Œuvre complètes XXIII*

A travers l'exemple d'oeuvres de plusieurs artistes, nous allons nous poser la question de la répétition. D'un côté, d'un point de vue de la disparition de l'appareil sémantique et de l'autre d'un point de vue du temps.

Brion Gysin est un poète et auteur américain fondateur de la Beat Generation. Sa pièce sonore *I am what I am* est une pièce répétitive qui emploie la méthode de permutation pour, à travers la répétition, épuiser le langage.

Gertrude Stein, auteur du fameux « A rose is a rose is a rose is a rose.... » est une écrivaine du présent. Le temps de l'écriture dans l'œuvre de Gertrude Stein est un présent qui ne s'arrête jamais, sans passé, ni futur. Ce qui remet en question la répétition car ce qui a été dit, n'existe plus. Redire, est-ce donc dire ou répéter ?

Roman Opalka dans son travail répétitif et obsessionnel depuis 1963, interroge le temps de sa vie. Pas un temps présent, mais un temps exponentiel qui change chaque seconde, à chaque nombre écrit, à chaque nombre prononcé, à chaque photo prise. Et ce temps ne devrait s'arrêter qu'avec sa mort.

II.1 – Roman Opalka : Le temps en expansion

Roman Opalka est né en 1931 à Abbeville (France). Durant la Seconde Guerre Mondiale, Opalka et sa famille résidaient en Allemagne. À la fin de la guerre, il pu retourner en France, avant d'être rapatrié en Pologne l'année suivante. Il quitta de nouveau le pays en 1977. Depuis lors, Roman Opalka vit et travaille en France.

Dans un premier temps, Opalka entreprit des recherches plastiques qui avaient en commun de générer plusieurs cycles (série) de travaux à un rythme très tenu (Chronomy, 1961-1963, puis Fonematy, 1963-1964, dans une convention bicolore gris-noir). Durant cette période, Opalka réalisa également ses premières toiles marquées par les lettres successives de l'alphabet grec, dont les surfaces étaient modelées en relief (Lambda, Kappa, Khi etc.). Toutes ces réalisations témoignent d'une période d'expérimentation et la recherche d'un langage artistique propre.

A partir de 1965, il commence la série des « Détails » qu'il poursuit encore maintenant. Dès lors, chacun de ses dessins et chacune de ses toiles devient une notation linéaire des moments successifs du temps qui passe. Parallèlement, Opalka mène deux autres travaux: il enregistre sur un support audio, la succession des chiffres qu'il récite en même temps de les peindre, et simultanément, il commence à photographier son propre visage à intervalles réguliers.

Le Temps Peint :

Un jour de 1965, alors qu'il a 34 ans, Roman Opalka inscrit le chiffre 1 en blanc en haut à gauche d'une toile noire. C'est le début de son projet de vie, qu'il appelle son « programme » : prendre conscience de la durée de son existence en inscrivant sa vie dans l'art à travers les chiffres. Cette entreprise est d'une précision et d'une constance extrême, même les dimensions des toiles - 196 x 135 cm - ont été prévues pour l'ensemble du programme et déterminées par un rapport anthropométrique et par la possibilité d'un homme moyen à porter un « Détail », les bras écartés.

A partir de ce jour, Roman Opalka ne s'est plus arrêté de compter et d'inscrire une suite de nombre sur une toile avec un pinceau n°0. Malgré l'importance du symbolisme des chiffres dans son travail, le n°0 du pinceau ne joue aucun rôle dans cette entreprise. C'est uniquement le numéro du pinceau le plus fin que l'on puisse trouver sur le marché. Cependant, il a commencé cette œuvre monumentale par le chiffre 1, n'étant pas arrivé, précise-t-il, à l'idée de tableaux comptés à partir du rien, le zéro, et parce que, le 1, dit-il, « ouvre l'expansion d'une unité par la progression continue de nombre ». En effet, la dynamique de l'expansion suppose la définition du temps irréversible, ce qui est le sujet de son programme. Il avait conscience à ce moment là de l'ampleur de son œuvre « frémissant de tension devant la folie d'une telle entreprise, je trempais mon pinceau dans le gobelet et, relevant doucement le bras, la main tremblante, je posais le premier signe 1 -il y a déjà le tout-, en haut à gauche, à l'extrême bord

de la toile afin de ne laisser aucun espace qui ne participe pas de la seule structure logique. »¹⁸. Il rajoute qu'il avait déjà pensé la fin dès le début et l'achèvement de son œuvre signifie la mort. Il est émet encore aujourd'hui le doute de ne pas laisser la mort achever son travail (ou plutôt l'accomplir) : « être certain pour aujourd'hui ou pour un temps non défini est encore du domaine du réversible et n'implique pas le même poids moral qu'une décision fondée sur toute une vie, de la part d'un homme encore jeune, qui décide de choisir et de suivre une seule voie »¹⁹. Même si l'engagement dans cette œuvre est dur, il ne pourrait maintenant plus se passer de ce geste. Et si la mort accomplira son œuvre, son œuvre l'aura aussi tué²⁰.

En 1972, lors d'une exposition à Londres, dans la Galerie William Weston, il rompit définitivement avec sa première période: afin d'être bien compris, il étala toutes ses anciennes gravures sur le plancher et accrocha ses « Détails » au mur en tant que seule œuvre digne d'attention. A cette même période, après avoir peint son premier million, l'artiste ajoute pour chaque nouveau tableau 1% de blanc dans le noir de manière que le gris du fond tende inévitablement vers le blanc. Ce geste est non seulement conceptuel et annonce petit à petit une disparition inévitable. En effet, un jour le blanc du fond se confondra au blanc des chiffres peints. Le blanc sur blanc est selon lui l'image du vieillard continuant à vivre une vie déjà achevée. Cette démarche fait en plus écho au symbolisme des couleurs (sans pour autant se soucier de l'effet esthétique). Pour Opalka, le blanc et le noir expriment le dualisme et manifestent le tout, « mais le gris est neutre : je le remplis avec le vécu de ma vie. Il est la couleur de mon sacrifice pictural, étalé par la conduite du concept, son mouvement et son temps »²¹.

¹⁸ Opalka Roman, *Rencontre par la séparation - Begegnung durch Trennung*, München, Verlag Walter Storms, 1991

¹⁹ *Idem*

²⁰ D'un côté parce que, Opalka le dit lui-même, ce travail est usant psychologiquement et physiquement, mais aussi parce que son œuvre révolue n'existera qu'après la mort d'Opalka.

²¹ Busutill Stéphanie, *Blanc*, Roman Opalka, p 154-155, Edition Assouline, Paris, 2001



Roman Opalka, *Détail 99940 – 1017875*, 1965/∞

Acrylique sur toile, 196 x 135 cm, fragment.

Bien évidemment, presque tout ce qui est contrôlable est calculé dans le programme de son œuvre et la décision d'ajouter une touche de blanc sur chaque fond de toile, lui a demandé des années d'observation et de réflexion à partir des données statistiques sur l'espérance de vie d'un européen moyen pour être sûr que le moment où il peindra en blanc sur blanc n'arrivera pas trop tôt ou trop tard. Ce choix marque la volonté de conceptualiser encore plus son travail et il attend avec impatience le moment où les deux blancs vont se fondre entre eux, abolissant la différence entre la toile et le blanc pictural, le transformant « en mental-blanc mérité »²². On peut voir dans cette décision une volonté de faire disparaître son travail pictural pour mettre en avant simplement l'idée de l'œuvre mais sans pour autant supprimer l'effort que demande cette expérience. Car l'effort et la souffrance font partie intégrante de cette œuvre. Opalka parle souvent de « sacrifice ». Malgré la volonté de faire disparaître la picturalité, l'artiste souhaite que sa démarche soit au-dessus de tous soupçons. Or, la difficulté augmente

²² Busutill Stéphanie, *Blanc*, Roman Opalka, p 154-155, p.78, Edition Assouline, Paris, 2001

lorsque l'effort n'est plus perceptible²³. C'est pourquoi il commença à enregistrer sa voix en train de réciter en polonais les chiffres qu'il est en train de peindre. L'enregistrement à l'origine était une « preuve de l'exécution réelle du blanc-mérite »²⁴ puis est devenue maintenant une partie intégrée à son programme.

Le Temps Enregistré :

(Voir CD ci-joint)

Ainsi, à partir de la même année (1972), le peintre fait appel à la voix pour affronter l'invisible. Ainsi, il dit à haute voix, en polonais, les nombres qu'il trace. Un récitatif exorcisant, impassible, qui accompagne toutes ses expositions. Dans cette voix répétitive au ton neutre qui n'exprime aucune émotion, s'inscrivent pourtant les marques du temps : la voix devient plus grave, chevrotante au fur et à mesure des années et annonce la mort du corps de l'artiste. Cependant, la vie et le hasard fait irruption de temps en temps dans cet espace de mort et de calcul: le chant des oiseaux, la respiration, la fatigue et l'émotion sont parfois perceptibles sur la bande-son, et ne réduisent plus l'artiste au rang de machine à compter.

Avec ces enregistrements, non seulement on prend réellement conscience du temps dans le travail d'Opalka mais en plus, on expérimente ce temps. Les nombres étant prononcés en même temps que l'écriture, cela donne à l'enregistrement un résultat spécifique de la diction. Les changements au sein de cette répétition atonale sont infimes : par des temps de pauses différents, ceux qui sont attendus et ceux qui ne le sont pas, par leur durée différente, les hésitations, les pauses plus petites entre les chiffres eux-mêmes, plus longues entre les nombres, encore plus longues lorsque que l'artiste doit tremper le pinceau, l'émotion procurée par l'arrivée d'un grand nombre. Ainsi, décrit il son émotion la première fois qu'il arriva à un nombre à 7 chiffres : « la main tremblante, et être ainsi tout près de six fois le chiffre 9, et arriver à les peindre en les prononçant en polonais, la voix étouffée par l'émotion :

d z i e w i e c s e t d z i e w i e c d z i e s i a t d z i e w i e c t y s i e c y d z i
e w i e c s e t d z i e w i e c d z i e s i a t d z i e w i e c

²³ « Ce qui peut être angoissant et fascinant à la fois » : Opalka Roman, *Rencontre par la séparation - Begegnung durch Trennung*, p.36, München, Verlag Walter Storms, 1991

²⁴ Busutill Stéphanie, *Blanc*, Roman Opalka, p.76, Edition Assouline, Paris, 2001

Fondant ainsi la raison logiquement motivée de prononcer le mot « million » (million), la voix enfin libérée et calmée atteignant par là même d'autres relations visuelles et phonétiques. Par ce fait que, pendant des années, se sont accumulées des conditions logiques pour parvenir à dépasser une frontière dans une explosion et passer de ce qui était 999 999 à ce qui le relie structurellement au 1 000 000 plein de silences, de signes non prononcés (les zéros) »²⁵.

Il y a naturellement d'autres raisons non prévisibles d'interruption qui sont souvent exclues des enregistrements : appels téléphoniques, visites, ainsi que toutes les autres distractions extérieures, bruits de camions lourdement chargés sur la route, d'avions qui passent au-dessus de la maison, etc..... Roman Opalka dit que ces bruits viennent « trouser » le silence. Ce silence qui lie le temps entre les nombres, silence qui est l'espace entre deux nombres, qui est le temps entre deux rides. Pour toutes ces raisons, Opalka a toujours préféré les habitations éloignées des grandes agglomérations : en Pologne (Mazury), à Berlin (Wannsee) et actuellement dans le Sud-Ouest de la France, (Bazérac). Pas seulement par un souci de calme pour l'enregistrement, mais l'artiste s'est enfermé dans le temps et dans l'espace « j'essayais ainsi de limiter les bruits qui sont le fait des lieux à forte densité humaine ainsi que tous les rapports sociaux aussi nombreux qu'inutiles de la mondanité, ne conservant que ceux qui me semblent indispensables à la vie et à l'amitié »²⁶. Cela montre à quel point il a engagé sa vie dans son œuvre. Cependant, il accepte les limites de ce projet de vie, en choisissant, tout au moins pour l'enregistrement des passages particulièrement importants des nombres (nombres qu'il nomme "événements"), les heures les plus tardives prévues comme les plus calmes pour réunir les conditions optimales. Il reste toujours le risque que n'éclatent dans le lointain les aboiements des chiens ou le chant prématuré du coq et tous les autres bruits extérieurs mais qui, selon l'artiste, ne sont pas gênants par leur côté naturel

Le Temps Photographié :

En parallèle à ce travail pictural et sonore, Opalka poursuit un travail photographique lié à ceux –ci. A la fin de chaque séance de comptage du temps sur la toile, l'artiste se photographie invariablement dans la même position, avec le même cadrage, le même éclairage, les mêmes habits, la même expression neutre. Entre la première photo prise et la

²⁵ Maurice Fréchuret, *La machine à peindre, Roman Opalka*, p.173, Marseille, éditeur Jacqueline Chambon, 1994

²⁶ Opalka Roman, *Rencontre par la séparation - Begegnung durch Trennung*, p.26, München, Verlag Walter Storms, 1991

dernière, il s'est passé plus de trente ans. Les rides, ses cheveux sont devenus plus éparses et comme pour les « détails » peints, petit à petit les cheveux devenant blancs se mêlent au blanc du fond. D'ailleurs depuis trente ans, un de ses cheveux accompagne sa signature, au dos, de chacun des 200 autoportraits qu'il a décidé d'inscrire dans son œuvre. Les clichés étant tellement nombreux, il fait des choix dont les critères de sélection sont basés sur l'infime détail. Les variations d'une photo à un autre sont alors à peine perceptibles. Il faut alors sauter au moins 5 ans entre deux photos pour voir une différence évidente comme dans *I am sitting in a room* d'Alvin Lucier où deux fragments répétés consécutivement se ressemblent tellement que la différence est à peine perceptible.

Par ce geste répété pratiquement chaque jours, il imprime sur la pellicule les signes inscrits sur son propre corps du temps qui s'écoule. D'un autre côté, il cherche aussi à mémoriser une partie de son changement physique et de son reflet psychique. Par cela, il évoque aussi la latence de la mort dans la vie : « il faut prendre la mort comme réelle dimension de la vie. L'existence de l'être n'est pas plénitude, mais un état où il manque quelque chose : l'être est défini par la mort qui lui manque »²⁷.

Ces *détails* photographiques, sont la seule catégorie de *détails* (avec les *détails* peints et les *détails* sonores) qui comportent une durée parfaitement identique: l'instant d'ouverture et de fermeture de l'objectif. Ce geste résulte de la captation du temps sur son corps enregistrant les changements du temps défini par les nombres qu'il trace, du temps en dehors de la numération, celui du sommeil et des autres activités de la vie.

²⁷ Roman Opalka, *Rencontre par la séparation - Begegnung durch Trennung*, p.12, München, Verlag Walter Storms, 1991



De gauche à droite :

Opalka - *détail 119350330*, 1965 / ∞, photographie argentique 30,5 x 24 cm

Opalka - *détail 126507780*, 1965 / ∞, photographie argentique 30,5 x 24 cm

Opalka - *détail 3568044535*, 1965 / ∞, photographie argentique 30,5 x 24 cm

Opalka - *détail 50716491965*, 1965 / ∞, photographie argentique 30,5 x 24 cm

Le Temps Irréversible :

Au cours de ses expositions, Roman Opalka présente sa performance infinie toujours accompagnée de ces trois catégories de « Détails » : picturaux, sonores et photographiques. Créant un espace dans lequel la question du temps peut sembler oppressante.



Opalka - *détail 126507780*, 1965 / ∞, photographie argentique 30,5 x 24 cm (vue d'exposition)



Opalka - *détail 50716491965*, 1965 / ∞, photographie argentique 30,5 x 24 cm (vue d'exposition)

Le temps qui passe est dans ces trois travaux, à la fois compté, vécu et visible, comme un moyen de mettre la mort en face de lui et en face de nous. Lors d'une exposition, ce travail chronographique prend une définition beaucoup plus grande à la fois conceptuellement et physiquement. En effet, pour chaque catégorie de *détails*, l'expérience du temps est différente. Les détails peints renvoient à un rapport au temps mathématique, les détails sonores nous propose réellement d'expérimenter le temps et les détails photographiques nous renvoient à un aspect beaucoup plus personnel du temps qui est celui de la mort²⁸. Le temps arbitraire des calendriers, des horloges n'intéressent pas Roman Opalka qui, pour lui, ne sont que des instruments et ne montrent pas l'irréversibilité du temps : « Il y a deux "*ici et maintenant*" : l'un appartient à l'objet, l'autre au sujet; espace et expérience du corps pour le sujet, dans son unité en expansion, dans sa conscience du temps dans son aspect multidirectionnel du changement d'une présence dans ses relations au passé et au devenir, créant la réalité spécifique du temps irréversible »²⁹. C'est justement parce que le temps est irréversible que Opalka ne corrige jamais ses erreurs, ne repasse jamais sur ses lignes ne se reprend pas lorsque sa langue fourche sur un mot. Il ne se laisse jamais tenter de corriger ce qui a déjà eu lieu ce serait pour lui une « négation du non-retour ».

Ce travail répétitif et obsessionnel, frôle parfois la transe et les infimes changements, les presque-rien, deviennent pour l'artiste des interventions énormes dans son oeuvre. Il savait dès le début que cette oeuvre engagerait sa vie pour toujours puisque, son travail n'a de sens

²⁸ Sous-entendu de sa propre mort à travers l'image du corps.

²⁹ Opalka Roman, *Rencontre par la séparation - Begegnung durch Trennung*, p.22, München, Verlag Walter Storms, 1991

que s'il se déroule sur le reste de sa vie. Il dit à ce propos : « Bien sûr, en tant qu'homme, je peux craindre la mort mais pour mon œuvre, la mort signifie son aboutissement. Avant même de commencer, je connaissais la finalité et la dynamique infinie des nombres, mais connaître n'est pas encore vivre et comprendre, c'est la raison d'exister de chaque conscience, autrement il n'y aurait eu aucun sens à commencer et à continuer ce qui plus tôt, plus tard, se terminera : c'est dans cette apparente absence de sens que réside la raison paradoxale de la réalisation de mon programme »³⁰. Cette œuvre est dans sa vie : sa mort qui regarde le temps. Chaque étapes importantes de passage déterminé par les nombres créent en lui une dynamique en puissance et sont vécues dans une tension psychologique intense, avec l'espoir d'arriver et de dépasser une étape ouvrant un autre objectif avec un élément supplémentaire. Ces rares moments d'excitation qui surgissent dans son œuvre, Opalka les appelle des « rendez-vous numériques ». Les nombres sont si présents dans son quotidien, qu'ils se sont petit à petit incarnés et ne sont plus uniquement les signes du temps, dans un entretien appelé *Rencontre par la séparation*, il exprime son exaltation pour certains nombres : « le nombre 7777777 est incroyable dans sa signification et dans le contexte de sa symbolique par son pouvoir d'évocation et par le sens qu'il comporte les limites de notre existence, non pas parce qu'il est impossible d'aller plus loin (si j'arrive à ce nombre, je continuerais jusqu'à la fin de mes capacités physiques à compter) mais ce nombre restera comme celui de la réussite optimale espérée dans le cadre ainsi structuré de la **macro progression** de mon programme »³¹. Il a déclaré qu'il pense mourir entre le nombre 7777777 et 88888888. Dans cet entretien, il parle aussi de sa fascination pour les nombres qui comportent le même nombre de chiffres que les nombres qui sont répétés comme : 22, 333, 4444, 55555 etc....

Ce travail obsessionnel à besoin de l'isolement car il se pose un problème quand il s'agit d'adopter une position dans la durée qui ne peut être visualisée par le seul résultat de nombres peints alors que tout être humain est obligé de se confronter, chaque jour, à d'autres obligations. Comment partager le temps de la création de celui d'autres occupations quotidiennes ? Un des premiers problèmes auquel s'est confronté Opalka était lorsqu'il devait voyager pendant de longues durées ce qui provoquerait une perte d'habitude ou une fuite de son idée, lui ferait prendre du recul sur la difficulté de sa tâche et l'amènerait à tout arrêter.

³⁰ Fréchuret Maurice, *La machine à peindre*, Roman Opalka, p. 189, Marseille 1994

³¹ Opalka Roman, *Rencontre par la séparation - Begegnung durch Trennung*, p.31, München, Verlag Walter Storms, 1991

Mais rien de cela n'arriva et Opalka décida d'entreprendre une autre œuvre de voyage qu'il appelle « cartes de voyage » et qui lui permet de continuer à *capter* le temps lorsqu'il est en déplacement. Ces carnets sont simplement des supports pour continuer à compter le temps à la plume et à l'encre noire sur un papier format 33,2 x 24 cm. Mais depuis 1992, Opalka ne réalise plus de cartes de voyage, car il souhaite que s'il meurt durant son déplacement que son œuvre s'achève sur une toile et non sur un carnet. Tout cela, pour montrer le caractère obsessionnel de son engagement.

Pour Opalka comme pour tous les artistes, il lui est difficile de prendre la décision fondée sur la bonne foi et jugée à partir de son propre principe formel, qu'une œuvre d'art est réellement achevée dans sa raison d'être. Mais son *programme* est en partie une façon de résoudre le problème de l'achèvement de l'œuvre puisque seule la mort finalisera son œuvre.

Le Temps Compté :

L'aspect purement temporel du travail de Roman Opalka n'en fait pas pour autant une œuvre *chronographique*³². Bien que l'on ne puisse séparer les trois aspects de ses *détails* (peints, sonores et photographiques), il n'y a que son travail sonore qui soit en lui-même *chronographique* dans le sens où l'on ne peut revenir en arrière, ni s'arrêter sur l'œuvre dans son intégralité. Lors d'une exposition, on peut réellement s'arrêter devant une toile ou une photographie et, pourquoi pas en expérimenter la durée en écoutant l'enregistrement des chiffres compté du début jusqu'à la fin. Or, ce qui fait de son travail une œuvre temporelle ce ne sont pas les œuvres en elles-mêmes (les œuvres matérielles), ni les œuvres au sein d'une exposition qui ne sont là que comme preuves ou comme fragments d'archive, mais c'est le concept même de l'œuvre. Son travail est en expansion permanente et jusqu'à ce qu'il soit achevé (par la mort d'Opalka), on ne pourra en voir que des fragments.

De plus, au-delà du concept, il est intéressant de se pencher sur cette « macro progression »³³ de la répétition de l'œuvre. En effet, son travail ne se répète pas comme un même fragment revenant sans cesse : 22, 33, 45, 22, 33, 45, 22, 33, 45...mais les nombres

³² Chronographique : temps fixé. Nom donné par Michel Chion dans *Le Son* (Paris, Armand Colin, 2005) pour les œuvres sonores, vidéo, performance, etc..... Œuvres pour lesquels il est impossible d'en apprécier la totalité si ce n'est que dans son déroulement temporel.

³³ Opalka Roman, *Rencontre par la séparation - Begegnung durch Trennung*, München, Verlag Walter Storms, 1991

sont en expansion permanente d'une unité : 35, 36, 37, 38, 39, 40... . Le pinceau n'écrit donc jamais deux fois le même nombre, la voix ne prononce jamais deux fois le même nombre, et la photo ne prend jamais deux fois le même visage. La répétition se trouve au sein du geste. Il peint le temps, enregistre le temps, photographie le temps. L'aspect répétitif de son travail se trouve donc dans le geste et lui échappe au hasard du temps qui passe.

La présence du temps et du hasard dans son travail sont, selon moi, perceptibles comme le murmure de la répétition, ce qu'il appelle la « macro progression »³⁴. Malgré ses efforts de faire toujours les chiffres de la même taille, d'avoir toujours la même voix, de prendre toujours la même pause, ce murmure frémit sous cette apparente répétition, alors la main tremble de fatigue, la voix devient chevrotante et les cheveux blanchissent.

II. 2 –Répétition et Permutation : Brion Gysin

Brion Gysin est né à Londres en 1916. Il fut l'un des créateurs du mouvement de la Beat Generation, avec William Burroughs et Allen Ginsberg. Brion Gysin a sans cesse cherché à révéler ce qui est caché. En tant que peintre, poète, écrivain, inventeur, historien, performer, Gysin a toujours utilisé des techniques simples dans un espace d'expérimentation. Ses découvertes sont l'utilisation des Permutations et des Cut Ups et la *Dream Machine*³⁵.

Le besoin d'expérimentation de Bryon Gysin provient d'une passion pour "libérer les mots" qui l'a conduit à ces diverses inventions. La méthode du Cut Up consiste au traitement des mots par segmentation et fragmentation, puis collage. Cette méthode repousse sans cesse les limites de la prose. Le cut Up fut, dans un premier temps, uniquement écrit (il découpait les feuilles sur lequel lesquelles le texte était imprimé), puis sonore (il découpait à même la bande magnétique).

Sa seconde invention sémantique était bien plus fine et élégante : la Permutation. En prenant une seule phrase et la retournant dans toutes ses possibilités syntaxiques, la réalité de la signification suggérée apparaît et le mécanisme sémantique en est épuisé.

³⁴ Opalka Roman, *Rencontre par la séparation - Begegnung durch Trennung*, p.29, München, Verlag Walter Storms, 1991

³⁵ Cette machine qui produisait des images à travers les paupières de la personne qui la portait.

Voici un exemple de Permutation :

IN THE BEGINNING WAS THE WORD
THE BEGINNING WAS IN THE WORD
THE WAS IN THE BEGINNING WORD
THE WORD WAS IN THE BEGINNING
BEGINNING THE WAS THE IN WORD
THE WORD WAS IN THE BEGINNING.

Pour Brion Gysin, le langage est une abominable incompréhension. Il dit lors d'une conférence en 1963 « coupez les mots en pièces, mélangez-les. Vous allez entendre quelqu'un frottant un archet sur des cordes. Le crime de la séparation a donné naissance à l'idée de l'unique qui ne devrait pas être séparé »³⁶. Par cela, il rejette l'idée que les mots doivent rester tels qu'ils sont. Le texte est comme un bloc de pierre dans lequel on peut sculpter. Brion Gysin, comme William Burroughs, n'ont pas peur du mot, n'ont pas peur de la phrase et leur rejet du sens dénote un intérêt musical du langage qui se révélera d'ailleurs dans leurs expérimentations sur bande magnétiques et radiophoniques dans les années 50.

« Faites tourner la serrure sur le Verbe, vous aimez votre viande de veau, les combinaisons sur un coffre fort, votre Intérieur plus loin.

Je convie le plus petit : sortez ! Il prouve le grand dieu flambant des sorts. Pan pas mort ? Je peux appeler la sentence qui est vous. Vous comprenez. Au commencement – le Temps-Vous. J'efface une serrure à mot, comme vous aimez vos coffres-forts.

Du Marocain peut jeter des sorts. Toute serrure qui est vous. Démontez la respiration. Vous dans la sentence de vie. Je parle de nouvelles sources de ce que vous inspirez le Vous. Et aux et visuels sont les écrans concrets dans la télévision vous-lui – votre propre spectacle »³⁷

Dans un texte évoquant le Cut Up de Brion Gysin, William Burroughs montre comment la méthode du Cut Up sur des œuvres littéraire révèle leur vrai nature et fait apparaître la

³⁶ Dans Chopin, Henri, *Poésie sonore internationale*, p.127, Paris, Jean Michel Place éditeur, 1979

³⁷ William S. Burroughs et Brion Gysin, *Œuvres croisées*, p.129, Paris, Flammarion, 1976

présence de l'auteur : « Shakespeare et Rimbaud vivent dans leur mots. Couper leurs mots et vous entendrez leurs voix. »³⁸. Le Cut Up est un peu comme la dissection d'un texte qui s'ouvrirait sur les organes (les organes digestifs du texte et les organes vocaux de l'auteur).

Comme pour Michel Métail, c'est dans les réalisations sonores que le travail de Brion Gysin prend tout son sens et sa sensibilité. Le développement des permutations audio ajoute au poème un espace qui dégage des caractéristiques qu'il serait impossible d'imprimer sur une page.

La méthode de la permutation a été utilisée par l'avant-garde américaine, notamment Gertrude Stein qui fut l'une des premières, avant Bryon Gysin, à permuter ses mots :

« Money is what words are.
Words are what money is.
Is money what words are?
Are words what money is? »

Cependant les permutations de Gertrude Stein ne sortaient que très rarement du contexte syntaxique et surtout, restaient sur une page en papier. Même si Gertrude Stein réalisa des enregistrements de lectures de certains de ses écrits³⁹, elle ne réalisa pas de permutations sonores. Au contraire, Brion Gysin a vraiment poussé jusqu'au bout cette technique. Il a rendu possible de permuter les phrases au sein d'un texte, les mots au sein d'une phrase et les syllabes au sein d'un mot. Mais surtout ses essais sonores ont révélé une nouvelle dimension aux permutations qui n'étaient alors plus des signes mais bien des sons.

Dans ses expérimentations sonores Gysin va encore plus loin et part dans une sorte d'indicible où le langage se noie en lui-même. Il veut brouiller le langage et « le fonctionnement des médias ⁴⁰ ».

En 1960, on demanda à Brion Gysin de réaliser une pièce sonore qui serait diffusée sur la BBC⁴¹. L'une d'entre elles était une pièce sonore en permutation appelée *I am that I am*. Cette

³⁸ William S. Burroughs, *The Cut-Up Method of Brion Gysin* : www.ubu.com/papers/burroughs_gysin.html

³⁹ <http://www.ubu.com/sound/stein.html>

⁴⁰ Interview de Brion Gysin par Lemaire à Paris en 1974, dans Chopin, Henri, *Poésie sonore internationale*, p.126, Paris, Jean Michel Place éditeur, 1979

⁴¹ Bien que cette pièce fût composée pour la radio, ce n'est pas une pièce radiophonique à proprement parlée car elle n'utilisent pas les propriétés de la radio. *I am what I am* est une pièce sonore qui fût diffusée à la radio.

pièce se développe en accélération et accumulation dans une construction géométrique qui se fonde à la fin dans un silence mortel. La pièce *I am that I am*, vient d'une phrase que Gysin a lue dans un essai d'Aldous Huxley et qui l'avait frappé d'abord visuellement, puis dans sa tautologie. Il se rendit compte bien plus tard de son sens et que ce sens était, lui aussi, prit dans un processus de création instantanée.

Voici une traduction approximative des différentes permutations de la pièce sonore *I am that I am*⁴² :

- 1 – I am that I am = je suis ce que je suis
- 2 – I am I that am = je suis celui qui est
- 3 – I am am I that – Je le suis, donc? Cela ?
- 4 – I am that am I – Je suis cela. Le suis je ?
- 5 – I am I am that – Je suis, moi, suis cela
- 6 – I am am that I – Je le suis-je suis cela, moi

On s'aperçoit avec cette traduction de la pièce que les structures de la langue française auraient du mal à s'adapter aux permutations. Alors que les renversements de langage ont été beaucoup utilisés dans les pays anglo-saxons (par William Burroughs, Brion Gysin, Gertrude Stein, Allen Ginsberg etc...), les artistes sonores français travaillent plutôt le langage dans le cri (Michel Girould, Dufrière) ou les souffles (Henri Chopin).

En anglais, l'absence des genres (féminin/ masculin) pour les adjectifs, la souplesse des conjonctions de coordination et des pronoms personnels face aux verbes permettent la liberté qu'exigent les Cut Ups et Permutations. De plus, contrairement aux apparences, la langue anglaise comporte presque quatre fois plus de mots que la langue française. Cela vient du fait qu'il n'y a pas d'académie comme en France, il n'y a donc pas de tri. Les nouveaux et anciens mots restent donc toujours d'actualité et l'anglais se retrouve avec une multitude de néologismes et d'homonymes. L'on pourrait dire que le français est une langue en évolution alors que l'anglais est une langue en expansion.

En considérant le langage comme un médium, il est étrange de comparer deux médiums. Cette limite n'est pas due à une question de souplesse des mots, mais de fragilité syntaxique.

⁴² Traduction de Jeanne Chopin pour Henri Chopin, dans *Poésie sonore internationale*, p.129, Paris, Jean Michel Place éditeur, 1979

Cependant, la question du vocabulaire n'est pas d'actualité dans cette pièce car celui-ci est d'une simplicité extrême et se limite à trois mots dont deux sont répétés et forment presque une symétrie autour du mot « that ». L'affirmation « I am that I am » est remise en question jusqu'à épuisement dans cette pièce. Les répétitions des phonèmes « I » et « am » autour de ce pilier « that » créent un rythme dans lequel le sens disparaît. Alors le rythme de la répétition de ces trois mots, *I, am, that*, et le chant des phonèmes sont si présents qu'ils relèguent le sens au second plan. Tout revient à reprendre le mot, à le murmurer pour le redonner à entendre par la répétition, à le réapprendre dans toute sa beauté, lavé des stéréotypes et de son sens.

Au fur et à mesure de la pièce l'affirmation, *I am that I am* (je suis ce que je suis) est questionné, et re-questionné jusqu'au doute, avant de disparaître dans un enchevêtrement de voix sans que n'en sorte une réponse.

Moi, je ...

(Voir Cd ci-joint)

Je me suis intéressée à cette pièce de Brion Gysin car il me paraissait intéressant de la rapprocher d'une pièce sonore de j'ai réalisé en 2004, et fini en 2006. Cette pièce n'utilise pas de permutation mais tente de faire disparaître le désir d'individualité par la répétition et l'accumulation des mots « moi, je... ». Je créer alors un espace construit sur la répétition. Cet espace est à voir comme une projection sonore de la communication et de l'affirmation de soit entre les différents individus.

II. 3 - A rose is a rose is a rose: Gertrude Stein, le présent continu.

“Rose is a rose is a rose is a rose
Loveliness extreme.
Extra gaiters,
Loveliness extreme.
Sweetness ice-cream.
Pages ages page ages page ages. »

Gertrude Stein, *Sacred Emily*, 1913

Cette citation la plus connue de Gertrude Stein: “A rose is a rose is a rose” a été écrite en 1913 dans un poème nommé *Sacred Emily*, et réapparue en 1922 dans *Geography and Play*.

L’interprétation la plus connue de cette citation est : les choses sont ce qu’elles sont. Cette explication tautologique ne convient pourtant pas entièrement avec le travail de Gertrude Stein. Elle en a, d’ailleurs, une explication très différente: « je pense que dans ces lignes, la rose est pour la première fois rouge dans la poésie anglaise depuis des centaines d’années ». Cette explication, bien qu’un peu absconse, introduit la manière dont Gertrude Stein utilise les mots : les mots ne sont que des piliers et le sens se trouve entre le mots⁴³, dans le non dit et la suggestion.

L’appropriation des mots par Gertrude Stein se manifeste d’une manière très différente de Brion Gysin. Elle a créé un langage qui, par son irréductible multiplicité, sa fragmentation, son agencement sémantique ouvert, ainsi que par ses modes de fonctionnement tels que la dissonance, la surprise et le jeu, se libèrent de la cohérence mais pas du sens. On ne comprend pas, ou plutôt, on n’a jamais fini de comprendre Gertrude Stein. Un de ses jeux de langage consistait par exemple à la traduction phonétique approximative en français de ses propres oeuvres : « c’est charmant que toute la terre soit couverte de gens et tout le monde en train de compter et personne ne peut compter cinq » ou encore « Il y a des saucisses au milieu d’un verre. Il y a du beurre LU. Une tranche en est préparée. Réveillez une question. Mangez un

⁴³ Dans le silence qui sépare les mots. Ce silence est ce qui fragmente le langage en mot, l’empêchant de tomber dans la continuité, c’est-à-dire, le murmure.

moment, répondez ». Ce tâtonnement de la langue montre à quel point le sens lui importait peu.

A propos de ce qui paraît être répétitif dans son travail, Gertrude Stein réplique « je ne répète jamais⁴⁴ ». Comment peut-on expliquer cette affirmation puisque objectivement dans la citation « A rose is a rose is a rose », il y a répétition ?

La conception du temps dans les mots écrits de Stein évoque déjà l'enregistrement. Le langage écrit de Stein se souciant peu du sens, se construit non seulement sur les sonorité et le rythme mais aussi par l'instantanéité des associations. En effet, les écrits de Gertrude Stein sont écrits au présent⁴⁵, donc pas de répétition puisque le mot prononcé est toujours neuf, puisque le présent est continu, il n'y a donc pas de passé. Un mot passé n'existe plus, il ne peut donc pas être répété. Mais par instantanéité, je veux signifier qu'il semble que, comme le disait Roland Barthes, son langage soit « irréversible » et ne peut se corriger que par ajout (comme dans la parole vocale).

Le temps son écrit est le présent parce que le temps de la réalisation est aussi le présent. Stein écrivait de manière presque automatique répondant aux images et aux sons qu'elle voulait transmettre. Dans *Old and Old*, elle écrit “The grass, the grass is a tall sudden calendar with oats with means, only with cages, only with colors and mounds and little blooms and countless happy eggs to stay away and eat, eat that”. Les phrases sont obscures, la compréhension transversale, mais les mots font appel aux sens et à notre instinct des associations, à notre mémoire. On peut ressentir ce qu'elle évoque, mais on ne peut l'expliquer. L'écriture de Gertrude Stein est une écriture en *Presque-rien*.

Sherwood Anderson dit de Gertrude Stein, qu'elle « écrit sans accident ». Ayant la spontanéité et l'irréversibilité du langage parlé, peut-on dire alors que son langage bruisse ? Son écriture est à l'intersection entre le son et le sens.

André Kostelanetz⁴⁶ dit d'ailleurs que Gertrude Stein semble une des rares auteures dont l'écriture ressemble à certaines compositions musicales. Il la compare notamment à Philip Glass qui fut l'un des fondateurs de la musique répétitive. La musique répétitive est un mouvement musicale apparu dans les années 60. Cette musique a cela de paradoxal qu'elle se définit par un flot de sons continus qui évoluent par de micro-changements qui se rapproche

⁴⁴ Pierre Coutaud, *Rose et répétition autour de Gertrude Stein*, p.154, Paris, Alidades, 2000

⁴⁵ Elle appelle son écriture au présent continu « Time-sense » dans *Composition as Explanation* (Londres, Hogarth Press, 1926).

⁴⁶ André Kostelanetz (1901 - 1980) était un chef d'orchestre et arrangeur russe, et un des pionniers de la musique “easy listening”.

de la musique minimaliste. Or, nous avons vu plus haut que la répétition ne peut pas être continue car elle a besoin d'être fragmentée. Si ce n'est la répétition, qu'à donc en commun Gertrude Stein avec la musique répétitive ?

On peut alors faire le rapprochement de son œuvre avec le murmure. En effet, qu'est ce que le murmure sinon qu'une répétition en continu ? Le lien entre le murmure et la répétition est le suivant : dans la répétition, soit les objets répétés sont infiniment différents les uns des autres, soit la répétition exacte du même objet le dénature sur la durée. Cet objet se transforme donc, perd ses détails, seule la forme demeure, comme le murmure d'un mot

Comment le temps modifie l'objet répété ? Objectivement l'objet répété n'est pas modifié en lui-même mais c'est son écoute (ou sa lecture) qui en est modifié, y compris la perception que l'on a de lui.

Dans *Différence et Répétition*⁴⁷, Gilles Deleuze commence son analyse de la répétition par une réflexion de Hume dans *Traité de la nature humaine*⁴⁸. Hume dit que « la répétition ne change rien dans l'objet qui se répète mais elle change quelque chose dans l'esprit qui la contemple ». Dans la répétition il y a une règle de discontinuité (fragmentation) et d'instantanéité (présent), seulement : l'un n'apparaît pas sans que l'autre ne disparaisse. Mais comment pourrait t-on dire « le second », « le troisième », « le même » puisque la répétition se défait à mesure qu'elle se fait ? En revanche, la répétition se construit à travers l'esprit qui la contemple (ou l'écoute). Ceci est, selon Gilles Deleuze, l'essence de la modification.

Alors, le paradoxe n'est il pas qu'on ne puisse parler de répétition que par la différence ou le changement qu'elle introduit dans l'esprit qui la contemple ?

Dans la répétition, quand un élément arrive, on est sans cesse en train d'attendre le suivant. Cela forme une synthèse du temps, en effet, une succession d'instant ne fait pas le temps (nous avons vu que pour Opalka, le temps est une succession de chiffres) car elle peut aussi bien le défaire. Chaque élément d'une répétition marque un point de naissance avorté : « un départir qui n'a de cesse de partir mais n'arrive jamais ». Le temps dans la répétition ne se constitue que dans le présent vécu, le présent vivant (c'est pour cela que, pour Opalka, la répétition devient temps car il engage sa vie dans ces successions de moments). La répétition n'existe alors que dans l'expérimentation de la répétition à travers le temps.

⁴⁷ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Puf, 1968

⁴⁸ Hume, *Traité de la nature humaine, Répétition physique, contraction, changement : le problème de l'habitude*, Aubier, 1739

La répétition pour Stein est le présent et c'est au sein de ce présent que le temps se déploie « c'est à lui qu'appartient le passé et le futur. Le passé par l'emprunte dans la présence de ce qui est passé, et le futur dans l'attente et l'anticipation »⁴⁹

Cette synthèse presque automatique, Deleuze l'appelle « synthèse passive ». Car elle n'est pas faite par l'esprit mais faite dans l'esprit. C'est-à-dire qu'elle est presque indépendante de notre volonté.

Dans la répétition, le passé n'est plus alors « un passé immédiat de la rétention, mais le passé réflexif de la représentation, la particularité réfléchie et reproduite⁵⁰ ». Et le futur cesse aussi d'être le futur immédiat de l'anticipation pour devenir le futur réflexif de la prévision. Dans ce cas, on peut alors dire que les « synthèses actives (réflexion) se mêlent aux synthèses passives (imagination) ».

Soutirer à la répétition quelque chose de nouveau, lui soutirer la différence, est le rôle de l'imagination.

L'habitude joue un rôle dans la perception de la répétition. Notamment au fur et à mesure de l'expérience où par exemple l'écoute tend de plus en plus à devenir une pré-écoute. La synthèse active de la réflexion, donc de la prévision, prend alors le pas sur l'imagination.

Il est intéressant de citer un passage d'Aldous Huxley dans *Le meilleur des mondes* (1932) qui parle de l'importance culturelle dans la réception d'un message (ici dans la lecture, mais ceci est valable pour le goût ou l'écoute).

« ...l'écrivain suppose l'existence, dans l'esprit des lecteurs, d'une certaine somme de connaissances, d'une familiarité avec certains livres, de certaines habitudes de pensée, de sentiments et de langage. Sans les connaissances nécessaires, le lecteur se trouve inapte à comprendre le sujet du livre. Sans les habitudes appropriées de langage et de pensée, sans la familiarité nécessaire avec une littérature classique, le lecteur ne percevra pas ce que j'appellerai les harmoniques de l'écriture »

Ce passage fait échos à la citation de Roland Barthes qui disait que l'incommunication était d'ordre interlocutoire, mais cette citation ajoute à cela que l'on comprend (ou plutôt interprète) un texte différemment selon notre vécu .

⁴⁹ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p.101, Paris, Puf, 1968

⁵⁰ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p.134, Paris, Puf, 1968

La répétition tient en elle les trois formes du temps : passé, présent, futur. Mais ces formes-là, peuvent-elles se réunir dans une forme de synthèse puisque le passé est le même que le présent et le futur ? Le passé laisse une empreinte sur le présent et le futur est l'imagination dans le présent. Seulement la répétition ne se limite pas à trois éléments qui se répètent (1, 2, 3) car le futur devient sans cesse présent quand le présent devient passé. La perception de la répétition n'est pas mécanique et ne fonctionne pas en pensant passé/présent/futur mais a des mécanismes proches, soit de l'habitude, soit de la mémoire.

« A rose is a rose is a rose », peut alors être perçu comme la fanaison de la rose par la répétition: *A rose is a roziz aroziz* ou comme le présent continu d'une rose qui demeure une rose à travers la perception du passé, du présent et du futur.

Les choses alors ne sont pas ce qu'elles sont en elles-mêmes mais ce qu'elles sont par rapport à nous-même. C'est pourquoi une œuvre n'est pas ce qu'elle est en elle-même mais dans la perception que l'on a d'elle. Une œuvre sonore ne prend tout son sens qu'à travers l'écoute. Michel Chion parle alors d' « égocentrisme de l'audition »⁵¹.

III – L'écoute

La voix humaine ne peut émettre que ce que l'oreille est capable de percevoir ou plutôt tous les sons de la voix sont perceptibles par l'oreille humaine. Les fréquences vocales correspondent plus ou moins aux fréquences perceptibles par l'oreille humaine (l'oreille capte toutefois plus de fréquences mais d'une manière générale, ces fréquences sont assez proches). L'écoute et la production sonore sont donc liées. C'est pourquoi les onomatopées sont différentes dans les différents pays. Par exemple pour les cris d'animaux : un coq français sonne dans le langage comme «cocorico», alors que l'anglais fait « cock-a-doodle-doo » et le japonais « kokokéko ». Les sonorités du langage, donc ce qui nous entoure quotidiennement et fait parti de notre culture, modifient notre perception, analyse et productions sonores⁵² (on pourrait donc se poser la question : Mozart serait-il devenu Boulez si sa mère avait eu à prendre le métro ?!).

⁵¹ Chion, Michel, *Le son et la voix*, Paris, Nathan, 1998

⁵² Le coq japonais est-il perçu faisant « kokokéko » parce qu'il y a beaucoup de sonorité en « K » dans cette langue ou à l'inverse, les sonorités de la langue n'ont-elles pas été influencées par leur environnement sonore naturel ? Je pense que le langage et l'écoute s'alimentent mutuellement

Notre expérience personnelle modifie notre écoute, c'est pourquoi, à travers l'écoute, le murmure bruisse et la répétition se transforme en différence. Mais l'écoute nécessite une source sonore et un auditeur (sachant que l'auditeur peut être lui-même la source sonore). Dans *Emergency Broadcasting*⁵³, Edward Miller cite Roland Barthes qui dit que l'écoute est une posture, un état d'acceptation du son à l'intérieur d'un « trou dans la tête⁵⁴ » mais c'est aussi un rapport corporel qui se passe entre l'énonciateur et l'auditeur. Cependant, contrairement à ce que semble dire Edward Miller, l'écoute n'est pas toujours passive comme un état de résignation. De même qu'entre la synthèse active et le souvenir, notre écoute est généralement une pré-écoute.

L'écoute est ce qui construit l'espace entre la source sonore et l'auditeur, c'est pour cette même raison que selon moi, l'écoute est la forme du son.

III .1 - L'écoute, la forme du son

Michel Chion dit que le temps pour le son est l'équivalent de l'espace pour le visuel. Seulement, l'espace peut être multiforme. En effet, une pièce peut être petite, ronde, creuse etc.... Même si un mètre (ou n'importe quelle unité qui se mesure dans l'espace) sera toujours de la même taille (car ces unités ont été délimitées et déterminées par l'homme), les limites de l'espace, elles, peuvent prendre des *formes* totalement différentes. Je veux signifier par là que, par exemple, on aura une perception radicalement différente d'une pièce d'une certaine dimension si elle est carrée ou triangulaire, ou encore circulaire, malgré que le volume soit le même.

Pour le temps, une minute (au sens où l'homme l'a défini, c'est-à-dire 60 seconde) dure elle aussi toujours la même durée, seulement, un son peut être court ou long comme un espace peut être grand ou petit, mais un son ne sera jamais carré ou triangulaire. On pourrait supposer que la *forme* du son serait la texture, le grain, la résonance etc.... mais si l'on devait comparer le son au visuel, la texture du son serait la matière des choses et non pas leurs formes car la matière n'influence pas (ou peu) l'espace comme le fait la forme, de même que la texture n'influence pas le temps.

Le son serait il donc informe ?

⁵³ Miller, Edward, *Emergency Broadcasting*, Temple University Press, 2002

⁵⁴ Ici, Edward Miller fait référence à la pièce radiophonique *Holes in the Head* de Gregory Whitehead.

Bien sûr, on pourrait contester cela, en disant que l'on ne perçoit pas l'espace de la même manière lorsque qu'une pièce est peinte en blanc ou en noir, ou alors qu'elle est recouverte de peinture ou faite en brique, de même qu'un son dérangeant (par exemple très aigu) va être perçu plus long qu'un son agréable de la même durée. Mais ces différences de perception ne sont basées que sur l'impression de n'interviennent que très peu sur l'espace.

Alors, comment peut-on changer l'espace (le temps) du son ? Comme nous l'avons dit plus haut, il y a un égocentrisme de l'audition et des perceptions d'une manière générale : les choses sont rarement vues telles qu'elles sont, mais par rapport à notre propre expérience perceptive. Or, l'espace se définit par rapport à notre propre corps. En effet, un homme de deux mètres et de 150kg se sentira plus à l'étroit dans un ascenseur qu'un enfant. Si bien que l'on peut dire qu'un espace est petit ou grand que par rapport à la perception que l'on a de celui-ci. C'est donc dans le rapport à notre corps que va se construire, l'espace, c'est à dire la *forme*.

Pour le son, la taille de notre corps n'entre pas en compte puisque l'espace sonore n'est pas un espace physique mais temporel. L'appréhension de cet espace temporel se fera donc par la perception de l'on a de celui-ci-, c'est-à-dire, l'écoute.

L'écoute étant subjective, l'espace temporel du son, c'est-à-dire sa *forme*, est donc en mouvement permanent.

III.2 – Formes d'écoute

Selon Michel Chion⁵⁵, il y a trois types d'écoutes : L'écoute causale, qui est le fait d'écouter dans le but de connaître la source du son, l'écoute sémantique est une écoute qui cherche à décrypter un message codé (voix, morse etc...), enfin, l'écoute réduite qui ne tient compte ni de la source, ni du message mais s'intéresse à l'objet sonore en lui-même. Michel Chion précise que les deux premières peuvent s'exercer simultanément. Cependant, ces trois écoutes sont applicables pour tous les sons en général. Dans mon analyse des formes d'écoute, je veux m'intéresser au contexte de l'écoute pour les pièces sonores et la radio. C'est-à-dire une écoute sans interlocuteur précis, sans présence d'un autre corps et hors contexte de la communication. Ce que Michel Chion appelle une « situation acousmatique », c'est-à-dire l'entente de sons dont on ne voit pas la source.

⁵⁵ Chion, Michel, *Le Son*, p.203, Paris, Armand Colin, 2004

L'écoute passive

L'écoute passive est la forme d'écoute dont parlait Edward Miller : une acceptation à recevoir des sons. Cette écoute peut être dérangement, car elle est subie. Au-delà de toute réaction analytique que peut engendrer cette écoute, la particularité principale de celle-ci est que les sons écoutés ne sont pas choisis. L'écoute passive dans une situation acousmatique peut être, par exemple, l'écoute de la musique d'attente sur un répondeur téléphonique.

L'écoute distraite

L'écoute distraite pourrait s'apparenter au fait d'*entendre*. Elle a de similaire avec l'écoute passive qu'il n'y a pas d'engagement dans cette écoute, cependant, cette écoute n'est pas subie. Elle n'est pas subie car il n'y a pas de notion de sons dérangement ou agréables, car le son est relégué au second plan de notre centre d'attention, comme une tapisserie que l'on ne remarque pas forcément dans un décor, mais qui participe quand même à notre perception de l'espace. L'écoute distraite n'est pas souvent centrée sur une chose en particulier, mais serait plus le type d'écoute d'un environnement sonore.

L'écoute attentive

L'écoute attentive est un mode d'écoute qui se fixe sur un objet sonore en particulier et dont l'écoute est concentrée et souvent analytique. Alors que l'écoute passive est souvent relayée par le visuel et l'écoute attentive demande une concentration qu'il est difficile de maintenir sur une certaine durée. Cette écoute est donc intéressante ou non en fonction du support et de la durée de la pièce sonore. Par exemple, sur un support répétitif, où l'écoute attentive peut se reposer de temps en temps, ou bien sur des pièces courtes. Mais les pièces longues dont on ne peut contrôler le déroulement (par exemple de longues pièces radiophoniques) ne supportent pas ce mode d'écoute.

Il faut préciser que ces trois modes d'écoute présentés ici ne sont pas exclusifs. En effet, ces modes ont tendance à se superposer et à s'alterner au cours d'une séance d'écoute : sur une certaine durée, l'écoute attentive se repose sur l'écoute distraite, ou encore l'écoute passive peut se révéler attentive etc....

III. 3 - Le temps de l'écoute

Pour Gilles Deleuze, la subjectivité du temps est passive car elle n'est pas choisie. L'écoute passe du présent (ce que l'on écoute), au passé (ce que l'on vient d'entendre), au futur (ce que l'on s'attend à entendre) et prend en compte ces trois directions à la fois.

Deleuze dit à propos de la perception : « Nous sommes tous de l'eau, de la terre, de la lumière et de l'air contracté, non seulement avant de les reconnaître ou de les représenter, mais avant de les sentir. Tout organisme est, dans ses éléments réceptifs et perceptifs, mais aussi dans ses viscères, une somme de contractions, de rétentions et d'attentes. Au niveau de cette sensibilité vitale primaire, le présent vécu constitue déjà dans le temps un passé et un futur⁵⁶. »

Dans notre perception visuelle comme sonore, nous vivons en permanence dans une synthèse du présent. C'est-à-dire un présent qui prend à la fois en compte le passé et le futur. En effet, on ne cesse de voir les choses, d'un côté avec le souvenir (immédiat) de ce que l'on vient de percevoir, et de l'autre avec l'anticipation de ce que l'on va (ou ne va pas) percevoir. C'est d'autant plus vrai pour le son du fait que l'on en a une perception temporelle unique : on peut ralentir le son mais il sera modifié et il est impossible de fait un *arrêt sur le son* comme l'on peut faire un *arrêt sur image*. C'est cette situation particulière qu'a le son dans le temps qui conditionne nos réflexes d'écoute.

L'écoute neutre du son, c'est-à-dire l'écoute du son tel qu'il est réellement, ne serait possible qu'en déconditionnant nos réflexes d'écoute.

III. 3 – La Pré-écoute

Nos réflexes d'écoute sont conditionnés d'un côté par la place qu'a le son dans le temps mais aussi par l'habitude. Plus on a d'expérience, moins il est possible d'expérimenter car nos réflexes d'attentions s'inscrivent dans une grille, alors notre perception devient une pré-perception. Nous sommes sans cesse entre l'attente et le souvenir, c'est-à-dire soit dans le confort d'un événement auquel on s'attendait à entendre, soit dans la déstabilisation par l'apparition un élément nouveau, et tout ceci se mélange à nos références et nos expériences passées. Sauf de manière volontaire (et encore), nous ne sommes jamais dans une écoute neutre. Ce qui peut aider à neutraliser notre écoute, c'est de passer par la fixation du son sur un support répétable. La répétition volontaire (non pas la répétition subie mais la répétition que l'on contrôle), permet dans certains cas, d'abolir notre « synthèse passive ». Seulement, dans la répétition contrôlée (par exemple le CD), il est aussi facile de se laisser aller dans un état confortable de contemplation ou d'habitude. Ainsi, notre écoute passe de l'état attentif à

⁵⁶ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p.150, Paris, Puf, 1968

distrain, et alors la synthèse passive prend le dessus sur notre tentative de neutralisation de l'écoute.

Plus que pour n'importe quelle autre perception (visuelle ou sensitive), concernant la perception auditive, nous pouvons parler d'*égocentrisme perceptif* et ceci pour deux raisons : d'un côté, à cause ce que Michel Chion dans *Le Son* appelle le « feed-back de l'ergo auditif » et de l'autre, à cause des propriétés bi-sensorielles du son.

Le « feed-back de l'ergo auditif » est la perception que l'on a des sons que l'on produit nous même. Nous entendons le son de notre propre voix à la fois de l'extérieur et de l'intérieur, ce qui fausse notre perception. C'est pourquoi l'on est souvent surpris de sa propre voix lorsqu'on l'entend un enregistrement de celle-ci⁵⁷. Il en est de même pour tous les autres bruits de notre corps. L'expérience de l'impossibilité du silence absolu de John Cage dans une chambre anéchoïque, est en fait l'expérience du « feed back de l'ergo auditif ». Ne vous est-il d'ailleurs jamais arrivé d'être encore plus dérangé par votre propre souffle avec des boules Quiès dans les oreilles que par celui de votre voisin ? Mais cette perception de nos propres sons est un apprentissage qui vient avec la conscience d'être un être à part entière, c'est-à-dire faire la différence entre notre personne et les autres : il en est comme preuve que les nouveaux nés n'ont pas conscience de leurs cris, un enfant sourd criant de la même manière que tout autre enfant.

La bi-sensorialité du son participe au « feed-back de l'ergo auditif ». Cette bi-sensorialité est une des raisons principale de l'égocentrisme auditif. Tout d'abord parce que le son est une onde, c'est-à-dire une vibration⁵⁸. Cette vibration est alors transmise non seulement à l'extérieur de notre corps mais aussi à l'intérieur : un son peut résonner à l'intérieur de notre cage thoracique, à travers nos os, dans notre gorge ou dans notre crâne. Le son est immatériel mais on le ressent physiquement par les vibrations qui le constituent. De plus, le son rentre, pour ainsi dire, physiquement, dans nos oreilles et fait vibrer notre tympan. Il en est de même pour les aliments en ce qui concerne le goût et l'odeur pour l'odorat, cependant, et peut être est-ce du à la situation particulière de l'organe auditif, plus que ces deux derniers sens, le son semble rentrer à travers ces « trous dans le tête ».

⁵⁷ Cet acte (enregistrer et écouter sa propre voix), selon Allen G. Weiss, se révèle être un acte schizophrénique du fait que l'on ait tendance à prendre sa voix pour celle d'un autre.

⁵⁸ Plus le milieu est dense, plus l'onde sonore se transmet vite : 340 m/s vitesse du déplacement du son dans l'air, 1 500 m/s vitesse du déplacement du son dans l'eau.

Même si l'on a souvent conscience de la position de la source sonore dans l'espace (si le son provient de derrière nous, ou de côté), on peut donc le distancier par rapport à nous même, c'est néanmoins cette particularité perceptive du son qui fait dire à Gregory Whitehead que la voix radiophonique est désincarnée, comme nous allons le voir plus loin. Et ce sont ces mêmes propriétés qui font de la radio un médium/support intéressant en matière d'art sonore, car elle permet une acoustique qui se passe du visuel : « Les yeux sont juste de petits organes que l'on peut facilement écraser avec un marteau alors que l'oreille est un trou dans la tête rempli d'une faune et d'une flore que l'on passe notre vie à essayer d'évacuer pour ensuite devenir sourd et mourir. Le son est directement conduit dans le squelette à travers nos os et les os ont des oreilles. C'est cette sensorialité qui donne tant de pouvoir émotionnel aux sons et à la radio⁵⁹ ».

IV – Radio Art : La voix, La mort.

“The Problem with bodies is the reason for antibodies,
And the problem for antibodies is nobody at all.
Now repeat the proposition without using your larynx...”

Gregory Whitehead, *The Problem With Bodies*

Dans mes recherches précédentes, j'ai étudié comment l'art sonore, en tant qu'œuvre *chronographique*, n'était pas adapté à l'espace physique des lieux d'exposition mais s'adapterait mieux à l'espace (ou plutôt le non espace - « radiobody » – au sens physique du terme) radiophonique.

Je vais présenter ici les caractéristiques spécifiques du médium radiophonique en particulier comment celles-ci peuvent se mettre au service de l'art sonore. Je vais ensuite faire l'analyse d'une pièce majeure de l'art et la poésie radiophonique, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, d'Antonin Artaud. Cette pièce montre clairement l'idée de la perte du corps à travers la radio

⁵⁹ Gregory Whitehead interview avec Allie Alvarado :
www.free103point9.org/pdf/13.alvarado_whitehead.pdf

(« disembodiment ») dont parle Gregory Whitehead. J'analyserai donc cette notion à travers les textes de Gregory Whitehead et sa pièce sonore/manifeste, *Shake, Rattle and Roll*. Et enfin, je parlerai du corps et de l'espace dans les nouveaux médias qui peuvent être utilisés comme support à l'art sonore.

Caractéristiques radiophoniques

Une des caractéristiques principales de la radio est que c'est un média aveugle, dans le sens où elle ne produit aucune image. C'est une des raisons majeures pour laquelle la radio est un média d'accompagnement. La radio accompagne le plus souvent une autre action, ce qui fait que l'écoute de celle-ci reste généralement distraite. En effet, il est rare que l'on s'assie sans rien faire, juste pour *écouter* une émission de radio comme on pourrait le faire devant un film. C'est d'ailleurs en ayant conscience de ces caractéristiques que les acteurs des Radios Art contemporaines créent leurs pièces : « Il faut être conscient que la radio est un environnement low-fi (basse fidélité) : les gens l'écoutent dans leur voiture ou en cuisinant mais, de toutes les façons, l'écoutent avec seulement la moitié d'une oreille⁶⁰ ».

Ainsi, toutes représentations du visuel passent soit par des mots, soit par des sons. Cette particularité est cependant loin d'être un handicap. En effet, combien de fois avons-nous été déçu en regardant l'adaptation cinématographique d'un livre ? Il est certain que l'imagination dépasse la réalité, on peut imaginer des espaces visuels qui n'existent pas en réalité, voir qui sont impossibles. Créer des images uniquement avec les mots et les sons s'appelle la « radiogénie ». Plus précisément, on appelle « radiogénique » un son ou une phrase qui crée des images ou des idées par évocation, c'est-à-dire qui n'utilise pas la littéralité du cinéma ou des livres. Ainsi, lorsque l'on entend le son d'un marteau frappant sur un clou dans l'épisode *L'acupuncture* de l'émission radiophonique *Blue Jam*⁶¹, l'ironie de cette pièce prend toute sa signification. Sans que cela ne soit jamais dit avec des mots, nous comprenons (et nous nous figurons) que c'est n'est pas une séance d'acupuncture commune !

⁶⁰ Whitehead, Gregory, *Holes in the head, theatre of operation for the body in pieces*, 1993 : www.ubu.com/sound/whitehead/holes.pdf

⁶¹ *Blue Jam*, émission de pièces radiophonique réalisé par Chris Morris pour BBC1 en 2000.

Les caractéristiques fondatrices de la radio sont donc basées sur le son. C'est pourquoi, la radio pourrait être un non lieu (ou un non espace) particulièrement intéressant pour la diffusion d'art sonore. La radio n'est cependant pas un non lieu absolu, par « non lieu », j'entends que les ondes radiophoniques n'ont pas de lieu précis. La télévision a un lieu: l'écran de télévision, Internet a un lieu, l'écran de l'ordinateur, le journal a un lieu: le papier imprimé. On pourrait dire pourtant que le lieu de la radio est la source sonore (le haut parleur, les écouteurs ou le poste de radio) cependant, ces « lieux » n'ont pas autant de pouvoir d'attraction de l'attention qu'ont les écrans ou le journal (ce qui est visuel en général) et qui donc nous oblige à être à un endroit précis dans l'espace. Alors que la radio est posée quelque part au coin d'une chaise ou sur le bord de la baignoire, ou directement injectée dans nos oreilles par des écouteurs, sans que l'on ne prête guère d'intérêt pour la source sonore. Le lieu, et notre position dans l'espace n'étant pas déterminés, on peut donc dire que l'espace d'écoute radiophonique est un non lieu⁶².

La radio, par ses caractéristiques éphémères, est aussi un moyen de détourner la temporalité des œuvres sonores. On a vu que l'art sonore fait parti des arts *chronographiques*, c'est-à-dire qu'ils se déroulent dans le temps sans que l'on ne puisse voir (ou écouter) leur totalité en dehors du temps qui leur a été déterminé. Une pièce sonore peut évidemment ne pas avoir de début, ni de fin: si le son fait une boucle ou si un son continue perpétuellement, mais cela n'empêche pas qu'une pièce sonore se déroule dans un temps déterminé. Alors, se pose le problème du rôle de l'auditeur, doit-il être passif et en subir la durée, doit-il pouvoir la contrôler (comme sur un cd), l'œuvre doit-elle être ponctuelle ou en boucle ? Doit-elle avoir une fin ce qui implique un début ? La radio résout ce problème par son instantanéité, c'est-à-dire son éphémérité. En effet la radio, comme l'écriture de Gertrude Stein, s'inscrit dans un présent continu: un événement radiophonique arrive et disparaît une fois passé (c'est d'autant plus vrai qu'il y eut peu d'archives radiophoniques). C'est pourquoi Michel Chion parle de « périssabilité du son », et dit que « le son est de nature à être associé à quelque chose de perdu, de raté mais en même temps capté⁶³ ». Cette périssabilité du son n'est valable que pour les sons non fixés, c'est-à-dire les sons de la vie quotidienne, les concerts ou les sons radiophoniques.

⁶² C'est d'ailleurs en partie dû à ce non lieu et à l'égoïsme de l'écoute que se crée la notion de « disembodiment » (désincarnation) radiophonique que nous allons voir plus loin. La source sonore n'étant pas déterminé, la voix radiophonique semble sortie de nulle part.

⁶³ Chion, Michel, *Le son, Paris*, Armand Colin, 2004

Une autre caractéristique spécifique du média radiophonique est l'habitude d'écoute que l'on a de celle-ci⁶⁴. Outre le fait, comme nous l'avons dit précédemment que la radio se trouve généralement dans un environnement low-fi, la radio est essentiellement un média intime. En effet, bien qu'elle puisse s'écouter dans divers endroits, on écoute généralement la radio en solitaire. De même que l'on écoute rarement la radio attentivement, il n'est pas habituel d'inviter des amis à écouter une émission de radio. Ainsi, la solitude de l'écoute radiophonique crée une relation particulière avec ce médium si bien que celui-ci fut en proie à divers délires imaginatifs intéressants que nous verrons plus loin.

Il ne faut toutefois pas perdre de vue que, comme le dit Gregory Whitehead, « lorsque l'on travaille avec la radio, il faut être conscient de travailler avec un média capitalisé⁶⁵ ».

En effet, qui dit média dit public, audience, cotes, licences, redevances etc..... Ainsi, pour qu'une radio ait l'opportunité de diffuser sur les ondes FM, il faut qu'elle soit écoutée⁶⁶ et qu'elle réponde à une demande du marché. Les trois maîtres-mots de la BBC, qui est une des plus vieilles radio du monde et possède une référence internationale, sont: éduquer, informer, divertir. Or, la diffusion de l'art sonore par la radio ne répond pas à ces trois critères, c'est pour ça que les radios art FM⁶⁷, ou d'une manière générale, les expérimentations radiophoniques, sont très rares

⁶⁴ Ces habitudes dont je vais parler sont celles que l'on a de nos jours – pour les ondes radios, non pas les formes de radio alternatives comme les web-radios ou le podcasting - car à ses débuts, les particularités de la radio étaient complètement inversées: la radio était très chère, pas mobile (les premières radios à transistors –sans fils- apparaissent en 1960, mais il faut attendre les années 70 pour leur popularisation) et on l'écoutait souvent en famille. Ces particularités et manières d'écouter sont même tellement différentes qu'on l'on pourrait presque considérer la radio actuelle comme un média différent.

⁶⁵ Gregory Whitehead interview avec Allie Alvarado
www.free103point9.org/pdf/13.alvarado_whitehead.pdf

⁶⁶ Ce qui peut paraître évident mais voici le témoignage de Gregory Whitehead: « Ce que j'aime dans la sauvagerie de la radio, c'est aussi le fait que la radio peut être allumée ou éteinte. Ayant fait des émissions dans de très petites radios, il y avait toujours cette possibilité de n'être écouté par personne. Alors que l'on pourrait trouver cela décourageant et se dire « à quoi bon ? », J'aime cette idée de ne pas savoir si l'on est écouté ou pas et c'est un moteur pour avancer » (*Blank on Blank*, conversation entre Allen S. Weiss and Gregory Whitehead : www.ubu.com/sound/whitehead/blank.pdf). Cette expérience soulève la question de l'existence d'une œuvre non écoutée, ou plus largement, l'existence d'une chose dans le fait qu'elle soit vue ou entendue. Dans son livre *Le son* (Paris, Armand Colin, 2004), Michel Chion se pose la question : « Si un arbre tombe dans la forêt et que personne ne l'entend : il y a-t-il du son ? ». Tout ceci renvoie à une mystification engendrée par tout ce que l'on peut ou ne veut (car on juge inutile de la faire) pas prouver.

⁶⁷ Je précise bien que je parle ici de radio FM – ou MW-, qu'elles soient privées ou publique (ceci est valable aussi pour les ondes longues – LW- ou les ondes courtes – SW-) car je veux parler des radios soumises à une certaines registrations.

ou très éphémères. Il existe quelques radios art FM à travers le monde, mais la demande des auditeurs ne correspond pas à la forme que prennent ces radios qui ont un format peut adapté à l'attente que l'on se fait d'une radio : pas d'information, pas de météo, peu de commentaires ou de débats. Ces radios ne sont donc pas rentables (pas de publicité, ou bien si elles en ont, il est difficile de la cibler, ce qui n'intéresse alors pas les annonceurs).

Resonance FM⁶⁸ est cependant l'un des meilleurs exemples actuels de Radio art qui a réussi à se faire une place sur la bande FM. Cependant, cette radio a su trouver des compromis en intercalant ses programmes avec des émissions musicales qui répondent aux attentes d'un public plus nombreux. Resonance FM est un exemple unique en Europe, mais l'on peut bien sûr citer de nombreuses émissions (ponctuelles) en France et en Europe qui ont offert et offrent toujours de grands moments d'expérimentation radiophonique. Je citerais pour exemple l'atelier de création radiophonique sur France Culture, créé en 1969 par Alain Trutat et Jean Tardieu.

Christof Migone, artiste pluridisciplinaire de Montréal ayant notamment collaboré avec Gregory Whitehead, est un des acteurs de l'art radiophonique contemporain (il a d'ailleurs travaillé avec Resonance FM). Il réalise des émissions dont les concepts sont pour le moins anti-conformistes. Un de ses projets les plus ambitieux du point de vue de la programmation s'appelle *Radio Naked*⁶⁹. Ce projet se présente sous la forme d'une série de propositions pour créer une radio sans programmation. Il propose par exemple de changer constamment la fréquence de la radio, de faire toutes les réparations techniques et meeting en direct, de diffuser ce que les autres radios diffusent, ou encore de couper tous les micros et d'attendre qu'un auditeur appelle. Ce

⁶⁸ Cette radio basée à Londres (1004.4 FM à Londres), diffuse sur pratiquement toute la région Londonienne et peut s'écouter en direct depuis l'étranger grâce à son site Internet : <http://www.resonancefm.com>

Résonance FM existe depuis trois ans, et a obtenu une licence de cinq ans en partie grâce à sa formule et sa grille de programme assez éclectique. Elle propose des émissions, comme *13 Minutes to Heaven*, produit par Sarah Washington, qui sortent du schéma classique des radios FM. Cette émission est composée de 13 minutes de paysages sonores. On peut par exemple entendre 13 minutes de rires et de pleurs ou encore l'évolution du langage d'un enfant de la naissance aux premiers « daddy » (émission que l'on peut écouter sur la Web radio Silence radio, pastille « là bas » : <http://www.silenceradio.org>). Toujours sur Resonance FM, *Better on Headphone* est une émission de Lance Martins programmée tout les dimanche à 20h. Cette émission est spécialement consacrée à l'espace sonore et est diffusée sans interruption pendant une heure. *Taking a life for a walk* est une émission de Caroline & Clément Kraabel diffusée tout les samedis à 13h et qui est comme une performance radiophonique. En effet, cette émission est enregistrée en direct par Caroline Kraabel et son fils (Clément) tout en marchant à travers les rues de Londres.

⁶⁹ www.ubu.com/papers/migone_radio_naked.pdf

projet de Christof Migone, n'est pas une pièce sonore mais réellement un moyen d'utiliser les propriétés de la radio comme un médium de création.

C'est au sein de ces radios audacieuses, qui ont su faire confiance autant aux artistes sonores qu'aux auditeurs, que sont nés les plus beaux moments d'art radiophonique. Utiliser la radio comme médium cela signifie qu'il faut constamment prendre en compte ces deux facteurs : le contexte de production et le contexte d'écoute. L'art radiophonique ne dépend alors pas uniquement des artistes mais aussi de la politique des radios et de la place qu'elles accordent à la création. La radio est avant tout un outil de communication et d'information mais ce médium riche doit aussi rester un outil de création⁷⁰.

IV.1 - L'émission sans émission : Antonin Artaud - *Pour en Finir avec le jugement de dieu*

Pour en finir avec le jugement de dieu est une émission de radio enregistrée par Antonin Artaud, Roger Blin, Maria Casarès et Paule Thévenin à Paris en plusieurs séances entre le 22 et le 29 novembre 1947 dans les studios de la radiodiffusion française où elle prenait place dans le cycle d'émissions intitulé *La voix des poètes*. Après l'écoute de l'enregistrement, le directeur général en interdit sur-le-champ la diffusion la veille du jour où elle aurait dû avoir lieu. Cette décision fût toutefois discutée par un comité de personnalités - parmi lesquelles Georges Altman, René Clair, Jean Cocteau, Max-paul Fouchet, Paul Guth, Pierre Herbart, Louis Jouvet, Pierre Laroche, Maurice Nadeau, Jean Paulhan, Raymond Queneau, Roger Vitrac - qui écoutèrent l'enregistrement le 5 février 1948 et qui votèrent pour sa diffusion. Le directeur général maintint l'interdiction et Fernant Pouey⁷¹ présenta sa démission. Une diffusion de l'émission eut lieu en 1948 dans un cinéma désaffecté, mais ce n'est qu'en 1973, soit 26 ans après son enregistrement, que l'émission a été pour la première fois diffusée sur les ondes radiophoniques. Malgré cette diffusion tardive, *Pour en Finir Avec le Jugement de dieu* reste, depuis, une œuvre majeure de l'art radiophonique.

⁷⁰ Outil de création autant dans le fait d'être un support pour l'art sonore, autant pour être utilisé lui-même en tant que médium (c'est-à-dire au sein de pièces sonores qui utilisent les propriétés radiophoniques).

⁷¹ Le directeur des émissions dramatiques et littéraires.

Cet enregistrement est composé de plusieurs textes qu'Artaud a écrit spécialement pour cette émission, dits par deux hommes : Roger Blin et Antonin Artaud lui-même, et deux femmes : Maria Casarès et Paule Thévenin. Ces textes sont entrecoupés de glossolalies et de xylophonie. Cette émission suit le plan suivant :

- 1 - Texte d'ouverture (dit par Antonin Artaud) 10'05''
- 2 - Bruitage qui vient se fondre dans le texte dit par Maria Casarès 0'29''
- 3 - *Danse du Tutuguri*, texte (dit par Maria Casarès) 3'38''
- 4 - Bruitages (xylophonies) 0'25''
- 5 - *La recherche de la fécalité* (dit par Roger Blin) 4'33''
- 6 - Bruitages et battements entre Roger Blin et Antonin Artaud 2'13''
- 7 - *La question se pose de* (texte dit par Paule Thévenin) 5'55''
- 8 - Bruitages et cris dans l'escalier 1'43''
- 9 - Conclusion (dit par Antonin Artaud) 9'48''
- 10 - Bruitage final 1'30''

Ce titre, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, comporte un double sens : Etre jugé par dieu ou faire passer un jugement à dieu. Artaud écrit par ailleurs « dieu » la plupart du temps avec une minuscule depuis son reniement de la religion⁷². La diction d'Artaud et des autres intervenants durant la lecture de ce texte, entre la déclamation et le semblant d'improvisation, révèle la double nature de cette pièce : entre la poésie et le théâtre. Une poésie, mais pas la « poésie des poètes » qui selon Antonin Artaud est une « mauvaise incarnation du verbe »⁷³. Il explique que cette « poésie des poètes » est une « opération incestueuse de jouissance de soi à soi ». Pour Artaud la véritable poésie contient une contradiction essentielle : « La poésie c'est de la multiplicité broyée et qui rend des flammes. Et la poésie qui ramène l'ordre, ressuscite d'abord le désordre, le désordre aux aspects enflammés; elle fait s'entrechoquer des aspects

⁷² Son positionnement face à la religion rappelle d'ailleurs les fondements de l'anarchisme qui veut se suffire à soi-même : « Moi, Antonin Artaud, Je suis mon fils, mon père, ma mère. Et moi ; niveleur du périple imbécile où s'enferme l'engendrement, le périple papa-maman et l'enfant [...] » (*Œuvres Complètes Tome VI*, Paris, Collection blanche, Gallimard, 1996)

⁷³ Artaud Antonin, *Œuvres Complètes Tome X : Lettres écrites de Rodez (1943-1944)*, « Révolte contre la poésie », Paris, Collection blanche, Gallimard, 1996

qu'elle ramène en un point unique : feu, geste, sang, cri. »⁷⁴. Pas une poésie morte donc mais une poésie vivante qui prend ses racines dans le rythme, la voix, le corps et l'espace. Antonin Artaud appelle d'ailleurs le théâtre « la poésie dans l'espace ». Dans cette pièce hybride entre poésie et théâtre (poésie rendue théâtrale par la voix dans l'espace et théâtre rendu poétique par le texte) on peut y voir les prémices du manifeste du *Théâtre de la Cruauté*⁷⁵, cher à Artaud.

Emission de radio donc, émission sous la forme d'une messe théâtrale qui renvoie des bruits, des cris et des fluides corporels, le tout, étalé sur les ondes radiophoniques.

Emission 1 : La messe

Comme le souligne Evelyne Grossman dans la préface de *Pour en finir avec le jugement de dieu*, le mot « messe » et le mot « émission » ont la même étymologie : *mittere* : envoyer, renvoyer. Il n'est donc pas surprenant que *Avis de messe* fût un des titres provisoires de cette émission. Il ne faut cependant prendre le mot messe au sens le plus large du terme. Bien sûre, cette messe est athée mais surtout elle n'est pas un spectacle ni même une représentation métaphorique comme peuvent l'être les messes religieuses. Cette messe est un rite collectif⁷⁶ du déchaînement des forces obscures et de la magie⁷⁷. La magie et les incantations devinrent des thèmes récurrents dans les textes d'Artaud après son retour de chez les indiens Mexicains. Dans un texte préparatoire au *jugement de dieu*, Artaud écrit : « Vous faites la queue pendant des heures au cinéma, l'hiver, sous la pluie, pour voir des films imbéciles, et pendant ce temps, depuis des siècles, sur les pentes infectes du Caucase, des Karpat, des Apennins, de l'Himalaya, des êtres bestialisés dansent, ils dansent la danse du pus et du sang, des poux

⁷⁴ Artaud Antonin, *Héliogabale ou L'anarchiste Couronné*, Paris, Collection L'Imaginaire, Gallimard, 1979 - Cette vision de la poésie a d'ailleurs influencé le mouvement de la « poésie action » dans les années 70.

⁷⁵ Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu suivi de Le théâtre de la Cruauté*, préface d'Evelyne Grossman, Paris, Collection Poésie/Gallimard, 2003

⁷⁶ D'ailleurs l'émission a été réalisée à 4 voix. Roger Blin, Antonin Artaud, Maria Casarès et Paule Thévenin.

⁷⁷ L'enregistrement de *Pour en finir avec le jugement de dieu* succéda à l'enregistrement le 16 juillet 1946 à *Aliénation et Magie noire* pour l'émission du *Club d'essai de la radiodiffusion française* autour de Pierre Schaeffer (*Voix de poètes. II : 1912-1950* : Olivier Germain-Thomas et Olivier Colardelle, 1995).

crevés, la danse des viscères sales, ils dansent pour vous enlever ça et ça et pour vous imposer ça, ça et ça, la danse sexuelle enfin »⁷⁸. La danse est alors un cri d'incantation, un langage du corps, mais un langage proche de la bestialité. Le premier texte de l'émission dit par Maria Casarès s'appelle *La danse du Tutuguri* (Voir CD ci-joint) et évoque une messe du soleil des Indiens mexicains Tarahumaras, chez qui il a passé quelques temps.

« J'aime mieux le peuple qui mange à même la terre le délire d'où il est né,
Je parle des Tarahumaras
Mangeant le Peyotl à même le sol
Pendant qu'il naît,
Et qui tue le soleil pour installer le royaume de la nuit noire,
Et qui crève la croix afin que les espaces de l'espace ne puissent plus jamais se rencontrer ni se croiser.
C'est ainsi que vous allez entendre la danse du TUTUGURI »

Le langage est alors utilisé (et c'est le cas autant pour les glossolalies que pour le vocabulaire employé) comme une incantation pour créer une théâtralité dramatique et une magie curative. Dans *Le Théâtre et son double*⁷⁹, Artaud explique à propos des glossolalies que le fait de tourner le langage vers ses origines bestiales c'est finalement considérer le langage comme une incantation.

Dans cette messe, Artaud prend le rôle traditionnel du poète guérisseur qu'il a sans doute rencontré chez Arthur Rimbaud. Mais probablement aussi chez les Tarahumaras dans le pouvoir curateur des mots et des cris. A plusieurs reprises dans ses écrits, Artaud se définit lui-même comme un fou lucide et voyant. Voyant d'un futur chaotique dans lequel se mélange la terre, le charbon et le sang.

Emission 2 : Emission corporelle

Le texte qui compose l'émission créé un espace dans lequel s'entrechoquent des émissions (verbales et vocales) de cris, crachats, salive, sperme, pets, sang et excréments. Dans une

⁷⁸ Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu suivi de Le théâtre de la Cruauté*, p.12, préface d'Évelyne Grossman, Paris, Collection Poésie/Gallimard, 2003

⁷⁹ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son Double*, Paris, Collection Folio essais, Gallimard, 1985

lettre au journaliste René Guilly, Artaud écrit que cette pièce « apportait par la voie de l'émission corporelle les vérités métaphysiques les plus élevées »⁸⁰.

A travers de nombreux textes d'Artaud, la question de la fécalité et de la naissance anale revient régulièrement. La cinquième partie de *Pour en finir après le jugement de dieu* est un texte lu par Rogers Blin appelé *La Recherche de la fécalité*. Ce texte est une description de l'être par la fécalité⁸¹ et qui assimile le corps humain à un amas de chair produisant des gaz.

La recherche de la fécalité fut le texte le plus critiqué de cette émission, mais au delà du plaisir que prend Artaud à bouleverser les esprits bien pensants, ce texte était pour lui comme un manifeste de la revanche à son internement. Il fut interné neuf ans selon lui pour avoir essayé de dire « une certaine chose » qu'il était alors bien décidé à dire au cour de cette émission : le pourquoi des épidémies, des famines, des pestes et des guerres.

« RRRRrrriez tant que vous voudrez, mais ce que l'on a appelé des microbes, c'est dieu. Et savez vous avec quoi les Américains et les Russes font leurs autos ? ...Ils les font avec les microbes de dieu !

Vous délirez monsieur Artaud ! Vous êtes fou !

JE NE DELIRE PAS, JE NE SUIS PAS FOU !! JE VOUS DIS QU'ON A REINVENTE LES MICROBES AFIN D'IMPOSER UNE NOUVELLE IDEE DE DIEU!! »⁸²

Les « microbes de dieu » sont pour Artaud les émissions corporelles humaines.

Ironiquement, ce texte fut écrit alors qu'Antonin Artaud se faisait littéralement manger de l'intérieur par un cancer du colon dont il mourut l'année suivante. Susan Sontag, dans son livre *Illness as Metaphor*⁸³, écrit que le cancer est une « gestation démoniaque », une maladie paranoïaque qui « ne peut être esthétisée ». Elle conclut à cela que l'on peut lier le cancer d'Antonin Artaud à son obsession pour les « microbes de Dieu ».

⁸⁰ Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu suivi de Le Théâtre de la Cruauté*, p.10, préface d'Évelyne Grossman, Paris, Collection Poésie/Gallimard, 2003

⁸¹ « Là où ça sent la merde, ça sent l'être » (*Pour en finir avec le jugement de dieu suivi de Le Théâtre de la Cruauté*, p.37, Paris, Collection Poésie/Gallimard, 2003)

⁸² Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, p.78, Paris, Collection Poésie/Gallimard, 2003

⁸³ Sontag Susan, *Illness as Metaphor*, p.264, New York, Picador, 2001

La liaison entre la religion et la maladie (microbes, moryons) revient sans cesse. Cet esthétique propre à Artaud qui mêle le sacré à ce qui est répulsif, crée une sorte de dédoublement qui cherche à salir le sacré et sublimer le répulsif :

« Dieu est il un être ? S'il en est un, c'est de la merde ! S'il n'en est pas un, il n'est pas, or il n'est pas. Et comme le vide qui avance avec toutes ses formes dont la représentation la plus parfaite est la marche d'un groupe incalculable de moryons.

Vous êtes fou monsieur Artaud !⁸⁴

et la messe ?...

JE RENIE LE BAPTEME ET LA MESSE.

Il n'y a pas d'acte humain, ni sur le plan érotique, interne, qui soit plus pernicieux que la descente du soit-disant Jésus Christ sur les autels. On ne me croira pas, et je vois d'ici les haussements d'épaules du public. Mais le nommé Christ n'est autre que celui qui en face du moryon *dieu* a consenti à vivre sans corps »⁸⁵

Emission de cris, émission d'émotions, émission fécales mais aussi gazeuses. On peut d'ailleurs voir dans ce souffle excrémental d'Artaud l'exact répondant anal du cri. Comme si, de cette manière, Artaud voulait faire sortir physiquement sa souffrance et sa haine par l'explosion de son corps de tous les côtés. Au bout du rouleau⁸⁶, il écrivit en 1948 à Paule Thévenin sa déception face à certaines critiques du *jugement de dieu* et il termina sa lettre en disant « Il y en a qui mangent trop et d'autres qui, comme moi, ne peuvent plus manger sans cracher »⁸⁷.

Dans la septième partie de l'émission, *La question se pose de*, dite par Paule Thévenin, on retrouve non seulement l'idée d'un être gastrique mais aussi on ressent la souffrance, « la

⁸⁴ Ces interjections reviennent tout au long du texte et représente la morale bien pensante contre laquelle il a sans cesse eut à lutter durant ses nombreux internements

⁸⁵ Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu : La Recherche d la Fécalité*, Paris, Collection Poésie/Gallimard, 2003

⁸⁶ « Mon corps me fait mal de tout les côtés » : Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu suivi de Le Théâtre de la Cruauté*, p.197, préface d'Evelyne Grossman, Paris, Collection Poésie/Gallimard, 2003

⁸⁷ *Idem*

suffocation », d'Artaud face à la société qui l'a enfermé pendant neuf ans et a détruit sa santé en le martelant d'électrochocs.⁸⁸

« On peut dire, que la conscience est un appétit. L'appétit de vivre. Et immédiatement à côté de l'appétit de vivre, c'est l'appétit de la nourriture qui vient immédiatement à l'esprit. Comme s'il n'y avait pas des gens qui mangent sans aucune espèce d'appétit et qui ont faim. Car cela aussi existe : d'avoir faim sans appétit.

Et alors ?

Alors...l'espace de la possibilité me fût un jour donné comme un grand pet que je ferai. [...] En face de l'urgence pressante d'un besoin, celui de supprimer l'idée, l'idée et son mythe, et de faire régner à la place, la manifestation sonore de cette explosive nécessité. Dilater le corps de ma nuit interne, du néant interne de mon moi, qui est nuit, néant, irréflexion [...].

Mon corps...mais vraiment, le réduire à ce gaz puant, mon corps...Dire, que j'ai un corps parce que j'ai un gaz puant qui se forme au-dedans de moi ! »⁸⁹

On peut lire dans ce passage la souffrance d'un homme malade et détruit par ses nombreux séjours en hôpital psychiatrique mais on sent aussi un rejet de son corps mêlé à une certaine satisfaction de se sentir vivant à travers cette souffrance malgré tout

Outre les émissions corporelles, aux cris se mêlent les glossolalies. Les glossolalies sont des syllabes émotives « détachées comme des blocs » qu'Antonin Artaud invente. Elles sont parfois improvisées, mais le plus souvent écrites.

Les glossolalies proviennent en partie, une fois encore, de son voyage en 1936, chez les indiens de la Sierre Tarahumara au Mexique, par lesquels il fut introduit au rite du Peyotl. C'est la manifestation du langage dans sa pure matérialité sonore. En ce sens, on peut y voir la solution à la phrase de Paul Eluard « « Il fut un temps où mes amis riaient de moi. Je n'étais

⁸⁸ En 1946, quelques mois avant l'émission, Artaud disait : « S'il n'y avait eu pas de médecins, il n'y aurait jamais eu de malades, car c'est par les médecins, et non par les malades, que la société a commencé. [...]. Et la médecine moderne, complice en cela de la plus sinistre et crapuleuse magie, passe ces morts à l'électrochoc ou à l'insulinothérapie, afin de bien, chaque jour, vider ces haras d'hommes de leur moi, et de les présenter, ainsi vides, ainsi fantastiquement disponibles et vides, aux obscènes sollicitations anatomiques et atomiques de l'état appelé *bardo* ». Le *bardo* chez les bouddhistes est l'état intermédiaire entre la vie et la mort. *Aliénation et Magie noire* : extrait de l'émission " Le Club d'essai " du 16 juillet 1946, Voix de poètes. II : 1912-1950 Olivier Germain-Thomas et Olivier Colardelle, 1995.

⁸⁹ Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu : La question se Pose de*, Paris, Collection Poésie/Gallimard, 2003

pas le maître de mes paroles. Une certaine indifférence. Je n'ai pas toujours bien su ce que je voulais dire mais le plus souvent, c'est que je n'avais rien à dire. **La nécessité de parler et le désir de n'être pas entendu.** Ma vie ne tenant qu'à un fil. [...]»⁹⁰. Cette manifestation du langage des émotions et du corps peut se comprendre ainsi au regard de la vie d'Antonin Artaud : toute sa vie, il fut considéré comme fou et surtout empêché de dire ce qu'il pensait. On pourrait alors entendre ces glossolalies comme une projection sonore des mots/maux qu'il gardait en lui.

Ce poème de Paul Eluard résonne d'ailleurs avec un texte de « Suppôts et supplications » :

« Les mots que nous employons
On me les a passés et je les emploie,
Mais pas pour me faire comprendre,
Pas pour achever de m'en vider,
Alors pourquoi?
C'est qu'en réalité je ne les emploie pas
En réalité je ne fais pas autre chose
Que de me taire
Et de cogner. »⁹¹

En conservant cette idée que les glossolalies puissent être un élan de frustration du non dit, il n'est alors pas totalement simpliste de dire qu'elles sont un langage dissimulé⁹². Dissimulé car ce n'est pas un langage évident (bien qu'universel car il n'est pas codé, mais un langage d'émission d'émotion). On note d'ailleurs la présence récurrente de la lettre K dans ces glossolalies et surtout du mot « caca » sous toutes ses formes : Kaka, KhaKha, Ca ca etc.... Comme, le souligne Allen Weiss "La signification scatologique de l'insistance de la lettre/du son/ K dans les glossolalies d'Artaud est évidente"⁹³. Or, on connaît son obsession de la fécalité et surtout les torrents de reproches que cela lui a apporté.

⁹⁰ Eluard Paul, *Poésie 1913 – 1926, A la fenêtre*, p.190, Paris, Poésie/Gallimard, 1999

⁹¹ Artaud Antonin, *Œuvres Complètes Tome XIV, volume 1 : Suppôts et supplications*, p.74, Paris, Collection blanche, Gallimard, 1978

⁹² D'ailleurs Henri Michaux les appelait les « avant langues » : Grossman Evelyn, *Henri Michaux, Le corps de la Pensée*, Paris, Edition Farrago-Léo Scheer, 2001

⁹³ Weiss Allen, *Radio, Death and the Devil: Artaud's Pour en finir avec le jugement de dieu*, p.269, in Kahn douglas, Whitehead Gregory, *Wireless Imagination : Sound, Radio and the Avant-garde*,

Cette hypothèse des glossolalies comme un langage caché, se retrouve dans une œuvre de Christof Migone qui a réalisé une traduction des Glossolalies :

Ke kre pek kre e pte puc te puk te li le pek ti le kruk⁹⁴

Chore chore peek chore empty the punk the lie the peek tips the crux

cou cou la ni le ri ca ca lo lo lo cou cou roti moza⁹⁵

cow coup last nil leg rig caca lot lob low leo con cop root moss

malousi toumi tapapouts hermafrot. Emajouts permafrot toupî pissaoût rapajouts erkampfit⁹⁶

malaise tumid tappets permafrost. Emaciated jowls permafrost toupee passport rap jousts errs camp fit⁹⁷

Cette traduction est intéressante car elle n'est pas littérale mais fonctionne sous la forme d'une machination automatique. Elle ne prétend pas trouver la signification universelle d'un langage hermétique mais plutôt introduit, corrompt et désarticule le texte original. Il serait alors plus juste de parler de « traducson » qui signifie une traduction via les sons.

L'enregistrement nous donne une vision sonore des Glossolalie qui, jusqu'à présent, étaient essentiellement écrites⁹⁸. Il exerce sur sa voix des modulations qui la font passer de l'aigu au grave, du masculin et le féminin, allant jusqu'au dédoublement : des questions/ réponses qu'il se fait à lui-même en changeant de voix. Cette voix dissonante fait résonner les os et frissonner les muscles en explorant des possibilités vocales refoulées au quotidien. Artaud dit

Cambridge, MIT Press, 1992

⁹⁴ Artaud Antonin, *Œuvres Complètes Tome VIII*, Paris, Collection blanche, Gallimard, 1974

⁹⁵ Artaud Antonin, *Œuvres Complètes Tome XVIII*, Paris, Collection blanche, Gallimard, 1974

⁹⁶ Artaud Antonin, *Œuvres Complètes Tome XIV*, Paris, Collection blanche, Gallimard, 1974

⁹⁷ Traduction des textes par Christof Migone. Un texte inspiré par la méthode de Jocelyn Robert's « Art against temperance » créé pour le « front de libération du Québec » manifeste produit à partir d'un texte en français traduit automatiquement par Microsoft Word : « Five le québec limbered, five legs camaraderie priestliness poleitiques, five la revolutions queebecoise, five art against temperance ». Ref. : Chirstof Migone, *HeadHole, Experimental Sound and Radio*, Cambridge, MIT Press, 2001

⁹⁸ Ce qui ne veut pas dire silencieuses : « L'écriture n'est pas composée des sons qui se taisent, mais l'écriture est un son en silence. » (Migone, *HeadHole, Experimental Sound and Radio*, Cambridge, MIT Press, 2001). Par cela, il signifie que les glossolalies sont faites pour être sonores et en les écrivant Artaud prenaient en compte leurs sonorités.

qu'il faudrait « écorcher la peau des mots et que l'on désaccorde l'oreille » pour que l'on entende la « stridence de leurs timbres ». Il fait d'ailleurs référence d'un côté, aux indiens Tarahumara et de l'autre aux danseurs balinaïses qui produisent « des bruits ou des sons, insupportables, lancinants »⁹⁹. On peut voir dans les glossolalies un langage sonore du corps comme matière organique, au-delà ou en deçà du langage des rapports sociaux et humains :

« Ces pieds, ces ventres, ces épaules, ces mains, ces coudes, ces rotules, ces dents qui font

Boua

E

Boua

Bouala

Bouraça

Bourtra »¹⁰⁰

Les cris, les hurlements, grognement et tous les bruits dissonants du corps ont la même importance que les mots parlés.

Ses glossolalies sont coupées et mélangées avec des sons de tambours et de xylophones. Ce mélange de bruits et de voix, Artaud l'appelle la « xylophonie sonore ». Il appelle d'ailleurs souvent son corps « xylophrène », un néologisme qui est la contraction de « xylophone » et « schizophrène ». Cependant, ces paroles sont loin de l'enfermement schizophrénique mais décrivent un va et vient entre la sonorité et l'écriture. Les bruits de gongs, de timbales et de tambours ont été enregistrés avant l'émission par Artaud lui-même (et Roger Blin pour l'un d'entre eux). Dans ses notes préparatoires à l'émission, Artaud écrit qu'il veut creuser le monde par les sons. Cette *une musique brute* ainsi créée cherche à exprimer le chaos contrôlé¹⁰¹.

⁹⁹ Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu : Le Théâtre de la cruauté, premier manifeste*, Paris, Collection Poésie/Gallimard, 2003

¹⁰⁰ Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu : Le Théâtre de la cruauté, premier manifeste*, p.203, Paris, Collection Poésie/Gallimard, 2003

¹⁰¹ Cette musique n'est pas sans rappeler les influences orientales (sa mère était d'origine Turque) et indienne d'Artaud : Ainsi que la musique Balinaise, le théâtre Nô japonais, la musique hindoue, et bien sûr, les tambours indiens.

Emission 3 : La radio

La radio est une projection d'ondes dans l'espace. D'un côté, les ondes radiophoniques et de l'autre, les ondes sonores qui sont mêlées entre elles¹⁰².

Cette « radio émission », comme il la nomme, était loin d'être une fixation sonore de textes mais était en elle-même une action vibrante. Vibrante dans la voix, vibrante dans les mots et dans les cris. Lorsque l'on relit la définition du théâtre d'Artaud dans le *Théâtre de la cruauté*, on s'aperçoit que l'utilisation qu'il fait de la scène théâtre est la même que de l'espace radiophonique : « les mots seront pris dans un sens incantatoire, vraiment magique, pour leurs formes, leurs émanations sensibles, et non plus seulement pour leurs sens »¹⁰³.

La langue qu'il invente pour l'émission est à la fois orale et écrite. Elle semble être improvisée mais les phonèmes sont consciencieusement pensés. Cependant dans le texte original aucune indication sonore n'est donnée¹⁰⁴ mise part la première phrase du manuscrit, écrite entre deux colonnes de Glossolalies : « Il faut que tout soit rangé à un poil près dans un ordre fulminant ». Cette phrase prouve combien la scénographie (ou plutôt la scénophonie) est importante pour Artaud. Il écrit d'ailleurs en 1947, dans une lettre à Fernand Pouey « A prendre la chose en bloc, on aura l'impression d'un travail chaotique et non suivi ; d'une sorte de hasardeux et épileptique tronçonnement, où la sensibilité errante de l'auditeur doit prendre aussi au hasard ce qui lui convient. Eh bien, NON ! »¹⁰⁵. Artaud avait donc le désir d'un chaos organisé qui ne prendrait pas en compte les caractéristiques d'écoute radiophonique de l'auditeur « errant », c'est-à-dire distrait. Il n'a pas l'intention de se servir du médium de la radio pour ses caractéristiques plastiques mais uniquement pour diffuser son message sur les ondes. Il se sert cependant des propriétés sonores pour spatialiser sa voix

A travers ces émission de sons, on sent tout le corps d'Antonin Artaud vibrer, mais pas un corps matériel au sens physique et externe mais les parois d'un corps vidé de tout organes dans lequel l'air propulsé par ses cordes vocales vibreraient et nous ferait vibrer. Dans la conclusion de *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Artaud écrit : « L'homme est malade

¹⁰² La radio est constituée d'ondes électromagnétiques et le son d'ondes élastiques.

¹⁰³ Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu : Le Théâtre de la cruauté, second manifeste*, p.96, Paris, Collection Poésie/Gallimard, 2003

¹⁰⁴ Ou plutôt, elles ont été pensées dans *Le cahier préparatoire* (Paris, Collection Poésie/Gallimard, 2003) mais ces indications n'ont pas été conservées dans le script original de l'émission. Ce scripte n'est donc pas un poème-partition comme ceux de Bernard Heidsieck. Ceci montre que cette œuvre n'est pas un texte lu à la radio mais une œuvre qui prend son sens dans le contexte sonore de la radio.

¹⁰⁵ Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Paris, Collection Poésie/Gallimard, 2003

parce qu'il est mal construit. [...] Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organe alors vous l'aurez délivré de tous les automatismes et rendu à sa véritable et immortelle liberté. »¹⁰⁶

Présence du corps à travers les ondes radiophoniques mais surtout présence de la souffrance du corps. D'un côté, par la dénonciation de l'usage des corps : fécondation artificielle, sexualité marchande, et de l'autre, l'enfermement des corps : souffrance intérieure physique et intellectuelle, encombrement des organes. Mais de toutes manières, un corps vibrant semé d'orifices, un corps ouvert et mis à nu. Il écrit d'ailleurs dans une lettre à Henri Parisot, depuis Rodez, que quand il écrit, il veut sentir les corps d'hommes et de femmes « trembler à l'unisson du mien, [...] C'est-à-dire la matérialisation corporelle et réelle d'un être intégral de poésie »¹⁰⁷. La corporalité de la poésie est le rejet des organes. Les organes qui ont, selon Artaud, une fonction parasitaire destinée à faire vivre un être qui ne devrait pas être là, ou plutôt à faire souffrir un être qui n'est « jamais né et ne peut pas mourir »¹⁰⁸. On assiste donc à l'apparition d'un corps dans la voix donc, mais à la disparition du corps charnel¹⁰⁹.

L'émission sans émission :

Cette œuvre dans tout ce qu'elle représente, autant par rapport à la vie d'Antonin Artaud que par rapport à l'histoire de la radiophonie, est un œuvre marquante et profonde. Cependant, elle n'est plus une œuvre radiophonique mais est désormais une archive radiophonique fixée sur un disque. Les cris d'Artaud perdent de leurs forces après une écoute répétée¹¹⁰ et finalement on peut dire que *Pour en finir avec le jugement de Dieu* est une œuvre radiophonique inachevée car elle n'a jamais été diffusée (même si elle l'a été des années après la mort d'Artaud – quand en 1973, France Culture programmera enfin cette pièce-, elle faisait déjà figure d'archive). Ses cris, sa rage, ses xylophonies sonnent certes incantatoires mais sont

¹⁰⁶ *Idem*

¹⁰⁷ Antonin Artaud, *Œuvres Complètes, Tome XX : Cahiers de Rodez 1946*, Paris, Collection blanche, Gallimard, 1985

¹⁰⁸ Lettre à Marthes Robert, *Idem*

¹⁰⁹ Pendant un moment de sa vie, il a d'ailleurs eut la volonté de disparaître jusqu'à ne plus avoir de nom, ainsi *Les Nouvelles Révélations de l'Etre* (Artaud, Antonin, *Les Nouvelles Révélations de l'Etre*, Paris, Denoël, 1937) furent signées « le révélé » et *Voyage au Pays des Tarahumaras*, signé par trois étoiles. Ce fut cette même année qu'il oublia son identité momentanément lors d'un voyage en Irlande.

¹¹⁰ Ecoute que l'on n'aurait pas pu avoir si la pièce avait été exclusivement radiophonique

surtout poétiques. Artaud a certainement voulu créer une émission qui casserait les conventions mais dans un sens, l'enregistrement a conventionalisé cette performance en la rendant répétable à l'infini et la bureaucratie en la pliant aux exigences du cadre d'une émission radiophonique¹¹¹. L'œuvre en elle-même est fidèle à Artaud mais en la plaçant dans la contexte radiophonique, cette émission sans transmission défigure son travail. Artaud lui-même s'en est rendu compte après l'interdiction de son œuvre, déçu de l'inachèvement (l'achèvement étant la diffusion de celle-ci), il déclarait dans une lettre adressée à Paule Thévenin le 24 février 1948 :

« Les critiques de M. et A.A sont injustes mais elles ont dû avoir leur point de départ dans une défaillance de transition, c'est pourquoi je ne toucherais plus jamais à la radio, et me consacrerai désormais exclusivement au théâtre tel que je le conçois, un théâtre de sang, un théâtre qui à chaque représentation aura fait gagner corporellement quelque chose

Aussi bien à celui qui joue qu'à celui qui vient voir jouer, d'ailleurs

On ne joue pas,

On agit.

Le théâtre c'est en réalité la genèse de la création. »¹¹²

Il fût d'autant plus déçu de cet échec qu'il voulait que cette émission radiophonique soit une première mouture de son « théâtre de la cruauté », donc un premier pas vers l'achèvement d'un projet qu'il a mûri toute sa vie. Non seulement l'œuvre resta inachevée mais c'est toute l'œuvre d'Artaud qui fut inachevée par cet enregistrement.

L'enregistrement a volé son discours et ses cris, la radio a fait disparaître son corps, la bureaucratie a interdit la diffusion de l'œuvre. Il serait un peu exagéré d'affirmer que cette pièce a tué Artaud comme le dit Allen Weiss¹¹³, cependant à cause de cette pièce Artaud a été « suicidé par la société ».

Pour en finir avec le jugement de dieu reste cependant une des pièces majeures de l'histoire de la radiophonie et a inspiré beaucoup d'artistes : de Allen Ginsberg et William

¹¹¹ Même si, lors de l'enregistrement beaucoup de liberté lui a été donnée, ce qui a d'ailleurs causé son interdiction

¹¹² Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Paris, Collection Poésie/Gallimard, 2003

¹¹³ Weiss Allen, *Radio, Death and the Devil: Artaud's Pour en finir avec le jugement de dieu* p.279, in Kahn Douglas, Whitehead Gregory, *Wireless Imagination : Sound, Radio and the Avant-garde*, Cambridge, MIT Press, 1992

Burroughs, Brion Gysin, en passant par Boulez, Michael McLure et Julian Beck, fondateurs du Living Theater et bien sûr Gregory Whitehead.

IV. 2 – Live to air/ Dead air - Le morbide de la voix radiophonique.

Le mot médium est le singulier du mot media. Le médium est quelqu'un qui transporte un message entre la vie et la mort. Or, les premières émissions de radio ont commencé sous le signe de la mort. Les médias ont été développés (et le morse en fait parti) en période de guerre, comme médium de communication mais aussi comme médium de propagande. Or, l'une des premières émissions de radio en directe était un reportage sur l'atterrissage du Zeppelin Hindenburg en 1937, qui se termina par un drame puisque celui-ci prit feu. Les premiers pas de ce média ne sont évidemment pas les seules raisons qui me permettent dire que la radio est un média morbide.

Gregory Whitehead nous rappelle dans son article *Radio Art : Le Mômô*¹¹⁴ que Marinetti suggéra à ses camarades futuristes de cuisiner les livres pour qu'ils soient plus digestes. Cette pratique peut s'appliquer à différents médias : « si l'on cuisine la radio, on y trouvera des restes du livre, si l'on cuisine le livre, on y trouvera des restes de larynx, si l'on cuisine le larynx, il ne restera plus que le doigt servant à taper le « S.O.S », et si l'on prend l'empreinte du doigt, on trouvera l'origine de la radio ». Autrement dit, la radio est une empreinte du corps à travers la voix. Cette emprunte est la présente absence, ou plutôt la disparition du corps dans la voix radiophonique.

En effet, du fait que la radio est un média aveugle, on assiste à une dépossession de la voix sur le corps. La radio crée ainsi une séparation esprit/corps. L'expérience de cette extériorisation de la voix est appelée par Michel Chion¹¹⁵ dans les termes de «acoumètre ». La voix à la radio est un medium acousmétrique dans lequel le son apparaît sans aucune production d'image.

Dans la culture populaire, le son sans image (avant la radio et l'enregistrement) apparaît toujours sous la forme d'hallucinations, d'apparitions ou de délires paranoïaques fortement

¹¹⁴ Whitehead, Gregory, *Radio Art : Le Mômô*,
<http://framework.v2.nl/archive/archive/node/text/.xslt/nodenr-70003>

¹¹⁵ Chion Michel, *Le Son*, Paris, Armand Colin, 2004

liés à la religion. Dans l'inconscient collectif, cette idée de la voix (de dieu) venant de nulle part reste rémanente aujourd'hui encore. Sans aucun corps comme source du son, ou sans aucune image représentative de ce son, la radio est un espace d'imagination qui projette toutes les angoisses de la nature humaine, en particulier, la plus grande des angoisses : la mort. Depuis des années, une relation a été établie entre la captation des ondes sonores et celle des esprits. Dès l'invention de la radio, il fut question de capturer entre le grésillement de deux stations, les sons de l'au-delà. Vers 1960, un ornithologue suédois Friedrich Jürgenson a enregistré des chants d'oiseaux dans la forêt quand il s'aperçut que sur ces enregistrements, il y avait des voix humaines lointaines. Ces voix sont devenues le sujet de ses deux livres non ornithologiques : *Voices from space* (1964), et *Radio links with the dead* (1967). Les enregistrements de Jürgenson ont ensuite été étudiés par le Dr. Raudive, qui distingua six langues différentes dans une même phrase. Peu nous importe la véracité de ces phénomènes, mais cette croyance nous offre la possibilité d'appréhender comme il se doit le travail et les écrits de Gregory Whitehead.

IV.3 - Gregory Whitehead – La désincarnation vocale de l'art radiophonique.

Gregory Whitehead est un écrivain et un artiste sonore contemporain. Il commença sa carrière dans le milieu de la musique improvisée et du théâtre expérimental mais commença très rapidement ses expériences radiophoniques. A l'heure actuelle, il a produit une cinquantaine de programmes radio à travers le monde (New American Radio, France Culture, BBC etc...). En tant qu'artiste radiophonique, Gregory Whitehead a créé un espace radiophonique caractérisé par sa souplesse dans le texte et ses bruitages atmosphériques. Ses performances en direct à la radio, ses screamscares (paysage de cris), « phone feedback », ses travaux sur les voix, ses essais radiophoniques, ses pièces de théâtre radiophonique, ses émissions d'information sur un futur imaginaire, « ses maux de têtes et catastrophes sonores » sont autant de formes différentes d'expérimenter ce qu'il appelle le « disembodiment » (que l'on pourrait traduire par désincarnation) de la voix radiophonique.

Selon Gregory Whitehead, il y a deux figures extrêmes à la radio : la *Radio Thanatos* qui est le côté de la radio « qui vibre avec la mort, et le contrôle¹¹⁶ », et la *Radio Eros*, qui est une

¹¹⁶ Whitehead, Gregory, *Principia Schizophrenia, notes towards the morbid anatomy of the voice*: www.ubu.com/sound/whitehead/prins.pdf

radio d'attraction, d'illusion¹¹⁷. Ses pièces radiophoniques sont construites sur un espace qui se perd dans une turbulence entre ces deux radios, c'est-à-dire à mi-chemin entre la radio émission et l'art sonore. La radio étant un espace d'imagination et de séduction alors que l'art sonore a plus à voir avec la forme.

Cette conception scénique de l'espace entre la *Radio Thanatos* et la *Radio Eros*, Gregory Whitehead l'appelle le *Forensic Theatre*. Allen G. Weiss le décrit comme « un espace de corps fracturés et de voix enrouées, une scène qui vibre d'anxiété, l'anxiété de la disparition et dissolution d'une anatomie morbide et la peur d'être enterré vivant¹¹⁸ ». Gregory Whitehead répond à cela que l'anxiété du *Forensic Theatre* provient de l'anxiété du premier S.O.S envoyé en morse du bout du doigt. Cette espace d'anxiété ainsi créé, entre la *Radio Eros* et la *Radios Thanatos*, s'inscrit dans une « circulation libidinale interne d'un ménage à trois ». Ainsi, le langage de la radio est construit non pas à partir d'une série de techniques mises en applications, mais à partir d'une série de complicités fragiles entre la bouche (l'émetteur), l'oreille (le récepteur) et les ondes (la radio). Edward D. Miller dans *Emergency Broadcasting*, explique l'érotisme du discours de Whitehead comme ceci : dans son essai *Holes in the head*, Gregory Whitehead explique comment l'organe auditif n'est que du vide car les oreilles ne sont que des *trous dans la tête*. La voix, une fois rentrée par ces trous paraît être une voix intérieure, il se crée alors une relation (un ménage à trois) entre cette voix que l'on croit produite par nous-même (ou par l'au-delà) et l'écoute que l'on a de celle-ci et la vibration des ondes sonores (et radiophoniques, puisque celles-ci se mêlent les unes aux autres).

La radio de Gregory Whitehead ne cesse de faire des aller/retour entre l'*Eros* et le *Thanatos*, entre l'érotisme et la mort. Au sein même du vocabulaire technique radiophonique, on retrouve un vocabulaire appartenant au champs lexical de la mort. En effet, « to be on air » signifie « être à l'antenne ». Rentrer sa voix dans l'espace radiophonique, c'est l'envoyer dans l'air, dans le néant. Ainsi que l'expression pour exprimer le silence, c'est-à-dire les ondes

¹¹⁷ Qui est le propre des radios commerciales. Gregory Whitehead a pourtant un discours véhément à l'encontre de ces radios : « Les radios commerciales prétendent vous apporter le monde dans vos oreilles. Ce qui mène à une hideuse désillusion dans laquelle les oreilles se mettent à saigner et dans ce sang se mélangent les corps, les voix, les thèmes et les idées qui se transforment en un grand brouillard au sein duquel les émotions ne sont réduites qu'à une fausse image de la réalité » (*Drone Tonnes and other Radiobodies, Gregory Gangemi and Jason Quarles in conversation with Gregory Whitehead*, for Sound Generation, 2003: www.ubu.com/sound/whitehead/drone.pdf)

¹¹⁸ *Blank on Blank* - Conversation entre Allen S. Weiss et Gregory Whitehead : <http://www.ubu.com/sound/whitehead/blank.pdf>

radio en elles-mêmes sans intervention sur celles-ci, s'appelle « dead air¹¹⁹ ». La voix transmise à la radio est donc une voix sans corps naviguant dans un espace empli d'air mort.

Outre, cette mystification des ondes radios (media) en tant que lien entre la vie et la mort, Gregory Whitehead décrit la présence radiophonique comme un « dead nothing ». Il explique que les traces de vie sur les ondes radiophoniques ne sont que des « après-vie ». La radio a en effet quelque chose à voir avec l'écoute d'une voix désincarnée qui vient on ne sait d'où. La voix de la radio a un étrange effet sur l'écoute : d'un côté, elle donne simplement un message et de l'autre, pousse l'auditeur dans une confusion. Gregory Whitehead aime alors rappeler aux auditeurs que la voix qu'ils entendent n'est pas la figure de l'autorité. Selon lui, les auditeurs ont une certaine tendance à croire aveuglement à ce que disent les medias. Orson Welles l'a bien prouvé avec sa fameuse invasion extra-terrestre¹²⁰ qui a provoqué un vent de panique et qui a eu pour conséquence une surveillance plus accrue par le gouvernement de ce qui se passait sur les ondes.

La voix désincarnée, c'est à dire la voix avec une possible présence d'un corps dans autre lieux, un autre temps, est donc une voix à la fois crainte à travers des croyance mystiques et divines (les voix célestes qui ont poussé Jeanne d'Arc à prendre les armes) et à la fois une voix qui fait figure d'autorité et de vérité¹²¹. Entendre des voix sans corps est aussi un phénomène très répandu parmi les personnes schizophrènes.

Selon Gregory Whitehead, « désincarner » signifie dévêtir le corps de son existence corporelle. Comme nous l'avons vu dans la pièce radiophonique d'Antonin Artaud, la présence du corps transparaît à travers la voix, mais pas la présence d'un corps physique. En effet, la présence de ce corps ne transparaît dans la voix qu'à travers son empreinte dans celle-ci, or, l'empreinte du corps dans la voix (c'est-à-dire le négatif du corps) est composée de toutes les émotions marquantes liées à celui-ci, en particulier la douleur, on appelle cela le « Radiobody » (corps radiophonique).

Certaines créations radiophoniques de Grégory Whitehead se caractérisent par des interférences, des bruits et des non-sens qui sont le propre du terminal schizophrène. Dans son

¹¹⁹ « Dead air » est aussi connu sous le nom de « Unmodulated Carrier » et nomme en particulier les silences accidentels.

¹²⁰ Orson Welles fit croire à la radio en 1938 à une attaque extra-terrestre sur les Etats-Unis.

¹²¹ D'ailleurs, dans certaines de ses pièces, Gregory Whitehead utilise des effets de réverbération sur sa voix et utilise souvent un manière de déclamer entre la voix parlée et le chant, proche des sermons religieux. D'ailleurs, la réverbération naturelle du son dans les églises crée justement cette voix qui fait figure d'autorité et détentrice de vérité.

essai sur la radio appelé: *Impossible Voices, Un-makeable Beings*, il explique : « *Impossible voices* sont les voix qui ne s'appuient ni sur la raison, ni n'essaient d'être autre chose que ce qu'elles sont. *Un-makeable beings* sont des systèmes nerveux désarticulés, au mauvais endroit, au mauvais moment¹²² ». Sa pièce radiophonique, *The things about Bugs*¹²³, réalisée avec Christof Migone, est un paysage sonore infesté d'insectes dévorant les corps. Dans sa pièce radiophonique/manifeste, *Shake, Rattle and Roll*¹²⁴ (Voir CD ci-joint), réalisée en 1993, Gregory Whitehead crée un espace où se mêlent ces voix déraisonnées et ce système nerveux désarticulé. C'est un voyage au cœur de ce perpétuel « dead air » que sont les ondes radiophoniques.

Shake, Rattle and Roll¹²⁵

On retrouve dans cette pièce radiophonique/manifeste les différentes perceptions de Gregory Whitehead sur la radio et en premier lieu, l'idée de la désincarnation : "The kind of strange and paradoxical fate of language out of the body, language once it continues to move through . . ." (*Shake, Rattle, Roll 0:00*). Dans cette première partie, la voix de Gregory Whitehead est mélangée à des sons de respiration qui donnent une sensation d'étouffement et qui se finissent en une expiration soulageante.

Ensuite, Gregory Whitehead annonce l'explication de son manifeste "and this is what I mean by shake rattle and roll". On peut y entendre que, plus la transmission est morte, plus la sensation est vivante: "The dead mediate the living, and so the more dead the transmission, the more alive the sensation: the more dead, the more alive, the more dead . . ." (*Song For a Punch-Drunk Disembody 1:04*).

Dans la quatrième partie de cette pièce (*A World of Lips 5:00*), Gregory Whitehead reprend une de ses pièces appelée *The problem with Bodies*, qui proposait à l'auditeur de répéter la phrase : « the problem with bodies is the reason for antibodies, and the reason for antibodies

¹²²Whitehead, Gregory, *Impossible Voices, Unmakable Beings*, 1997 : www.ubu.com/sound/whitehead/impossible.pdf)

¹²³ *The thing about Bugs*, 1994, radio performance/play, New American Radio, 28'30''. Un CD fut réalisé à partir de cette pièce par Generator Sound Art.

¹²⁴ *Shake, Rattle and Roll*, radio manifeste, Gregory Whitehead, 1993. 22'42''
Voir aussi la transcription de cette pièce sur : http://someswhere.org/NAR/work_excerpts/whitehead/media/script.htm

¹²⁵ Le titre de cette pièce, *Shake, Rattle and Roll*, est le titre d'une chanson écrite par Jesse Stone en 1954, interprété par Bill Haley et repris par Elvis Presley en 1956.

is no body at all », sans utiliser ses lèvres, puis sa langue, puis son larynx. Le corps alors réapparaît alors dans cette voix désincarnée car l'auditeur se confronte au rôle du corps dans l'acte de la parole.

La sixième partie de *Shake, Rattle and Roll* appelée *A Jog Through the Cave of the Imagination* (6:43) est une des plus sombres de toute la pièce. Elle traite de l'imagination (l'imagination comme l'espace créé par les médias non visuels) comme un lieu qu'il faudrait craindre : « That it is not just a place of sanctuary, but also a place of danger ». L'imagination est le produit de notre vécu et de nos souvenirs, l'on se retrouve donc face à nous-même, à nos propres rêves ainsi qu'à nos propres cauchemars.

Un peu plus tard dans la pièce, il évoque un accident d'avion (dont il a évoqué les faits précédemment dans plusieurs articles). Il compare alors l'avion (la machine) flottant dans l'air, à la machine radiophonique (la technologie de transmission) flottant elle, dans les airs radiophoniques. L'avion, comme la radio peut avoir des défaillances mécaniques et peut alors trembler de toute part (shake, rattle) et se retourner (roll).

Dans *Liturgy for Radio Utopia* (12:00), il présente l'idée de la radio comme l'utopie d'un espace de communication reliant toutes les communautés : « one world, made whole, brought together, all languages, all races, all cultures. Finnegans Wake¹²⁶! ». On retrouve ici l'idée de la messe (communion collective, que l'on a vu précédemment dans *Pour en finir avec le jugement de dieu*). En effet, dans plusieurs de ses pièces, comme « *As we know* » (2004), « *The thing about Bugs* » (1994) ou « *Zigurat* » (1984), Gregory Whitehead utilise une diction proche des liturgies religieuses reprises en chœur par une multitude de voix qui viennent envahir l'espace sonore.

Enfin, plus on plonge dans *Shake, Rattle and Roll*, plus l'idée de la décomposition physique se fait sentir : *Radio Thanatos* (15:09) «golden throats cut with a scalpel», «voices that don't remember which body they belong to», «artificial tissue folds distilled into computer synthesis and digital processing», «cyberphonic antibodies taking flight and crashing to pieces on air».

Cette pièce finie par un psaume suppliant que l'on lui ramène son corps:

Song of a Spirit, Off (21:24)

Won't you please bring back my body to me.

It has gone a long way over land and 'cross sea.

If I promise to shake and to rattle and roll,

¹²⁶ Référence au livre « *Finnegans Wake* de James Joyce écrit en 1939, et qui fut, de par son inventivité syntaxique, une référence pour de nombreux artistes travaillant sur le langage.

won't you please bring my body to me.

If I promise to shake

and to rattle and roll

won't you bring

my body to me.

Radio Between the Stations

(Voir cd ci-joint)

Radio Between the Stations est une pièce créée en 2006, composée à partir de plusieurs enregistrements effectués à Paris et à Londres. Reprenant ces croyances mystiques de la voix désincarnée et du lien entre la radio et le monde des esprits, j'ai composé cette pièce radiophonique qui tente de capter et de faire disparaître les voix indistinctes que l'on peut capter derrière la *friture* entre deux stations de radio.

IV. 3 – L'espace et le corps dans la radio sur Internet

La création radiophonique, pour des raisons politiques et commerciales, a du mal à trouver sa place sur les ondes radios. C'est de cette restriction et du manque de créativité des radios FM, que l'on a vu de développer une nouvelle forme de radio. Celle-ci reste un média, mais n'est plus diffusée sur des ondes car elle passe par internet.

Internet est un media qui s'est développé à une vitesse incroyable ces dernières années. Très vite, celui-ci est devenu non seulement un outil de communication et de création indépendante. Il faut cependant accepter de se heurter à la technique de l'outil informatique. Contrairement aux autres medias, celui-ci est ouvert à tous¹²⁷ et est devenu, au fil des années, autant un medium incroyablement commercial, qu'un espace neutre de liberté créative capable du meilleur comme du pire.

¹²⁷ Dire qu'Internet est accessible à tous est un peu simple, mais disons qu'il est ouvert à toutes personnes rentrant ou surpassant la moyenne économique et intellectuelle occidentale (sic) !

Cet espace offre une très grande liberté d'action, comparé aux autres medias. Celui-ci, fut d'ailleurs construit sur une utopie post-communiste d'un espace communautaire égalitaire¹²⁸. Sir Tim Berners-Lee, inventeur du premier navigateur, du protocole d'écriture http et président du W3C¹²⁹, a abandonné tous ses droits afin de permettre la diffusion rapide de ses inventions. Il a toujours précisé que Internet devait être un système non hiérarchisé. Seulement Internet est aussi déterminé par d'important intérêt privés. Tel que cet espace est construit, il est difficile d'imaginer une monopolisation totale du Web, cependant la lutte est constante entre les géants du Web tel que Microsoft et les acteurs bénévoles de l'Open source¹³⁰.

En 1984, le romancier William Gibson dans *Neuromancer* (New York, Ace Books, 2003) créa le terme de *cyberespace* (cyberspace) pour décrire et nommer l'espace qui existe entre les utilisateurs et les appareils technologiques. Mais il faut avoir à l'esprit que le cyberspace n'est pas la conception d'un espace virtuel, mais un espace de représentation imaginaire d'un système mécanique. Les pages Web ont d'ailleurs une *adresse*, cette métaphore laisse suggérer qu'il y a une location précise (dans un espace) pour celles-ci. On peut dès lors penser que le cyberespace a un lieu, contrairement à la radio qui est un *non lieu*. Le cyberespace redéfinit alors trois catégories fondamentales de la cognition : l'espace, le temps et l'individu.

L'espace du cyberespace, comme la radio, est un espace sans unité de mesure au sein duquel deux individus peuvent communiquer qu'elle que soit la distance qui les sépare. Le temps, par contre, est différent de celui de la radio. On l'a vu, la radio s'inscrit dans un présent continu, un présent qui se crée et se défait aussitôt pour disparaître dans les profondeurs du « dead air ». Alors que le temps du cyberespace est un temps de stockage. Ce qui paraît présent est en fait la mémoire d'un présent passé, c'est aussi un présent que l'on peut répéter.

L'architecte et théoricien américain Lebbeus Woods note que l'espace est d'habitude défini en terme d'une présence humaine, donc d'un corps. La présence de l'individu est donc relayée au rôle d'unité d'échelle de cet espace. Mais ceci est valable pour un espace

¹²⁸ Rappelant d'ailleurs l'utopie de la radio à ses premières heures qu'évoque Gregory Whitehead dans *Liturgie for Radio Utopia* de *Shake Rattle and Roll*.

¹²⁹ World Wide Web Consortium, fondée en 1994 pour promouvoir la compatibilité des technologies du Web telles que HTML, XHTML, XML etc....

¹³⁰ L'open source est une licence des logiciels se basant sur la libre redistribution, un code source disponible et des travaux dérivés possible. L'Open source contribue à la création d'une nouvelles forme de marché de d'économie mettant de côté les connotations politiques et philosophiques pour ne conserver que les avantages techniques.

quantifiable. L'individu, dans le cyberspace, est désincarné comme dans l'espace radiophonique. Le corps, n'a plus alors de poids ou de taille et ne peut servir d'échelle à l'espace. Cependant, contrairement à l'espace radiophonique, le cyberspace n'est pas un « non espace ». Bien que l'écran n'est que la représentation graphique de cet espace, le considérer comme un non-espace, serait une manière illusoire de transcender le fait que le corps soit confiné dans un espace donné.

Depuis que William Gibson a inventé cette notion de *cyberspace*, Internet a changé. A cette époque, Internet était un espace unidimensionnel chargé de mots. Puis les images sont apparues sur l'écran et ont apporté une seconde dimension. Mais ce n'est que lorsque le son est sorti d'Internet que s'est créé le réel espace de la troisième dimension. Le son est un phénomène physiquement quantifiable qui peut réellement *sortir* d'Internet. Le son se alors mêle à l'espace même de la pièce où l'on se trouve et résonne avec ce cyberspace.

Une autre des différences principales entre l'espace radiophonique et le cyberspace est la texture de ceux-ci. Le non-espace radiophonique est gazeux (dead air), il laisse passer les sons mais ne retient rien et rien ne peut le modifier. Alors que le cyberspace est un espace solide et sinueux, que tout le monde modifie petit à petit et il reste marqué par ces interventions. Par exemple les virus sont une marque de l'impacte que l'on peut avoir sur cet espace, contrairement à l'espace radiophonique dans lequel il peut aussi y avoir un échange mais il restera purement sonore (immatériel donc et qui ne laisse pas de trace dans le temps) et rien ne peut infiltrer cet air.

Internet, comme le téléphone, est un media beaucoup plus interactif que la radio (à supposer que l'interactivité soit une qualité). Bien sûr, l'interactivité existe à la radio, et pourrait aussi s'apparenter au téléphone si l'on prend ce medium en lui-même. Par exemple, les radios amateurs qui utilisent la radio en partie comme un téléphone. Mais ceux-ci sont plus proches d'Internet dans le sens où cet espace est commun et non pas privé comme l'est le téléphone. Mais au sein de l'industrie radiophonique, il n'existe qu'une fausse interactivité car seulement un seul des deux intervenants choisit ou non si l'autre peut s'exprimer.

Mais c'est avant tout pour la liberté qu'Internet peut procurer que se sont développées les Web radio. Cette initiative peut partir d'un individus isolé (comme par exemple le blog sonore *Le son du jour* : <http://www.lesondujour.com>) ou peuvent êtres des projets communautaires.

Kunstradio¹³¹ est une radio art autrichienne qui est un pôle de création sonore dont certaines pièces sont diffusées sur les ondes courtes d'une véritable radio autrichienne trois où

¹³¹ www.kunstradio.at

quatre fois par mois. Cette radio propose des émissions en Streaming (que l'on peut écouter en temps réel) mais aussi une large sélection d'archives. WPS1¹³² est un radio qui ne propose que des sons archivés, entre autre elle diffuse la bibliothèque sonore du MOMA de New York. Soundscape¹³³, est une Web radio spécialisée dans le paysage sonore. Arte Radio¹³⁴ à une programmation composée de reportages, d'interviews et d'expérimentation sur l'actualité. Un peu dans la même veine qu'Arte Radio, bien qu'un peu plus expérimentale, Silence Radio¹³⁵ est une radio Belge dédié à la création radiophonique contemporaine.

Cependant, on peut se poser quelques questions sur la nature des Web Radios. En effet, peut on dire que les Web radios sont des radios alors qu'elles n'ont pas les mêmes caractéristiques de la radio. En effet, on a vu que les radios sont relativement abordables, qu'elles étaient mobiles et surtout aveugles, or les Web radios sont dépendantes d'un dispositif relativement coûteux (un ordinateur et une connexion à internet haut débit) et ne sont pas mobiles. On peut cependant émettre l'hypothèse qu'elles sont aveugles dans le sens où elles utilisent le son comme medium principal, mais le système d'écoute devant un ordinateur ne permet pas la mobilité et oblige l'auditeur à rester dans un espace restreint et celui-ci finit par être attiré par l'écran. Ceci modifie le mode d'écoute.

Ainsi, les caractéristiques des Web radio sont celles de la radio à ses débuts¹³⁶ (avant l'apparition des transistors). Or, un dispositif appelé le « Podcasting » a récemment fait son apparition. Ce système permet le téléchargement d'émissions audio et vidéo se trouvant sur Internet et d'ensuite les écouter sur un lecteur portable. Ainsi, il donne la possibilité aux sons d'Internet de ne pas rester confinés dans un espace définit. Le « Podcasting » se différencie de la radio diffusion par l'émission de sons, non pas par un mécanisme qui enverrait un flux vers des auditeurs, mais par l'action des auditeurs qui vont chercher eux-mêmes les fichiers audios. Ce système rapproche de plus en plus les Web radios des caractéristiques de la radio et

¹³² <http://www.wps1.org>

¹³³ <http://www.soundscape-fm.net>

¹³⁴ <http://www.arteradio.com>

¹³⁵ <http://www.silenceradio.org>

¹³⁶ Effectivement, à ses débuts, la radio était plutôt chère et non mobile.

démocratise l'utilisation de la radio comme médium de création. En espérant que le Podcasting ne finira pas par calquer son modèle de production sur les radios commerciales... Est-ce que le Web sera condamné à rester cette utopie d'un lieu de prise de parole et de création qui n'est pas prêt d'être contrôlé par quiconque ?

Conclusion

Etymologiquement, le murmure s'apparente au grondement. On parle ainsi du murmure populaire, pour désigner une protestation populaire diffuse. Parce que le murmure est diffus, on le comprend sans vraiment le comprendre, comme le bredouillement de Roland Barthes, ou *l'Uncommunicating Speech*. Louis Nizer disait d'ailleurs : « certaines personnes croiront n'importe quoi si vous le leur murmurez ». Le message étant flou, l'auditeur se trouvera face à lui-même, et la compréhension du murmure passera par une interprétation de celui-ci. L'interprétation vient de l'imagination du récepteur et non pas de l'émetteur. Le murmure, comme dans *l'Uncommunicating Speech*, est donc une communication inversée. Dans le murmure, la signification ne se trouve pas au sein du message mais dans l'interprétation du récepteur, et pour *l'Uncommunicating Speech*, le sens ne se trouve pas dans les mots mais dans la musicalité de la langue.

C'est à partir de ce grondement de masse, ce murmure, que se sont construites mes recherches : passant d'un concept à l'autre par l'intermédiaire d'une pensée vagabonde. Ainsi, le murmure se fond dans la répétition, celle-ci prend son ampleur dans le temps, et le temps fait écho à l'écoute. Ce sillonnement de la pensée se rejoint enfin autour de l'idée de la désincarnation de la voix à travers la radio.

Le murmure comme médium, la répétition comme repère spatio-temporel et la radio comme transmetteurs. Voilà, les trois points autour desquels s'articule mon travail plastique. Que ce soit dans la recherche d'un langage sous-jacent, dans le questionnement de l'individualité ou encore dans ma tentative de capter les voix perdues derrière les ondes.

Les dispositifs qui entrent en jeu, autant dans l'art radiophonique que par les Web radios, changent la manière d'aborder une œuvre. Il n'y a plus de déplacement (spatial) de l'auditeur à l'œuvre, comme l'on pourrait se déplacer pour aller à une exposition, mais il y a un déplacement dans la volonté et le choix de l'auditeur d'écouter une station de radio en

particulier, ou de télécharger une émission. L'art radiophonique et les Web radios, deviennent alors des dispositifs artistiques domestiques.

Au cours de l'histoire de l'art, de nombreuses expositions ont été organisées dans des lieux d'habitations, pour des raisons politiques ou financières, ou même par choix. Ces expositions ne rentrant pas dans un mécanisme de promotion, il ne reste que peu de traces de celles-ci. Cependant l'idée de l'espace intime et familier comme lieu de diffusion de l'art sonore soulève des questions.

L'art domestique serait-il alors un art d'appartement ? Retrouverait-on la fonction décorative de l'œuvre (la fonction décorative d'une œuvre sonore serait l'*ambient*) ? Ou bien, les œuvres intégrées à ces lieux seraient-elles appréhendées comme des œuvres in situ ? En posant la question de l'art domestique, on pose également la question de l'exposition et des différentes notions qui la définissent. Est-ce que faire venir l'art sonore au sein de l'espace d'habitation à travers la radio ou l'Internet peut se définir comme une exposition ? L'espace de l'exposition doit-il avoir un lieu défini et ne pourrait-il pas se contenter de cet air mort qu'est l'espace radiophonique ou du cyberspace de l'Internet ? L'espace d'exposition de l'art radiophonique ne serait-il justement pas l'espace d'habitation ? L'espace d'exposition pourrait être un espace mental, celui de la relation d'attention (plus l'attention est grande plus l'espace est grand) entre le son et l'auditeur où qu'il soit : chez lui, dans la rue, dans le métro...

La radio, Internet, le téléphone, le Podcasting... sont autant de moyens de diffusion et de médiums pour l'art sonore qui ne cesseront de remettre en questions la définition de l'espace d'exposition.

Bibliographie

Artaud, Antonin, *Œuvres Complètes Tome XIV*, Paris, Collection blanche, Gallimard, 1974

Artaud, Antonin, *Héliogabale ou L'anarchiste Couronné*, Paris, Collection L'Imaginaire, Gallimard, 1979

Artaud, Antonin, *Le Théâtre et son Double*, Paris, Collection Folio essais, Gallimard, 1985

Artaud, Antonin, *Les Nouvelles Révélation de l'Etre*, Paris, Denoël, 1937

Artaud, Antonin, *Œuvres Complètes Tome VIII*, Paris, Collection blanche, Gallimard, 1974

Artaud, Antonin, *Œuvres Complètes Tome X : Lettres écrites de Rodez (1943-1944)*, « Révolte contre la poésie », Paris, Collection blanche, Gallimard, 1996

Artaud, Antonin, *Œuvres Complètes Tome XIV, volume 1 : Suppôts et supplications*, Paris, Collection blanche, Gallimard, 1978

Artaud, Antonin, *Œuvres Complètes Tome XVIII*, Paris, Collection blanche, Gallimard, 1974

Artaud, Antonin, *Œuvres Complètes Tome XX : Cahiers de Rodez (février-mars 1946)*, Paris, Collection blanche, Gallimard, 1985

Artaud, Antonin, *Œuvre complètes XXIII*, Paris, Collection blanche, Gallimard, 1974

Artaud, Antonin, *Pour en Finir avec le Jugement de dieu, Le Théâtre de la Cruauté*, préface d'Évelyne Grossman, Paris, Collection Poésie/Gallimard, 2003

Barthes, Roland, *De l'œuvre au texte*, in *Revue d'Esthétique*, Paris, Point, 1971

Barthes, Roland, *La Division des Langages dans Une Civilisation Nouvelle*, Paris, Gallimard, 1973

Barthes, Roland, *La Musique, la Voix, la Langue dans L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982

Barthes, Roland, *Le Bruissement de la Langue*, Paris, Seuil, 1984

Barthes, Roland, *Le Grain de la Voix*, Paris, Points Essais, 1999

Beckett, Samuel, *The Unnamable*, London, Everyman's Library, 1997

Burroughs William S., Gysin Brion, *Œuvres Croisées*, Paris, Flammarion, 1976

Busutill, Stephanie, *Blanc, Roman Opalka*, Edition Assouline, Paris, 2001

Cantril, Hadley, *The Psychology of Radio*, New York, Harper & Brothers, 1971

Chion, Michel *Le Son, Paris*, Armand Collin, 2004

Chion, Michel, *Le Son et la Voix*, Paris, L'Harmattan, 2000

Chopin, Henri, *Poésie Sonore Internationale*, Paris, Jean Michel Place éditeur, 1979

Coutaud, Pierre, *Rose et Répétition Autour de Gertrude Stein*, Paris, Alidades, 2000

Deleuze, Gilles, *Différence et Répétition*, Paris, Puf, 1968

Eluard, Paul, *Poésie 1913 – 1926*, Paris, Poésie/Gallimard, 1999

Fréchuret, Maurice, *La Machine à Peindre*, Roman Opalka, Marseille, éditeur Jacqueline Chambon, 1994,

Gibson, William, *Neuromancer*, New York, Berkeley, 1984

Grossman, Evelyn, *Henri Michaux, Le corps de la Pensée*, Paris, Edition Farrago-Léo Scheer, 2001

Hume, David, *Traité de la Nature Humaine, Répétition Physique, Contraction, Changement : le problème de l'habitude*, Paris, Aubier Montaigne, 1992

Huxley, Aldous, *Le Meilleur des Mondes*, Paris, Pocket, 2000

Jankélévitch, Vladimir, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, Paris, Point, 1981

McLuan, Marshall, *Understanding Media: The extension of Man*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995

Métail, Michèle, *Première Décennie : compléments de noms. 1973-1983.*, Issy-les-Moulineaux, Loques, 1983.

Migone, Christof, *HeadHole, Experimental Sound and Radio*, Cambridge, MIT Press, 2001

Miller, Edward, *Emergency Broadcasting and the 1930s American Radio*, Temple University Press, 2002

Opalka, Roman, *Rencontre par la Séparation - Begegnung durch Trennung*, München, Verlag Walter Storms, 1991

Stein, Gertrude, *Composition as Explanation*, Londres, Hogarth Press, 1926

Sontag, Susan, *Illness as Metaphor*, New York, Picador, 2001

Sutherland, Donald, *Gertrude Stein*, Paris, Gallimard, 1973

Weiss, Allen S., *Phantasmatic Radio*, Durham, Duke University Press, 1995

Whitehead Gregory, Kahn douglas, *Wireless Imagination: Sound, Radio and the Avant-garde*, Cambridge, MIT Press, 1992

Wilbur, Shawn, *The Archaeology of Cyberspace: Virtuality, Community and identity*, New York, Routledge, 1997

Zola, Emile, *La Bête Humaine*, Paris, Penguin Books, 2000

Articles

Barliant, Claire: *Stationary Flow-Process and Politics in Audio Art on the Air and Online*:
<http://somewhere.org/NAR/index/html>

Burroughs, William S., *The Cut-Up Method of Brion Gysin*:
www.Ubu.com/papers/burroughs_gysin.html

Gangemi Gregory, Jason Quarles, *conversation avec Gregory Whitehead: Drone Tones and Other Radiobodies*, Sound Generation, 2003: www.ubu.com/sound/whitehead/drone/pdf

Migone, Christof, *Slippery Threads*, publié dans ANGELICA, Vol.4 no.3 Décembre 1999:
www.ubu.com/papers/migone_slippery_threads.pdf

Migone, Christof, *The Technology of Entrapment: Open Your Mouth And Let the Air Out*, publié dans *Radio Rethink: Art, sound and Transmission*, eds. Daina Augaitis and Dan Lander, Walter Phillips Gallery, 1994: www.ubu.com/papers/migone_tech_entrapment.pdf

Migone, Christof, *Volume of Confinement and Infinity (a history of unsound art)*, publié dans S:ON, Montréal, Artexpte, 2003: www.ubu.com/papers/migone_volume.pdf

Weiss Allen S., Whitehead Gregory, *BLANK on BLANK*:
www.ubu.com/sound/whitehead/blank.pdf

Weiss, Allen S., *Hole in Head*: www.ubu.com/papers/migone_holeinhead_fr.pdf

Whitehead, Gregory, *Holes in the Head, theatre of operation for the body in pieces*, 1993:

www.ubu.com/sound/whitehead/holes.pdf

Whitehead, Gregory, *Impossible Voices, Unmakeable Beings*, 1997:

www.ubu.com/sound/whitehead/impossible.pdf

Whitehead, Gregory *interview avec Allie Alvarado* :

www.free103point9.org/pdf/13.alvarado_whitehead.pdf)

Whitehead, Gregory, *Out of the Dark: Notes on the Nobodies of Radio Art*:

<http://somewhere.org/NAR/index.html>

Whitehead, Gregory, *Principia Schizophrenia, notes towards the morbid anatomy of the voice*:

www.ubu.com/sound/whitehead/prins.pdf

Discographie:

Artaud, Antonin, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Paris, Harmonia mundi, 2003

Gysin, Brion, *Recording 1960 – 1981*, Perdition Plastic, 1996

Lucier, Alvin, *I am sitting in a Room*, Lovely Music, 1993

Métail, Michèle, *Complément de noms (extrait)*, Revue Sapriphage no.36, 2003

Migone Christof, *SOUND Voice Performance*, Errant Bodies, 2002

Migone Christof, *The Death of Analogies*, Austin, ND, 1999

Whitehead Gregory, *Delivery System No.1*, New York, Generator, 1999

Whitehead Gregory, *The Thing About Bugs*, New York, Generator, 2000

Liens, sons, radios, archives...:

<http://storycorps.net>

<http://www.kunstradio.at>

<http://www.resonancefm.com>

<http://www.free103point9.org>

<http://art-radio.net>

<http://wps1.org>

<http://www.spamradio.com>

<http://somewhere.org>

<http://soundscape-fm.net>

<http://www.arteradio.com>

<http://radiopolyphony.thing.net>

<http://www.lesondujour.com>

<http://tokyo-ozone.net>

<http://www.bbc.co.uk>

<http://wfmj.org>

<http://columbia.edu/cu/wkcr/newmusic/index.html>

<http://www.radiolist.org>

<http://www.ubu.com>

<http://soniccircuits.com>

<http://www.subliminal.org/radio/>

<http://www.aligrefm.org>

<http://www.radiofrance.fr>

<http://www.grenouille888.org>

<http://www.sr.se>

<http://www.vibrofiles.org>

<http://anarchy.translocal.jp>

<http://bugnmix.online.fr>

<http://radioartemobile.it>

<http://www.radioqualia.net>

<http://www.projet-101.com>

<http://surinternet.org>

<http://hearingvoices.com>

<http://radiolabo.free.fr>

<http://www.apo33.org>

<http://radio-c.zkm.de>

<http://www.naisa.ca>

Remerciements :

Merci à toutes celles et ceux qui ont accepté la présence intrusive de mon micro : Zelda.A, Flora.M, Samantha.H, Brigitte.J, Philippe.J, Julia.D, Gaëlle.S, Golnaz.T, Sofia.J, Vincent.G, Teresa.C, Fred.M, Eugenie.H, Amelie.C, Fred.C, Jim.T et Nathalie Rihouet ! Ainsi qu'à tout ceux qui ont murmuré dans le bus 69, l'Eurostar, l'avion ou la cafétéria de l'université de Lund...Merci aussi à toutes celles et ceux qui m'ont aidé, soutenu et inspiré : Monique Kissel, Magz Hall (de Resonance FM), Steve Taylor (de X FM), Eryl Price-Davis (de la TVU), Xavier Cahen (Radio List), Dominique Petitgand, Luc Ferrari etc...