

## ÉCRIRE LE REEL OU LAISSER PARLER LE MONDE

### LA REALITE DE L'ART

Il peut paraître incongru, dans le cadre d'un colloque international, de répondre à une question esthétique par une œuvre d'art. Pourtant, c'est la manière qui m'est apparue très tôt la plus pertinente pour traiter de la phrase un rien énigmatique par laquelle les organisateurs nous ont sollicité : *De l'art comme réalité à la réalité des arts*. Il y a plusieurs raisons à cela, que je voudrais détailler ici.

D'abord, une grande partie de l'effet de « déréalisation » de l'art vient en parallèle à une inflation du discours sur l'art, comme si le discours lui-même prenait la place du « contenu » de l'œuvre d'art, comme si l'œuvre d'art était réduite au rôle de faire-valoir d'une idée qui lui serait supérieure. Ce rapport entre l'art et l'idée a été très largement débattue par les philosophes, en particulier par Hegel et il n'est pas question d'y revenir ici. Je voudrais simplement essayer de montrer comment, bien souvent, *l'œuvre parle d'elle même*. Il y a deux manières de comprendre cette expression, et les deux ont leur intérêt : d'une part, l'œuvre s'adresse directement à nous, dans un code perceptif qui lui est propre, sans l'intermédiaire d'une transcription linguistique hétérogène ; d'autre part, l'œuvre contient bien souvent une réflexion sur son propre statut, une auto-implication de l'acte de fabrication dans sa constitution matérielle, depuis le miroir des peintres flamands, le *cadaver* anamorphosé de Holbein, ou la savante construction des *Menines* de Vélàzquez, aux nombreux romans, aux nombreux films, qui contiennent une réflexion esthétique sur la littérature ou le cinéma. Cette « mise en abîme » de l'atelier dans l'œuvre n'est pas spécifique à la peinture, à la littérature ou au cinéma, et je voudrais ici livrer quelques pistes (si l'on peut dire) pour comprendre ce délicat complexe art/réalité dans les œuvres sonores, en particulier, à partir de l'exemple d'une œuvre intitulée *de ma fenêtre* et composée en 1998, pour Bande et Violoncelle, à la demande du violoncelliste français Benjamin Carat.

Le principe de composition de cette pièce rejoint, si on l'envisage superficiellement, l'idée des « paysages sonores » de Cage, ou le concept du *Hörspiel*. Pourtant, ce duo pour violoncelle et bande propose une aventure sonore tout à fait singulière. Pendant deux ans, j'ai effectué des enregistrements à partir de la fenêtre

de mon appartement parisien. J'ai accumulé petit à petit quelque chose comme quatre heures de matériau sonore. Et à l'écoute de ces documents, j'ai été stupéfait par la richesse et par la diversité des sons enregistrés. C'était presque trop de profusion par rapport aux sons qu'on a l'habitude d'utiliser en studio. Car dans l'idéal radiophonique, on apprend à cacher le bruit, à plonger les micros dans un silence parfait, à les focaliser sur une seule source. Même les prises « extérieures » ont un aspect très précis dans la restitution d'une ambiance générale. Dans la vie, il en est tout autrement, et nous sommes baignés d'une multitude de faits sonores qui participent ensemble à notre perception du monde. D'une certaine manière, il serait plus juste de dire : « qui ne participent pas à notre perception du monde », tellement nous avons pris l'habitude de les gommer (pour autant que leur nuisance ne dépasse pas nos capacités de masquage). Car l'étrangeté de ce « bruit de fond », qui était pourtant ma réalité quotidienne, apparue à la réécoute des enregistrements, me révélait avec une acuité particulière la profonde surdité de mon écoute ordinaire.

Faire une pièce, alors, avec ce matériau ?

La virtuosité du montage ne pouvait pas être l'élément unique du travail musical. Il fallait autre chose, à commencer par éviter une segmentation trop volontariste, et ne cerner au fond que l'anecdote. Ainsi, pour prendre une certaine distance par rapport à cette présence immédiate de l'image, il m'a semblé tout à fait opportun d'y mêler les sons du plus intimement humain des instruments : le violoncelle. Un violoncelle comme explosant, lui aussi, de sonorités inouïes, imitatif presque, lyrique, en retour.

### **De ma Fenêtre**

C'est dans la compagnie des peintres que l'importance des fenêtres dans notre appréhension du monde m'est apparue pour la première fois. Elle est souvent, chez eux, une métaphore du cadre, et, par ce qu'elle donne à voir, une métaphore du tableau lui-même. La Fenêtre n'est pas un objet. Ce n'est pas non plus une paroi. Ce n'est que le contour de la transparence, le vide du mur. C'est quelque chose de terriblement quotidien et réaliste, d'inaperçu aussi, et à la fois de métaphorique et d'abstrait, ouvert à une méditation infinie. C'est la limite, si on s'en tient à la surface, de l'intérieur et de l'extérieur, du dedans et du dehors. C'est aussi le passage de la lumière, et le passage du regard, selon notre nécessité ou notre agrément.

Il n'y a pas de civilisation sans fenêtre. On pourrait dire que la fenêtre est le symptôme même de l'urbanité. Meurtrière, elle s'est enfoncée dans d'épaisses

parois de roc. Aujourd'hui, les édifices entiers sont de verre. Au fond, cet élément structure la pensée architecturale au moins autant que les lignes de force des portées et des masses. Quand on se met à y réfléchir, le thème peut même se révéler harcelant, et la ville devenir un amoncellement d'ouvertures plus ou moins closes. Je me souviens encore de ce poème du jeune Aragon...

Persiennes

Persiennes

Persiennes

...

Pour les photographes ou pour les cinéastes, le cadre, c'est à la fois la profondeur d'une visée et la surface d'un écran. La magie d'un monde qui vient déposer son écume lumineuse dans une boîte, et qui peut apparaître et disparaître à volonté... Et le principe de cette surface disponible pour l'image, l'icône ou les symboles est celui qui a été retenu quand on est passé de l'informatique des langages (avec ses interminables listings) à celui de l'objectivation d'entités évoluées, appelables et interactives. Ainsi, le plus célèbre logiciel système du monde s'appelle *Windows*.

Très bien. Mais que sont les fenêtres pour un musicien ? Certes, la notion de « fenêtre temporelle » existe, pour les astronomes ou pour les théoriciens du signal. Certes, cette notion est tout aussi indispensable à l'analyse fréquentielle des signaux temporels qu'à la théorisation phénoménologique ou psychologique du présent de la conscience. Mais qu'est-ce qu'un musicien peut entendre concrètement par le terme de fenêtre ? Un cadre que construirait notre perception autour d'« objets sonores » ? Une sorte d'échafaudage évanescent, un mirage de notre analyse ? Ou peut-être ces moments où le son se met à exister puis s'éteint ?

Les acousticiens parlent de transitoires d'attaque, et on a l'impression qu'il s'agit presque de parasites, alors que l'on sait pertinemment qu'il s'agit là d'une composante essentielle du timbre. Enlevez cet élément et le piano est une cloche, le tuba une flûte... Quant à la terminaison du son, qui lui accorde la moindre importance ?...

Je me suis alors rendu compte que dans ma musique, je soulignais toujours ces moments de début et de fin des sons, qu'il y avait des marqueurs de commencement et de fin de séquence, que j'appuyais presque systématiquement les articulations entre deux moments différents. Les fenêtres, que l'on ouvre, qui amènent à l'oreille toutes les effluves sonores du monde, puis que l'on referme pour

retrouver l'intimité du silence intérieur, ont beaucoup à nous dire sur notre rapport au son et au temps.

## **L'univers quotidien**

L'universel est banal. Le quotidien est extraordinaire.

Il y a à cela une bonne raison : l'universel simplifie dans la spatialité, dans l'éternité du hors-temps, la valeur symbolique de l'art. Pour le dire crûment : Apollon nous ennuie. Et il nous ennuie justement parce que, quelle que soit la complexité de ses savants calculs harmoniques, il n'y a pas la moindre chance d'inflexion dans leur déploiement. L'universel, c'est la règle. Et s'il nous faut cette structure pour entendre le monde, ou pour communiquer entre nous, pour la physique ou pour le langage, toute rigidité excessive nous est vite douloureuse : nous ne pouvons pas nous y reconnaître, même si elle nous fascine. Quand Platon réaffirme (dans *La République*) la préférence des grecs pour Apollon le joueur de lyre contre le flûtiste Marsyas, il le fait dans la perspective d'un ordre moralisateur, qui condamne les débordement de la sensualité temporelle. Quelques siècles plus tard, Saint Augustin exprime ce contraste entre l'éternité divine et la temporalité de notre nature, temporalité dont la figure musicale de la mélodie a toujours servi de métaphore, d'une manière qui ne rend finalement pas très enviable la position divine :

Car celui qui chante ou qui entend chanter un air connu, partagé entre l'attente des notes qui vont venir et le souvenir des notes passées, traverse des impressions variées et ses sens sont tendus. Mais il ne vous arrive rien de pareil à vous, qui êtes immuablement éternel, à vous, Créateur vraiment éternel des esprits.<sup>1</sup>

Car l'activité de la conscience, tendue entre l'irréremédiable passé et un futur inconnu mais pressenti, est le centre névralgique de notre vitalité. La musique n'est en somme qu'une métaphore, une abstraction concrète de cette activité. Tout ce qui se répète nous rassure, mais trop de répétition nous lasse, et il y a dans la répétition quelque chose d'automatique et de mortifère qui endort nos angoisses ou qui réveille ce que l'ennui peut avoir de mortel. La partition de *de ma fenêtre* est ainsi, particulièrement au début et au milieu, traversée de longues plages quasi silencieuses, où l'auditeur se perd entre la question de ce qui va arriver et celle de ce qui se passe là. La question du quotidien rejaille parce qu'elle est perpétuellement

---

<sup>1</sup> Saint Augustin, *les confessions*, livre onzième, chapitre XXXI, trad. Joseph Trabucco, GF Flammarion, Paris, 1964, p. 281.

rappelée par le matériau sonore, par l'incompatibilité entre la magnificence présumée de ce que le cadre du concert désigne à l'attention et l'incongruité d'une expression acoustique tellement ordinaire.

Mais ces sons ordinaires, s'ils sont ceux de *ma* fenêtre, au 32 de la rue S..., deviennent instantanément pour l'auditeur ceux de *sa* fenêtre à lui. Pour le peintre et architecte autrichien Hundertwasser « l'homme est enveloppé de trois couches, sa peau, ses vêtements, et ses murs, sa maison. Ces derniers temps, les vêtements et les murs se sont développés d'une façon qui ne correspond plus aux besoins de l'individu. Les fenêtres constituent le pont entre l'intérieur et l'extérieur. La troisième peau est trouée de fenêtres comme la première peau est trouée de pores. La fenêtre est l'équivalent de l'œil.<sup>2</sup> » Si l'on superpose à cette théorie d'Hundertwasser celle du psychologue français Didier Anzieu — « et si le Moi, défini alors comme Moi-peau, avait une structure d'enveloppe ? »<sup>3</sup> — on comprend mieux un des enjeux dominants de *de ma fenêtre*. Par le biais de la musique, l'artiste procède à une reconstruction et à un échange de son enveloppe sonore. Toujours selon Anzieu, « l'espace sonore est le premier espace psychique : bruits extérieurs douloureux quand ils sont brusques ou forts, gargouillis inquiétants du corps mais non localisés à l'intérieur, cris automatiquement poussés avec la naissance [...]. Tous ces bruits composent quelque chose comme ce que Xenakis a sans doute voulu rendre par les variations musicales et les jeux lumineux de rayons lasers de son polytope : un entrecroisement non organisé dans l'espace et dans le temps de signaux des qualités psychiques primaires [...]. Sur ce fond de bruit peut s'élever la mélodie d'une musique plus classique ou plus populaire, c'est à dire faite de sons riches en harmoniques, musique proprement dite, voix humaine parlée ou chantée, avec ses inflexions et ses invariants très vite tenus pour caractéristiques d'une individualité. »<sup>4</sup> Du seul fait qu'on a affaire, dans *de ma fenêtre*, à des prises effectuées à partir du même lieu, il n'y a à aucun moment l'effet d'une « carte postale sonore ». Au contraire, quelle que soit la diversité des signaux présents, ils sont comme déjà intégrés, et même le son du violoncelle est tracé dans une connivence terme à terme tellement serrée (par les hauteurs, le rythme...) que les passages les plus hétérogènes ne sonnent à aucun moment « exotiques ». Si ce paysage quotidien devient dépaysant, c'est par un effet de la construction formelle de la pièce. En particulier, le passage final fait entendre le seul son qui aie subit un traitement électronique. En déréalisant le plus pénible de la réalité donnée à entendre (il s'agit du bruit assourdissant d'un chantier où de lourdes machines sont

---

<sup>2</sup> *Pour une architecture plus proche de la nature et de l'homme, Hundertwasser architecte*, Taschen, Cologne, 1997, p. 168.

<sup>3</sup> Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1985, p. 9.

<sup>4</sup> *ibid.* p. 172.

en train de forer le sol), le médium électroacoustique, auparavant transparent, prend pour ainsi dire la parole, et, paradoxalement, charge la musique d'une grande puissance onirique. C'est que d'un coup, l'enveloppe sonore, inconsciente auparavant, du fait de la lisibilité des contextes acousmatiques, devient consistante, devient même violemment consistante, et transporte l'univers quotidien de sa phase diurne à sa phase nocturne. Les commentaires que m'ont livré les auditeurs oscillent entre la perception de quelque chose de terrorisant et la réalisation (enfin) d'une harmonie. Cette divergence sémantique radicale donne la mesure de l'implication personnelle qui se réalise dans l'écoute d'une telle œuvre, plongée dans des repères indubitables, et qui bifurque brusquement vers un univers beaucoup plus incertain.

### **Écrire le réel ou laisser parler le monde**

Il semblerait que l'idée même de modernité en art naisse de la reconnaissance de l'autonomie du support, à la fois par rapport à la représentation du réel, et par rapport à l'énoncé de l'idée. On trouve chez le jeune Zola, plus connu pour ses conceptions « réalistes » et sociales de la littérature, une très belle description de l'apparition du support dans la conception de l'œuvre d'art.

Toute œuvre d'art est comme une fenêtre ouverte sur la création ; il y a, enchâssé dans l'embrasement de la fenêtre, une sorte d'Écran transparent, à travers lequel on aperçoit les objets plus ou moins déformés, souffrant des changements plus ou moins sensibles dans leurs lignes et dans leur couleur. Ces changements tiennent à la nature de l'écran. On n'a plus la création exacte et réelle mais la création modifiée par le lieu où passe l'image.<sup>5</sup>

C'est bien probablement dans le rapport concret avec la surface du tableau que s'est vécu l'essentiel du passage de la peinture à une autre perspective esthétique. Van Gogh, Gauguin, se heurtent à la résistance plastique de la peinture, à la fois en termes de pâte et de couleur. Cézanne, dans des natures mortes parfaitement achevées, laisse transparaître la peau de la toile à peine préparée. Plus loin Matisse, Kandinsky auront à faire avec la pure consistance de leur art, avec ce paradoxe que l'art abstrait est peut-être l'art qui s'est le plus arrêté aux aspects concrets de sa fabrication. La peinture n'est plus un artisanat au service d'une représentation : elle explore le champ de la pure présence d'elle-même. Et il y a quelque chose de cela dans l'indifférence sérielle à la conformation tonale : une aspiration à être pure sonorité. On pense à la concision instrumentale de Webern,

---

<sup>5</sup> Émile Zola, *lettre à Valabrègue* du 18 août 1864 (Bakker t.1 1979 n°88 p. 373)

mais aussi, par un autre biais, à cristallisation des forces sonores dans l'œuvre de Varèse. Voire la toile, entendre le son, tout ce qui s'annulait dans la transparence devient l'objet premier de la perception.

En soulignant que Marsyas fut, dans la légende, condamné par les dieux à être écorché vif, Didier Anzieu rappelle aussi comment « l'artiste viennois Rudolf Schwarzhogler qui percevait son propre corps comme objet de son art, s'amputa de sa propre peau, morceau par morceau, jusqu'à en mourir. Il fut photographié tout au long de cette opération et les photos firent l'objet d'une exposition à Kassel en Allemagne. »<sup>6</sup> Il y a une différence importante entre la punition divine et la réalisation volontaire par un individu de la plus terrible atteinte au *moi*. Les images d'un tel masochisme pervers ne sont pourtant pas rares (Van Gogh se coupe l'oreille et se représente ensuite mutilé...). Expressions extrêmes, ces figurations de l'horreur manifestent une souffrance que ne peut plus prendre en charge la représentation artistique ordinaire. On se souvient aussi du rasoir qui tranche l'œil surréaliste du film de Bunuel et Dali, dans un propos un peu différent de transgression gratuite. Le théâtre classique, qui bannissait toute action scénique violente (sans en exclure la description...) s'oppose ainsi radicalement au théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud qui veut donner à voir la vérité des corps et de leurs cris.

Le violoncelle de *de ma fenêtre* est mis en contact abruptement avec un monde sonore qui n'a rien à voir avec son propre corps. Il représente métaphoriquement notre propre contact physique avec un monde en lambeau qui ne nous correspond qu'approximativement, et qui véhicule des conflits très durs. Le violoncelle a très peu l'occasion d'exprimer la tendresse d'une caresse des crins de l'archet. Il utilise de plus un archet modifié, portant sur une face une bande velcro et sur l'autre des entailles régulières à la manière d'une râpe *guerro*, entailles qui ont probablement été vécues comme une véritable scarification par l'archetier chez qui elles ont été réalisées. Ces marques agissent-elles en réponse à l'agressivité, passive ou active, du monde extérieur ? Sont-elles le signe d'une violence nécessaire pour ne pas perdre le contact avec la réalité (pince-moi !) ? Sont-elles le résultat de l'incapacité de notre civilisation, de l'être humain en général, à intégrer les grands conflits (âme/corps, minéral/organique...) dans lesquels il est baigné ?

La culture traditionnelle Japonaise, dans la confrontation qu'elle organise architecturalement entre la rigueur et la pureté des lignes droites, des surfaces planes et des volumes parallélépipédiques, et la rondeur granuleuse de la

---

<sup>6</sup> Didier Anzieu, op. cit. p. 20.

pierre, le velours des mousses et la végétation organique, nous donne le sens d'un équilibre de la pensée entre deux termes opposés. Ce qu'a réalisé l'architecture contemporaine à partir de l'abstraction géométrique et des contraintes de la fabrication industrielle ne laisse aucune place aux véritables besoins de l'humanité. Hundertwasser, dans la suite du texte que nous avons déjà cité, écrit : « Ce dont nous avons un besoin urgent, ce sont des obstacles de beauté — ces obstacles de beauté sont des irrégularités non maîtrisées. Les paradis, on ne peut les réaliser que soi-même, avec sa propre créativité en harmonie avec la libre créativité de la nature. »

Entre écrire le réel et laisser parler le monde, ce n'est pas un conflit idéologique biaisé qu'il faut perpétuer, celui, si l'on veut, entre le rationalisme positiviste et la philosophie Zen, entre le prescriptivisme étatique et le libéralisme incontrôlé, mais un rééquilibrage qui met au centre des valeurs la figure de l'homme et le respect de la nature. Le violoncelle a un rôle à peine audible dans toute la séquence finale de *de ma fenêtre*. Mais ce qu'il dit alors est fondamental : il s'abîme jusqu'à s'y noyer dans l'amas sonore qui provient de la bande avec un son sans hauteur déterminée, joué énergiquement avec l'archet cranté ; quand le déluge sonore s'apaise, il est toujours là, mais comme un souffle, avec le crin, sous le chant des oiseaux.

### *And the pursuit of happiness...*

Selon les termes mêmes de la constitution américaine.

Toute œuvre d'art est le condensé d'un état d'esprit. Composer, filmer, interpréter aujourd'hui, cela ne veut plus dire tout à fait la même chose qu'hier.

La raison, dont l'art moderne du vingtième siècle soulignait la crise, était une raison de géomètre. Aujourd'hui, cette critique porte à faux, car la raison elle-même a changé : avec le dynamisme du monde, elle est devenue plus habile, plus fuyante, plus souple, plus englobante... C'est une raison de la turbulence et du chaos, et sa mathématique construit une logique floue.

Aujourd'hui, les termes du débat, les composantes de la société, les enjeux intellectuels, ne sont plus les mêmes. Le choix, pour pousser le paradoxe, serait entre le confort de la rupture ou la tentative d'une réconciliation. Sans rien abjurer de la lucidité, de la résistance qu'il doit afficher constamment et sans faille devant le rapetissement de la pensée, un artiste est plus que jamais présent dans ce qu'il propose à l'art.



Dénoncer ce qui doit l'être, c'est d'abord dénoncer en art les idéologies qui faussent le libre parcours des idées. La nouveauté n'est jamais là où elle était. Et nous devons apprendre à passer du rêve de l'expansion aux difficultés de l'organisation. Aussi, l'urgence est-elle avant tout de désigner dans la réalité qui nous entoure l'infinité qui nous y attend.

Et peut-être que vous ne tournerez plus jamais une espagnolette comme avant...