

Bruit, musique, parole et silence, des manières de questionner le son

Invité – il se demande encore pourquoi – à concevoir une soirée pour la deuxième édition de la Biennale Son en Valais, Bernard Blistène suggère ici quelques pistes incongrues et sonores, cela va sans dire. Extraits de notes pour que, selon l’adage Fluxus, « le son entre en action(s) ».

BERNARD BLISTÈNE

1 Imaginer, avec l’aide de Marcel Duchamp, « un robinet qui s’arrête de couler quand on ne l’écoute pas »

« Parmi nos articles de quincaillerie paresseuse, nous recommandons *Un robinet qui s’arrête de couler quand on ne l’écoute pas* ». Un aphorisme et l’idée d’une robinetterie paresseuse. Une phrase à tout le moins énigmatique. Un canular, diront certains ! Un peu plus, si vous voulez m’en croire.

Je résume : Marcel Duchamp publie une suite d’aphorismes au contenu pour le moins surprenant. Il s’intéresse aux fluides et aux liquides. À ce qui coule et fait couler : beaucoup d’encre, ça va de soi, mais aussi de multiples flux. Souvenez-vous de *Fontaine*, ready-made signé R. Mutt en 1917 et de ce que Duchamp appelle « le robinet de mots » qui en découle : « Je suis un grand ennemi de l’écriture critique car je ne vois dans ces interprétations [...] que l’occasion d’ouvrir un robinet de mots [...] Et ceci m’amène à dire qu’une œuvre est faite entièrement par ceux qui la regardent [...] et la font survivre par leurs acclamations et même leur condamnation. »

Je reviens audit aphorisme : « Un robinet qui s’arrête de couler quand on ne l’écoute pas ». Et tentez d’imaginer ce que vous entendez : de l’eau qui coule et qui vous indiffère si vous n’y prêtez guère attention. Ou encore, un ustensile – en l’occurrence, un robinet dont la fonction est annihilée dès lors que vous y êtes indifférent. Ces aphorismes duchampiens feignent de n’être que des blagues qui dissimulent leurs lots de complexité : nos yeux et nos oreilles, etc. A priori du non-sens ou plutôt une polysémie de sens, où tout est en émoi et même une forme de paresse...

« Un robinet qui s’arrête de couler quand on ne l’écoute pas » : une fonction anéantie dès lors que vous n’en captez plus le sens. Qu’est-ce qu’un robinet sans eau ? Une histoire sans parole ? Une *coupure* ? Qu’est-ce qui attire l’attention, tel le bruit de ce doux filet d’eau (poétique) ? L’interprétation est ouverte. Elle est à « haut débit ».

2 S’entendre, avec le soutien amusé d’Eugène Ionesco, sur « un dialogue de sourds »

Je continue sur le « dialogue de sourds » de Ionesco. L’expression est de lui. Elle m’amuse.

Tel un avertissement à *Notes et contre-notes* que Ionesco publie chez Gallimard en

1991, l’auteur précise : « En réalité, j’ai surtout combattu pour sauvegarder ma liberté d’esprit, ma liberté d’écrivain. Il est évident qu’il s’est agi, en grande partie, d’un dialogue de sourds, car les murs n’ont pas d’oreilles et les gens sont devenus des murs les uns pour les autres : personne ne discute plus avec personne, chacun voulant de chacun faire son partisan ou l’écraser [...]. L’œuvre d’art doit contenir en elle-même, et cristalliser, une plus grande complexité des débats dont elle est la réponse ou l’interrogation plus ample. »

Quand on parle de son, on ne saurait oublier les sourds. C’est une question de respect. Je ne sais pas si Ionesco y a pensé. À vrai dire, j’en doute mais je saisis la balle au bond car le théâtre de l’absurde n’en est pas à une équivoque près. Or, un dialogue de sourds est une expression idiomatique qui pointe une discussion impliquant généralement deux interlocuteurs, qui ne se comprennent pas ou ne s’écoutent pas l’un l’autre en pensant qu’ils conversent ensemble d’un même thème. J’aime cette expression car, en fin de compte, un dialogue de sourds, c’est du bruit qui ne dit rien ou du moins qui dit qu’il ne dit rien que l’autre entende. Songez au proverbe : « Il n’est pire sourd que celui qui ne veut pas entendre » !

3 Se demander, avec Joseph Beuys, si « le silence de Marcel Duchamp n’est pas surestimé »

La phrase est connue. À ne rien dire, Duchamp devenait encore plus encombrant pour celles et ceux qui voulaient l’entendre parler.

Comme le plasticien et irréductible commentateur Marc Vayer le souligne : « M.D. est tout en retenue, il prend les choses avec recul, sa parole est pondérée, elle est “d’or”, il semble se mettre en retrait, il travaille dans le calme d’une cellule-atelier, c’est un maître artisan aux gestes mesurés et précis, sa critique sociale, permanente, est synthétique. J.B. – tout au contraire – est tout en gestes et en paroles cascadiant, il plonge dans la mêlée des controverses, il interagit en direct avec autrui, l’espace public est son atelier, sa critique sociale est frontale et immédiatement agissante. Cette opposition de “styles” ne doit pas masquer, recouvrir tout ce qui cependant rassemble Joseph Beuys et Marcel Duchamp. Il faut dire que Joseph Beuys ne nous a pas aidé à le rapprocher de Marcel Duchamp au sens où il a joué lui-même avec une éventuelle opposition, en produisant la performance *Le silence de Marcel Duchamp est surestimé*. »

Beuys avait intitulé une action *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet* (« Le silence de Marcel Duchamp est surestimé », 1964), dénonçant – Beuys et la morale – le feint effacement de Duchamp sur la fin de sa vie. Bien que complice de Fluxus, Beuys n’avait peut-être pas perçu la

continuité subversive du « Grand Transformateur ». Il semblait réprouver chez lui une espèce de dandysme démobilisateur et « n’imaginait pas pour son compte l’art comme autre chose qu’un geste joint à la parole – qu’il avait facile – dans le but de convertir, de convaincre et de réformer » (*Encyclopædia Universalis*).

Lors de cette action, Joseph Beuys portait son uniforme d’artiste : jeans, veste et chapeau de feutre. Il utilisa sa peinture *Braunkreuz* mélangée à du chocolat pour inscrire la phrase sur une plaque, en allemand. L’action fut diffusée en direct à la télévision allemande. Beuys nous avertissait : pouvions-nous nous laisser abuser par celui qui esquivait sa responsabilité d’artiste à s’engager sur le plan social et politique pour se consacrer aux échecs ? Beuys s’en prenait au silence et rétorquait en faisant du bruit... Car Beuys ne cesse de faire du bruit tout en étouffant le son (d’un piano ou d’un violon).

Bien qu’il continue de se définir comme un sculpteur, Beuys touche à toutes les pratiques qu’il explore au gré d’interventions polysémiques et polyphoniques. *Infiltration homogène pour piano à queue* (1966), dont le titre complet est *Infiltration homogène pour piano à queue, le plus grand compositeur contemporain est l’enfant thalidomide*, offre un parfait exemple de la manière dont l’artiste sort totalement du cadre et des médiums habituels, jusqu’à introduire le vivant par la présence d’oies caquetantes au milieu de l’action.

Voyez (et entendez) ! Le 28 juillet 1966, au cœur de la Kunstakademie où il enseigne à Düsseldorf, se produisent le vidéaste Nam June Paik (1932-2006) et la violoncelliste Charlotte Moorman (1933-1991), deux membres Fluxus dont Beuys est proche. L’artiste s’invite. Il interrompt leur concert et introduit le piano à queue dans sa gangue de feutre. Beuys coud alors publiquement l’une des croix. Il dépose ensuite au pied du piano deux petits jouets mécaniques d’enfant : un canard et une ambulance. Puis il réalise sur un tableau noir une suite de schémas et d’inscriptions. Parmi les mots mis en exergue, « souffrance », « son », « chaleur ». Ces termes soulignent les notions clés de la démarche de Beuys, comme la blessure et la guérison, les flux et échanges d’énergie. Il multiplie les mentions de la condition des enfants thalidomides et écrit enfin en lettres capitales : « La musique des temps révolus introduite dans la chambre de l’enfant thalidomide l’aide-t-il ? »

Car Beuys – grand communicateur et communicant – ne cesse d’émettre ou de faire émettre des sons : son de sa voix expliquant la peinture à un lièvre mort (1965), son des cymbales de l’action *Titus-Iphigénie* au Theater am Turm à Francfort, le 30 mai 1969, etc. Beuys dit vouloir « donner l’alarme ». Il invente avec Fluxus et après lui, une forme d’anti-théâtre où l’espace de l’art est l’espace où l’artiste émet des messages, se confronte au bruit de la nature (voir *Coyote* et autres actions). Beuys invente un art sonore. Il dénonce le danger à rester silencieux. Une pratique à laquelle s’oppose l’énigme sonore d’*À bruit secret*, ready-made de Marcel Duchamp réalisé en 1916.

4 Soigner, avec Theodor Reik, « un ver d’oreille » ou « une chanson velcro »

Qu’est-ce que le ver d’oreille si ce n’est un air, un son, un trouble obsessionnel dont on est incapable de se débarrasser. Le ver d’oreille, c’est cette ritournelle obsédante qui revient, c’est le *Ohrwurm* allemand, le *Tormentone* italien. C’est certes une mélodie mais c’est aussi ce son répétitif, cette boucle – encore le goutte à goutte du robinet ou le tic-tac, le bip bip du répondeur du téléphone, voire le moustique qui tournicote et vous pique, etc. Parlons d’un « air de rien » !

Le grand psychanalyste allemand Theodor Reik (1888-1969), disciple éminent de Freud, s’est attaché à étudier ces mélodies obsédantes et leur impact obsessionnel. Peut-on penser que ces sons qui nous habitent puissent nous aider à saisir quelque chose – quoi ? – de nous-même ?

On se reportera à la belle émission de *France Culture* du 17 juillet 2022 sur le sujet.

5 Écouter, avec John Cage, 4’33”

Souvent décrite comme « quatre minutes trente-trois secondes de silence » alors qu’elle est de fait constituée des sons divers qui nous environnent, 4’33” est en quelque sorte une œuvre musicale sans musique.

Composée (!) par John Cage (1912-1992), l’œuvre est écrite pour n’importe quel instrument mais fut créée par le pianiste (et compositeur) David Tudor. Elle est néanmoins structurée en trois mouvements. Sur la partition, chaque mouvement est présenté au moyen de chiffres romains (*I, II & III*) et est annoté *TACET* (« il se tait » en latin), qui est le terme utilisé dans la musique occidentale pour indiquer à l’instrumentiste qu’il doit rester silencieux pendant toute la durée du mouvement.

Écho (fort lointain) de la *Symphonie en trois mouvements*, première œuvre composée entre 1941 et 1945 sur le sol américain par Igor Stravinsky, 4’33” se divise donc en trois temps :

1. (0:00–0:30) *First movement – silence*
 2. (0:31–2:53) *Second movement – silence*
 3. (2:54–4:33) *Third movement – silence*
- Craig M. Wright commente : « Cage nous fait réaliser que la musique est surtout une forme de communication d’une personne à l’autre et que le bruit de fond aléatoire ne peut rien faire pour exprimer ou communiquer des idées et des sentiments ».

L’histoire de l’œuvre mérite l’attention : en 1951, John Cage visita la chambre anéchoïque de l’Université Harvard. Il s’attendait à « entendre » le silence lorsqu’il entra dans la chambre mais, comme il l’écrivit

plus tard : « J’entendis deux bruits, un aigu et un grave. Quand j’en ai discuté avec l’ingénieur responsable, il m’informa que le son aigu était celui de l’activité de mon système nerveux et que le grave était le sang qui circulait dans mon corps. » Sceptique, Cage ajouta : « Jusqu’à ma mort il y aura toujours du bruit et il continuera à me suivre même après. »

4’33” naît alors de l’impossibilité de trouver le silence. 4’33”, parce que c’est la longueur de la musique en boîte, « 4’33” comme une prière silencieuse » et « une fin qui s’approche de l’imperceptibilité. » 4’33” en écho aux *Peintures blanches* de son ami Robert Rauschenberg (1925-2008) : un vide sensible à la lumière et qui s’emplit de toutes particules. 4’33” comme la notion de non-agir du bouddhisme zen que Cage découvrit à l’Université Colombia de New York à partir de 1951, en suivant l’enseignement du Daisetz Teitaro Suzuki (1870-1965).

Le morceau a été interprété par David Tudor (1926-1996) le 29 août 1952, au Maverick Concert Hall de Hurley, près de Woodstock, dans l’État de New York, en tant que partition de musique contemporaine pour piano. Le public l’a vu s’asseoir au piano, et fermer le couvercle. Après un moment, il l’ouvrit, marquant ainsi la fin du premier mouvement. Il réitéra cela pour le deuxième et le troisième mouvement. « [...] Les gens ont commencé à chuchoter l’un à l’autre, et certains ont commencé à sortir. Ils n’ont pas ri – ils ont juste été irrités quand ils ont réalisé que rien n’allait se produire, et ils ne l’ont toujours pas oublié trente ans après : ils sont encore fâchés », écrit David Revill.

Cage l’a précisé à plusieurs reprises, même si la pièce conserve le titre 4’33”, la durée totale ne doit pas nécessairement se limiter à cette période, bien que ce soit la pratique de Tudor, le créateur. Dans la version imprimée en 1960, il indique que « le titre de l’œuvre est la durée totale en minutes et secondes de son interprétation ». Néanmoins, Cage a également informé William Fetterman, en 1986, que la pièce pourrait par exemple durer 23 minutes, bien que la division en trois mouvements doive être conservée.

Le philosophe et spécialiste de John Cage Daniel Charles (1935-2008) précisait : « 4’33” à son tour est un *happening*, puisque le pianiste s’y présente en tant qu’acteur et non en tant que producteur de sons ». Il indique que 4’33” pourrait être un ready-made à la Marcel Duchamp du fait que John Cage se trouvait en France lors de l’année de composition de l’œuvre et que sur les claviers de machines à écrire en AZERTY le 4 correspond au signe « ’ » et le 3 au signe « ” ».

Le poète et théoricien Richard Kostelanetz (*1940) à la suite de Cage dégage, quant à lui, trois corollaires : « que la distinction entre son et silence n’est pas réelle » ; « qu’il est impossible d’entendre deux fois exactement le même morceau » ; « que les critères esthétiques au nom desquels nous jugeons les œuvres “intentionnelles” ne sont peut-être pas appropriés à celles-ci, en ce qu’ils contreviennent à leur richesse et limitent arbitrairement l’étendue de nos perceptions ».

6 S’inquiéter d’un bruit blanc

Le bruit blanc se réfère à des sons utilisés afin d’en masquer d’autres que l’on entend naturellement. Il est similaire au bruit d’un ventilateur ou d’une radio bloquée sur une fréquence inutilisée. Le bruit blanc en appelle bien au son, stable et monotone mais d’une intensité plus ou moins égale qui aide

le cerveau à ignorer les sons aigus ou autres sons environnants dérangeants.

Le bruit blanc, à toutes les fréquences, a le même niveau de décibels ; il peut également être décrit comme étant un *bruit statique*. Cette seule caractéristique peut toutefois être gênante pour l’oreille humaine qui, justement, est plus sensible aux sons aux tonalités élevées. Un bruit à 50 dB mais avec une fréquence de 125 Hz, par exemple, est beaucoup moins gênant qu’un son ayant les mêmes décibels avec une fréquence de 2000 Hz. En général, le bruit blanc doit être suffisamment fort pour couvrir les autres sons indésirables, que ce soit à la maison ou dans un espace de travail. Ce niveau minimum ne lui permet pas d’être gênant, mais pas non plus d’éviter les éventuelles distractions ou perturbations par rapport aux sons présents dans le même environnement.

Le bruit blanc est un masquage sonore. Il est à sa façon une *Symphonie Monoton-Silence*, œuvre en deux parties, fondée d’une part sur un seul accord de ré majeur répété pendant vingt minutes, puis sur un silence de même durée, qu’Yves Klein (1928-1962) a dirigée pour la première fois le 9 mars 1960, bien qu’il ait souligné que l’idée remontait à 1947.

7 S’émerveiller, avec Bob Wilson, du « regard du sourd »

Chef d’œuvre, *Le Regard du sourd*, spectacle conçu et imaginé par Bob Wilson, marque durablement le théâtre contemporain. Le scénographe Jean Chollet écrit à son propos : « C’est avec la création du *Regard du sourd* (*Deafman Glance*) au festival de Nancy en 1971, [que Wilson] connaît une soudaine célébrité, issue du choc provoqué par un spectacle entièrement muet d’une durée de sept heures. *Le Regard du sourd* s’élabore à partir de la vision d’un enfant noir, devenu sourd et muet après avoir surpris sa nourrice en train d’égorger deux enfants dont elle avait la charge. Le spectacle se construit en imposant sa propre durée : lenteur qui deviendra un style, une succession de tableaux composés d’images d’une beauté insolite tour à tour oniriques, mentales ou obsessionnelles, qui bouleversent la perception de l’espace et du temps au théâtre, en ouvrant sur l’expression poétique d’un monde intérieur où le langage ne prime plus. Salué comme une révolution de la représentation scénique, “une extraordinaire machine de liberté” (Aragon), *Le Regard du sourd* montre l’exceptionnel sens de l’image et du mouvement qui caractérisera toute l’œuvre de Bob Wilson, à l’origine d’un véritable renouveau artistique et esthétique dans le théâtre et l’opéra contemporains. »

8 Penser, avec Peter Szendy, « une histoire de nos oreilles »

Ce pourrait être le point d’acmé de cette intervention bricolée, tant la pensée du philosophe et musicologue d’origine hongroise Peter Szendy (*1966) aide à ouvrir des pistes pour cette Biennale du son. Spécialisé dans l’esthétique de la musique mais aussi de la littérature et du cinéma, Peter Szendy est également l’auteur de livrets d’opéras et d’œuvres vocales.

Ses premières œuvres s’attachent à étudier et à formuler une critique de l’écoute et de son histoire, dans la perspective d’une

déconstruction des modèles romantiques ou modernistes. En caractérisant l’écoute comme « un vol toléré », son essai *Écoute : une histoire de nos oreilles* (Minuit, 2001) a conduit à une réflexion sur les questions de copyright et de piratage. *Sur écoute : esthétique de l’espionnage* (Minuit, 2007) est une archéologie de la surveillance auditive à travers la lecture de différents philosophes et penseurs (Bentham, Freud, Deleuze et Kafka) ainsi que par l’analyse de différentes séquences de cinéma ; il y définit la notion de « panacoustique » en référence au célèbre panoptique de Jeremy Bentham. De fait, il appartient bien à cette Biennale de s’interroger sur ce qu’écouter veut dire, sur ce que cela implique physiquement, psychanalytiquement et même juridiquement... On tentera de livrer quelques pistes.

9 « Silence », dit le panneau au-dessus de la chaise du condamné à mort d’Andy Warhol

La chambre d’exécution est vide, la mort peut toujours attendre. Andy Warhol a obtenu la photographie – comment, je ne sais pas ! L’œuvre est sérigraphiée sur toile et toute la série nimbée de couleurs aléatoires. L’artiste, « fantôme des médias » dit l’un de ses exégètes, avait pensé appeler la série *Death in America*. Comme il est écrit sur le site du Centre Pompidou qui conserve l’une des œuvres : « Cette représentation d’une chaise électrique dans la chambre d’exécution s’apparente, malgré ses couleurs, à une peinture noire porteuse d’une vision foncièrement pessimiste de la société américaine. Bien plus, cette icône sale, à la mauvaise définition, mal cadrée et dont le jeu des couleurs ne respecte pas l’organisation, n’est qu’un fantôme d’image. »

Mais, si l’image et son sujet traduisent bien « le commerce fasciné de l’artiste avec le rien », un message s’impose au regard : le panneau parfois difficile à percevoir dans ce badigeon ambigu de couleurs mécaniques où est écrit, en guise d’avertissement pour les témoins de la scène : « Silence ».

10 Penser se taire

Alors que je finis ces quelques recherches, je questionne mon frère. Il me répond : « Je t’entends mais je ne t’écoute pas ! » Dur... Alors, je me dis avec Henry David Thoreau qu’il est peut-être plus intéressant d’écouter la nature. Oui, la pratique sonore commence bien par l’écoute.

Prenez alors le temps de méditer avec *Animitas* (2014), une installation filmée de 13 heures et 16 secondes, réalisée par Christian Boltanski dans le désert chilien d’Atacama. En un seul plan fixe, du lever au coucher du soleil, prolongée au sol par une étendue de fleurs fraîches, l’œuvre diffuse le son de 800 clochettes japonaises balancées par le vent. Fixées au sol, celles-ci dessinent la carte céleste du jour de naissance de Boltanski. Leur tintement évoque « la musique des astres et la voix des âmes flottantes. Mais elle rappelle aussi autre chose car ces « âmes flottantes » sont celles des corps tués sous Pinochet, que les militaires du régime ont jeté dans le désert après les avoir assassinés. À moins d’ailleurs qu’ils ne les aient jetés vivants... »

Dès lors, que faire d’autre que se taire. Se taire quand on a assez, voire trop parlé.

Bernard Blistène
*Un robinet qui s’arrête
quand on ne l’écoute pas*

**Intervention donnée à La Centrale, Sion
vendredi 3 octobre à 19 h**