MYTHOLOGIES DE « BRUIT »

FRÉDÉRIC MATHEVET

Le méta-discours qui sourde autour de la notion de « bruit » semble prendre la forme d'un paradoxe. Comment une notion - qui à elle seule a le pouvoir de rassembler le désordre, l'accidentel et l'impromptu - pourrait se targuer d'autant de vertus ? La notion de « bruit » peut-elle être encore pertinente pour l'artiste sonore d'aujourd'hui ? Il semblerait que la notion de « bruit », dans le discours esthétique comme dans la pratique artistique, ait pris la forme d'un « *idéologème* » : une notion qui tend plutôt à l'homéostase des discours et des expériences sensibles qu'elle engage, à la redondance massive jusqu'à la négation de l'accidentel lui-même. Bref, « bruit » n'aurait-il pas définitivement intégré l'axe de régulation du méta-discours artistique et esthétique ?

> *Le groupe immune est convaincu d'avoir beaucoup de bonnes choses à dire de lui-même ; pour cela, il lui faut un baldaquin de bruit festif au-dessus de ses têtes.*
> SLOTERDIJK, 2005, p. 337

Je vais, dans cet article, parcourir des chemins.

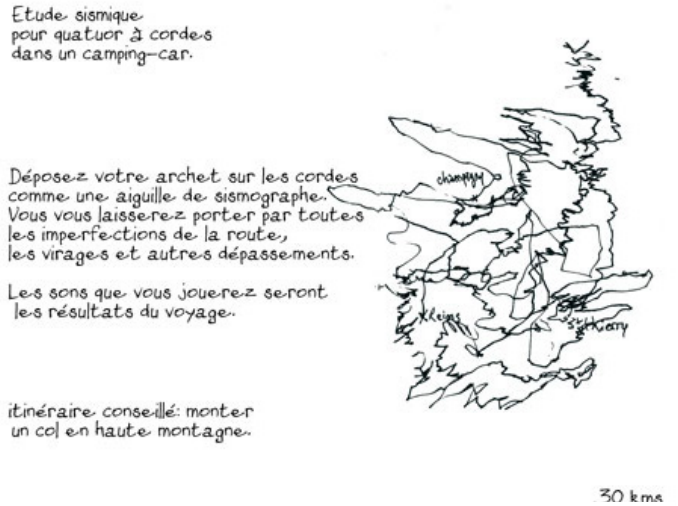
Tout ce que je vais esquisser sur le « bruit » ou les « bruits » sera le résultat du maillage de ces pistes parcourues et tracées.

Aucune n'a la prétention d'arriver à point final et tous les jalons que je vais rencontrer, notamment dans les schémas qui serviront d'illustration à ces pistes, ne sont que les points de rencontre de ce maillage. Ce qui formellement pourrait ressembler à un réseau, c'est-à-dire à une succession de sites d'occupation reliés par des lignes droites, doit être pensé autrement.

Cet article est plutôt un promenade autour d'une notion, ce sont les chemins qui comptent.

Je vais donc tenter de dresser la cartographi milieu de ce problème : « bruit ». Cette cartographie, ce maillage, est intimement lié au lieu d'où j'ai pensé cet article : l'atelier, mon atelier. C'est important de préciser qu'il s'agit d'un article qu'on pourrait qualifier de « poïétique ». *Les « cheminements » que je vais proposer sont liés à ma pratique artistique*. Justifiant aussi le nombre de précautions nécessaire à l'explication du dispositif même de cet article : la translittération, le passage intermédial et intersémiotique du travail d'atelier en texte.

Il est indéniable que cette cartographie des lignes et des chemins que j'ai tracés dans mon atelier à partir de la notion de « bruit » s'est avérée nécessaire, parce que « bruit » semblait



Under-score (Partitions circonstancielles #pour un quatuor à corde dans un camping car). Work in progress. Collection de l'artiste.

LICENCE CREATIVE COMMONS PATERNITÉ
PAS D'UTILISATION COMMERCIALE
PARTAGE DES CONDITIONS INITIALES À L'IDENTIQUE

venir perturber ma « lignée » artistique, c'est-à-dire mes références, nécessitant que je parcoure à nouveau ces lignes pour que je comprenne les chemins parcourus et les raisons pour lesquelles le mot « bruit », au cœur de l'atelier, m'indifférait.

Nous verrons que « Bruit » à permis de manifester une notion qui ne m'était pas apparue comme essentielle jusqu'ici et qui concerne nos croyances. Et l'horizon de ces croyances, lorsqu'on s'adresse à un spectateur, à un lecteur ou à un auditeur, est semble-t-il essentiel à l'ensemble de nos perceptions, en amont comme en aval, de ce qu'on semble reconnaître comme forme. Mais n'allons pas trop vite sur ce chemin.

Malgré une lignée, dans ma pratique artistique personnelle, que je pourrais tracer de l'électroacoustique de Pierre Schaeffer aux performances sonores et polyartistiques de « Fluxus », de la musique de John Cage aux pratiques sonores inspirées par la musique industrielle et post-industrielle[1], c'est-à-dire une lignée que l'on pourrait facilement qualifier de plutôt « bruitiste », une lignée qui en tout cas accepte le « bruit » comme un son possible et disponible, je peux dire : « De mon atelier, le "bruit" n'est pas un problème ». C'est-à-dire que, vu d'ici, dans ma démarche de création et dans ma pratique, la notion de « bruit » ne rentre pas en ligne de compte. « Bruit » n'est pas une figure de mon atelier, c'est à dire que « bruit » n'est en aucun cas un maillage, une suite de parcours qui serait dynamique et qui conduirait à une pratique.

Under-score (Étude suicidaire). Work in progress. Collection de l'artiste.

Tout d'abord, réfléchissant ma pratique par le prisme du « bruit », il apparaît que la notion de bruit n'était finalement qu'un problème de logique.

« Bruit » n'est que le *paradoxe d'Epiménide* ou de *Russel* des arts sonores[2].

Dire d'un son qu'il est un bruit, ou dire d'un bruit qu'il est un son ne revient qu'à déplacer une frontière subjective et/ou pragmatique d'un ensemble… Celui des sons.

Puis j'étais plutôt de l'avis de Michel Chion à propos de « bruit », lorsqu'il affirme :

> Le mot "bruit" est un authentique mot ségrégationniste [c'est moi qui souligne], *qu'il vaudrait selon moi ranger dans la case des termes ayant servi, parfois honorablement, mais n'étant plus bons pour le service. Il rejoindrait au Musée de l'histoire certains mots autrefois employés en médecine (les "humeurs peccantes" des médecins du temps de Molière) ou en physique (le fameux "phlogistique" par lequel, au XVIII[e] siècle, avant Lavoisier, on cherchait à expliquer le phénomène de la combustion), et qui n'étaient pas absurdes mais correspondaient à un certain état du savoir et de la culture.* (Chion, s. d.)

Keyboard Piece Card #9. Collection de l'artiste.

1 Cette lignée servira de corpus à cet article. Je la désignerai ensuite par le syntagme « pratiques sonores bruitistes ».

2 Le *paradoxe d'Épiménide* est une version du paradoxe du menteur attribuée au philosophe grec Épiménide de Cnosse (ou le Crétois) (6[e] siècle av. J.-C). Ce dernier, qui était Crétois, aurait dit : « Tous les Crétois sont menteurs ». Mais si Épiménide disait vrai, tous les Crétois n'étaient pas menteurs et alors il mentait. Cette contradiction performative qui nait de la confusion entre le langage et le métalangage, sera formalisé par Bertrand Russell vers 1901 (publié en 1903). Cette formalisation mathématique, connue sous le nom de *paradoxe de Russell* ou *Antinomie de Russell* ou encore par *paradoxe du barbier* est un paradoxe simple et essentiel à la théorie des

LICENCE CREATIVE COMMONS PATERNITÉ
PAS D'UTILISATION COMMERCIALE
PARTAGE DES CONDITIONS INITIALES À L'IDENTIQUE

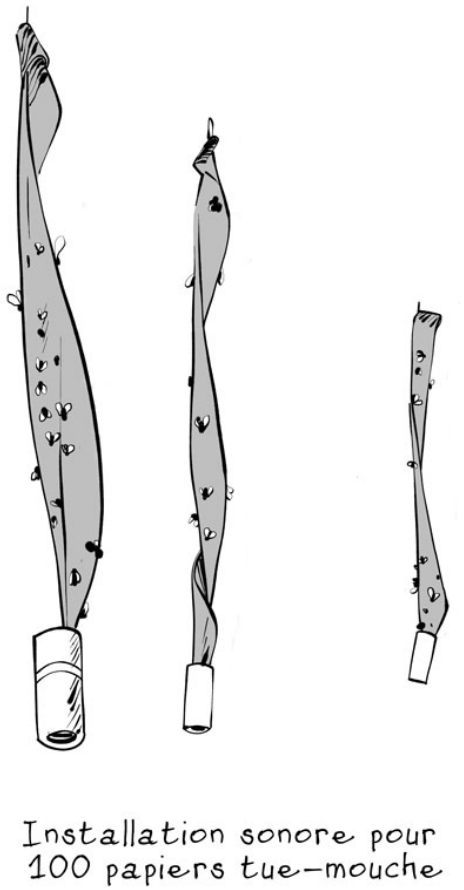
« Bruit » est un mot qui sépare plutôt qu'il ne propose des ouvertures.

« Bruit » est une notion centripète plutôt qu'une figure centrifuge.

Plus encore, « Bruit » se révèle comme une « bonne figure » qui se ferait passer pour un « mauvais signe ». Le « bruit », mais nous y reviendrons, fait « bonne figure » pour un milieu socio-économique donné sous couvert du « mauvais signe » qu'il voudrait incarner : la rupture sémiotique, le dérapage de la langue, l'impureté du musical.

De ce fait, je doute même, de mon atelier, qu'il y ait une pertinence à penser le « bruit » pour engager un travail artistique, un travail artistique « contemporain », c'est-à-dire, autant que faire se peut, un travail qui engage une réflexion avec le sensible contemporain, avec le *phonotope*[3] dans lequel nous évoluons.

J'ai bien conscience que cette affirmation me concerne directement, et concerne en particulier mon travail artistique empirique. Mais il est important pour moi de mesurer la pertinence synchronique d'une réflexion sur le « bruit » dans la démarche artistique de façon générale. Pour le dire avec Throbbing Gristle, si le « bruit » à pu permettre de proposer une musique industrielle pour un peuple industriel, peut-il continuer aujourd'hui, à lui seul, à porter une « musique » post-industrielle, postcapitaliste, dans une économie de marché globale et généralisée, pour un peuple post-industriel, postcapitaliste, dans une économie de marché globale et généralisée ?



Under-score (100 Papiers tue-mouche dans une galerie). Collection de l'artiste.

BRUIT « IDÉAL »

> *Le phonotope ne peut de soi-même, produire une information. Il utilise toute son énergie à répéter les phrases qui lui permettent de se maintenir en forme et à flot. Dans un premier temps et dans la plupart des cas, il ne peut être intéressé par les sons étrangers. Le message qu'il s'adresse à lui-même tient essentiellement – pour utiliser une métaphore radiophonique – dans le* jingle *de sa propre émission.*
> SLOTERDIJK, 2005, p. 334.

Le bruit est un mot (lemme) polyphonique comme le rappelle Raymond Murray Schafer (1977) :

> *Le bruit a une variété de significations et de* nuances de sens*, les plus importantes sont les suivantes :*
> *1. sons indésirables*
> *2. sons non musicaux*
> *3. Tout son fort*
> *4. Perturbation dans tout système de signalisation.*

« Bruit » a une histoire étymologique trouble qui lui confère cette polyphonie. Issu du participe passé du verbe « bruire », lui même né d'un montage monstrueux de deux verbes du latin populaire : *bragere* (braire) et *rugire* (rugir), « bruit » serait à l'image de la carpe et du lapin, le mariage de l'âne et du lion. Rappelons que dans le théâtre de Molière ou de Racine le « bruit » est associé à la « rumeur », au bruit qui court sur une « réputation» (Chion).

Depuis les « accords vagabonds » chez Arnold Schoenberg, venant de plus en plus jeter le trouble dans une grammaire pourtant rondement élaborée depuis des siècles de pratique, jusqu'à l'éveil phénoménologique et expérientiel sur les sons concrets de John Cage[4], en passant par le déplacement du son au timbre chez Edgar Varèse ou dans la musique spectrale,

3 La notion de phonotope est développée par Peter Sloterdijk (in *Écumes, Sphères III*). « *Quand on atteint l'île anthropogène, on fait sur-le-champ une expérience acoustique : le son du lieu dépend de ses habitants.* [...] *Ces îles résonnent constamment de leurs propres sons, elles forment des* soundscapes *au caractère singulier, elles sont emplies des bruits de la vie de leurs membres, du bruit du travail, du claquement des ustensiles et des outils, de ce murmure qui doit pouvoir accompagner toutes nos représentations. La plus actuelle est le retentissement presque incessant des voix : des voix d'enfants qui crient et qui crient de joie et qui geignent, des voix de mères qui mettent en garde, consolent, suggèrent, des voix des hommes qui coopèrent, s'agressent, délibèrent et assimilent, des voix des doyens qui ordonnent, menacent et proclament. La première île humaine est recouverte d'une cloche psycho-acoustique, comme une zone commerciale avec animation musicale avant Noël.* » (2005, p. 333-334)

4 Nous ne rentrerons pas ici dans une description plus précise de l'apport de Cage dans la pensée musicale contemporaine. Il est, me semble-t-il, le premier compositeur à poser le *phonotope* (et sa problématisation) comme donnée essentielle au travail de l'écriture et de la pratique du sonore et du musical contemporain, et non pas seulement du « bruit » qui n'en serait qu'un *concept* réducteur. Ce faisant, il a aussi ouvert le champ de la pratique artistique sur une écosémiose ou sémiotique plastique (sémiotique

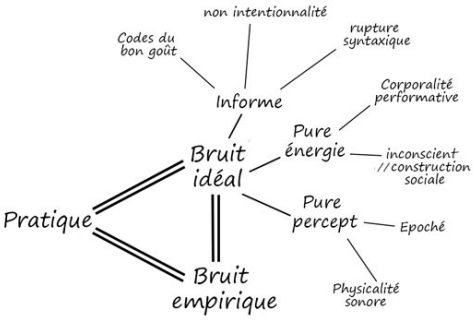
LICENCE CREATIVE COMMONS PATERNITÉ
PAS D'UTILISATION COMMERCIALE
PARTAGE DES CONDITIONS INITIALES À L'IDENTIQUE

le « bruit » va incarner la remise en question de la syntaxe musicale classique et occidentale, l'affirmation de la chair du son et le retour à une corporalité « brute » dans l'acte sonore lui-même, ainsi que la remise en question du bon goût commun et par là même le rejet politique et économique des normes en vigueur.

De ce fait, si nous nous intéressons de plus près à ses occurrences dans le discours esthétique et artistique dans les arts sonores « modernes », « contemporains » et « populaires », « bruit » apparaît comme un signe à fonction seconde (Eco, 1988). Un second niveau de connotations est venue coaguler autour de ces pratiques du « bruit ». À partir des propositions reçues lors de l'appel à participation pour le colloque « Bruits » (décembre 2014, ENS Louis-Lumière) et l'enquête « Bruits » organisée par le laboratoire L'Autre musique, j'ai identifié les différentes strates *connotatives* associées à l'utilisation du mot bruit.

Par la même je posais, et nous verrons que cela à son importance pour la suite de cet article, un *distinguo* entre le « bruit » empirique, entendu dans une circonstance d'écoute précise, et le « bruit » idéal, celui pétrit d'intentions et de connotés de premier et de second degré, idéalisé par le musicien ou l'artiste sonore.

« Bruit » n'apparaît pas seulement comme un changement de paradigme qui déplacerait la frontière entre les sons acceptables dans la production sonore, mais il cristallise un certain nombre d'idéaux.



Connotations à fonctions secondes de « bruit ».

Pour les artistes sonores, « Bruit » est paradoxalement devenu un *idéologème* c'est-à-dire un système sémiotico-idéologique organisant le discours autour de dominantes sémantiques supposant des systèmes de valeur, renvoyant à une représentation dominante, permettant la production de sens (Cros, 1998). Rappelons ici que nous considérons le mot « discours » dans son sens étendu et que nous considérons la circonstance d'émission du sonore et du musical, improvisée ou programmée, comme une forme de ce discours.

> *Je définirai l'idéologème comme un microsystème sémiotique-idéologique sous-jacent à une unité fonctionnelle et significative du discours. Cette dernière s'impose, à un moment donné, dans le discours social, où elle présente une récurrence supérieure à la récurrence moyenne des autres signes. Le microsystème ainsi mis en place s'organise autour de dominantes sémantiques et d'un ensemble de valeurs qui fluctuent au gré des circonstances historiques.* (Cros, 1998, p. 70)

Pré-texte ou pré-praxis (précisons ici à la pratique artistique), l'*idéologème* est l'horizon à partir duquel les choix sémantiques et processuels vont s'opérer et trouver une manière de s'actualiser empiriquement pour un auditeur-spectateur. Et la volonté de l'artiste de proposer une œuvre purement expérientielle n'exclut pas l'*idéologème* qui travaille toute la chaîne signifiante qui permet à ce « pur percept » (imaginé) d'exister pour autrui. Au contraire, cette volonté nie toute une partie du dispositif qui lui permet d'exister et que nous qualifierons, pour faire simple, de « circonstancielle[5] ».

Pour le dire simplement, « bruit » est aussi un symbole qui va organiser des dominantes sémantiques et des ensembles de valeurs, d'une part dans le discours esthétique et d'autre part dans la pratique artistique elle-même. Ce bruit *idéal* vient habiter la pratique sonore, comme horizon, légitimant la production ou le travail sonore avec du bruit : celui empirique de la proposition sonore réelle.

« Bruit » devient paradoxalement ce qui est de plus éloigné de l'entropie sémantique qu'il désigne : une notion qui tend plutôt à l'homéostase des discours et des expériences sensibles qu'il engage, à la redondance massive

du mouvement et du flux dans une dynamique de]donner-recevoir-décrire[) posant l'œuvre (avec un petit œ) dans les possibilités de son apparition entre une écologie du réel et une phénoménologie de l'expérience incluant l'environnement (de l'œuvre et de ce que nous continuerons à appeler le récepteur). Ce qui nous servira de point d'appui pour construire les tableaux et l'analyse qui suivent dans cette article. Nous reviendrons aussi sur les *4'33"* de silence initiatrice de ce nouveau paradigme.

5 Notamment socio-culturelle et socio-économique.

LICENCE CREATIVE COMMONS PATERNITÉ
PAS D'UTILISATION COMMERCIALE
PARTAGE DES CONDITIONS INITIALES À L'IDENTIQUE

jusqu'à la négation du bruit lui-même (de l'accidentel). Bref, « bruit » n'aurait-il pas définitivement intégré l'axe de régulation du méta-discours artistique et esthétique ? Et probablement un axe de régulation du méta-atelier.

Ce bruit « idéal » – c'est l'une des questions qu'on est en droit de se poser – ne serait-il pas devenu, dans les pratiques dites expérimentales d'aujourd'hui, « noisy » à la manière de l'« italianité » repérée par Roland Barthes dans *Mythologies* (Barthes, 1957) à propos du vert et rouge d'une boite de pâtes « Panzani » ?

« Bruit », dans le discours artistique et esthétique contemporain, n'aurait-il pas laissé place à un réseau de connotations gigognes propre aux productions sensibles post-capitalistes ?

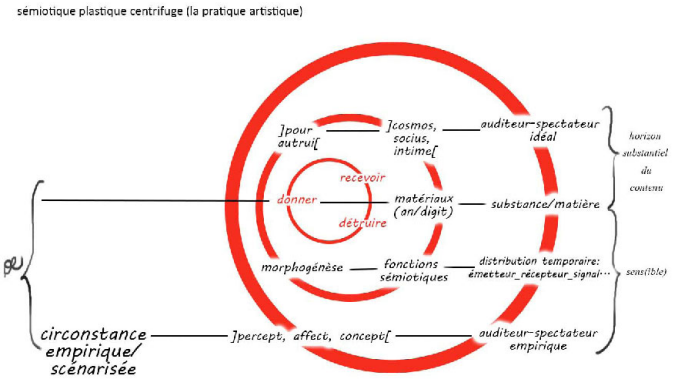
«Bruit» ne serait-il pas devenu un « trait de visagéité », c'est-à-dire un signe de reconnaissance et de ralliement pour un champs économique et social particulier ?

Question qui n'intéresse pas directement la pratique, mais qui, en remplaçant le]pour-autrui[, c'est à dire le récepteur ouvert (symbolisé par mon usage des crochets ouverts :]...[), destinataire de l'œuvre par une sphère auto-immune dans laquelle le groupe se sonorise lui-même, reconnaît le « bruit » comme le « jingle de sa propre émission », et fait du « bruit » le contraire d'une figure centrifuge et engageante d'une pratique artistique et d'une recherche en art[6].

6 Mais c'est un problème qui dépasse largement le problème du bruit, qui habite toute la recherche en art de façon générale, et qui privilégie les créateur de sphères auto-immune par réseautage aux questionnements problématiques de la pratique artistique.

BRUITS EMPIRIQUES

Pour interroger les pratiques du bruit, voici (ci-contre) une proposition de maillage décrivant la pratique artistique dans la perspective d'une sémiotique plastique. Cette sémiotique plastique propose comme *a priori* que tous les éléments en présence lors d'une situation de communication-information n'ont pas de rôle fixe, mais que la circonstance de leur rencontre leur donne un rôle (émetteur, récepteur, destinateur, destinataire...) temporaire et labile, à l'image de la plasticité qui, selon sa formule,]donne, reçoit, détruit[. La coagulation, le précipité, la prégnance suffisamment forte pour être remarquée, labile et mutable elle-aussi peut parfois prendre le nom d'œuvre.

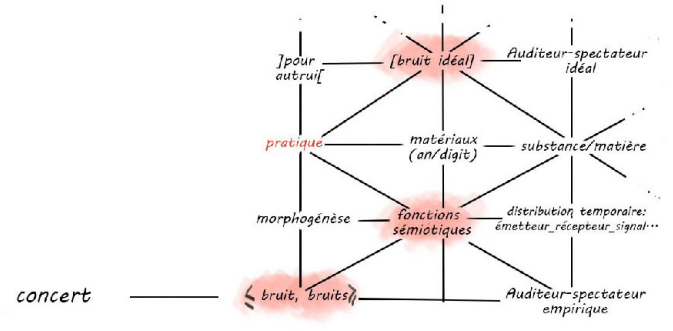


Connotations à fonctions secondes de « bruit ».

C'est à partir de ce schéma que je vais interroger l'écart entre le bruit empirique proposé et le bruit idéal supposé. Le travail est en cours, les jalons ne sont pas des sites d'occupation, mais les nœuds du maillage et de l'écosystème permettant de communiquer ce bruit (comme nous l'avons déjà dit de ce texte).

Pour faire cette analyse, j'ai choisi de partir d'un écosystème classique, celui de la performance de concert, et d'y poser « bruit » comme l'horizon conceptuel à communiquer, à un auditeur idéal (lui aussi), c'est-à-dire susceptible d'en percevoir la signification attendue et supposée.

Je vous propose un morceau du maillage complexe de cet écosystème où s'articule la pratique empirique de la performance « bruitiste », avec l'idéal « mentalisé » par le recours à du « bruit ».



Sémiotique plastique de la pratique artistique déplacée à la notion de « bruit ».

LICENCE CREATIVE COMMONS PATERNITÉ PAS D'UTILISATION COMMERCIALE PARTAGE DES CONDITIONS INITIALES À L'IDENTIQUE

Le tableau ci-dessous manifeste les fonctions sémiotiques et le lien qu'elles entretiennent avec le bruit entendu, empirique d'une part, et les intentions esthétiques (bruit esthétique) d'autres part. J'ai ajouté un découpage par genre qui permet de préciser d'une part la lignée dans lequel ces « pistes » peuvent s'inscrire.

Catégories de « bruits » à écouter	Territorialisation des pratiques par « genres ».	Écarts types instaurant des fonctions sémiotiques.	Justifications esthétiques.
Le bruit inouï	• *Field recording* ; • montage radiophonique.	• Écart technologique (microphones, enregistreurs) ; • position des micros par rapport à la source ; • micro-montage, montage ; • diffusion-projection.	• *Époché* ; • dénotation pure ; • non-interprétation ; • indexation de « sonorités » jamais entendues ou telles qu'on ne les entend pas ; • écologie sonore.
Le bruit de la défaillance technologique	• Noise, harsh noise ; • glitch ; • circuit bending ; • shoegaze ; • électroacoustique, acousmatique ; • *sound art* (installation).	• Gestualité, performance ; • accessoirisation du méta-instrument (instruments *low-tech*, détournement d'appareils, théâtre d'effigie) ; • diégétisation de l'effet (reverb, séquenceur aléatoire, delay) ; • montage ; • spatialisation ; • diffusion-projection.	• Musique industrielle / musique de la société contemporaine ; • spontanéité ; • négation de la syntaxe traditionnelle ; • négation de la virtuosité ; • immersion ; • dénotation pure (percept seul) ; • mélange auditif (mélange optique : la « musique » se fait dans l'oreille de l'auditeur).
Le bruit « écrit »	• Spectralisme ; • *sound art* (installation).	• Logiciels d'analyse ; • logiciels de synthèse ; • distanciation instrumentale ; • partition.	• Quête d'un monde sonore ; • psycho-acoustique.

En posant ces fonctions sémiotiques, articulant le bord idéal au bord empirique, il semblerait que ce « bruit » puisse s'altérer de plusieurs subtilités d'idéalité, incorporant à la fois la dynamique propre à l'histoire du sonore et du musical et ses incidences et influences dans la musique populaire et bruitiste.

Le troisième « bruit » constitue la fin de mon histoire (ouverte) et permettra d'inclure « bruit » dans le maillage dynamique d'une figure. Mais nous avons commencé à l'esquisser dans la note numéro 3 de cet article.

Nous imposerons à ces trois bruits le schéma suivant (horizon [percept-affect-concept] d'un bruit idéal pour un auditeur idéal) :

Affect		
Percept	Bruit idéal	Concept

BRUITS CONCRETS

Le bruit « concret » comme prolongement du son apparaît aujourd'hui comme une limite absurde entre les sons, verbalisé par Schaeffer :

> *Lorsqu'en 1948, j'ai proposé le terme de musique concrète, j'entendais, par cet adjectif, marquer une inversion dans le sens du travail musical. Au lieu de noter des idées musicales par les symboles du solfège, et de confier la réalisation concrète à des instrumentistes connus, il s'agissait de recueillir le concret sonore, d'où qu'il vienne, et d'en abstraire les valeurs musicales qu'il contenait en puissance.* (1966, p. 23)

L'avènement du « Bruit » dans la modernité artistique a bouleversé le « wohlkang » (Schoenberg) de la musique et des arts sonores occidentaux,

LICENCE CREATIVE COMMONS PATERNITÉ
PAS D'UTILISATION COMMERCIALE
PARTAGE DES CONDITIONS INITIALES À L'IDENTIQUE

à savoir le modèle sonore naturel et a priori à imiter. Ce changement de paradigme, c'est-à-dire de conceptions admises du monde sonore, correspond à un moment libérateur de la pratique artistique moderne, cherchant d'une part à remettre en cause les règles de l'art traditionnel et désirant, d'autre part, renouer avec la vie quotidienne moderne. On trouve des déploiements possible du côté du *field recording* où il s'agit d'écouter le monde pour le comprendre, d'être en quête de son inouï pour saisir leur potentiel musical… jusqu'au spectralisme comme réécriture de bruit. Le *wolhkang* schonbergien a ici encore toute sa pertinence : c'est le modèle *a priori* des sons à imiter, qui dispose les arts sonores dans la perspective classique de la *mimesis*, mais qui a déplacé son « curseur » des sons acceptables.

Écouter le monde		
Concret sonore (=/= abstrait)	Bruit « concret »	*Wolkhang* : nouveau modèle

Tableau : horizon [percept-affect-concept] du bruit « concret ».

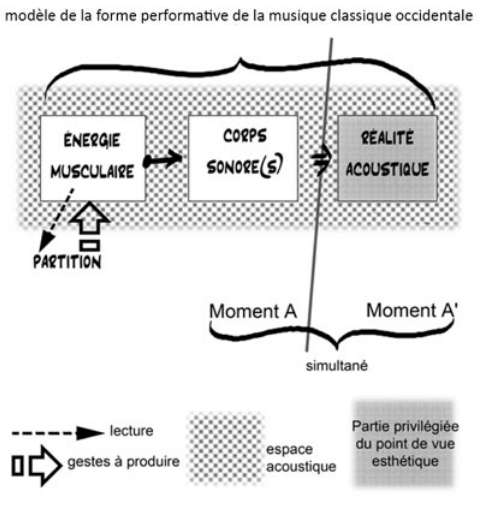
BRUITS *PHARMAKON* / BRUIT *EIDOLON*

Je choisis le terme de *pharmakon* (le *pharmakon* désigne à la fois le remède, le poison et le bouc-émissaire) parce qu'autant dans le manifeste bruitiste de Russolo que dans les différentes prises de parole de la musique industrielle et noise (et leur genre dérivé), il y a une mise en valeur de l'énergie négative de « bruit », mise en avant comme une sortie possible de la civilisation dans laquelle la production « bruitiste » a lieu et est tantôt valorisée, tantôt dénoncée. Le bruit *pharmakon* est le bruit invoqué qui permettra de nettoyer la civilisation et de la dépasser, transformer, accepter…

Le bruit de la société lui-même (énergie, négativité)		
Pur percept, pure dénotation	Bruit « pharmakon»	Remise en question des valeurs de la société

Tableau : horizon [percept-affect-concept] du bruit *pharmakon*.

Mais ce bruit « pharmakon » apparaît aussi comme un bruit « eidôlon ». Comme nous l'avions déjà perçu dans le tableau mêlant catégories de bruits et fonctions sémiotiques. *Eidôlon* est un terme courant pour désigner l'image. *Eidôlon* [εϊδωλον] a pour racine le verbe signifiant voir, mais par son infinitif aoriste, il insiste plutôt sur le fait qu'il s'agit d'une image en procès, plutôt qu'une image figée. Rapporter à « bruit », il pourrait désigner aussi ces performances où le bruit est re-présenté comme s'il s'agissait du bruit de la société lui-même. Une forme particulière de production sonore qui n'est pas pensée comme la mimesis classique où l'on imite un modèle mais où on estime produire le bruit « réel ». Dans l'espace de projection empirique de ce « bruit », la performance va privilégier, à la manière du théâtre d'effigie, les accessoires de productions du bruit qui seront scénarisés et nécessaires à la production de sens : instruments industriels type synthétiseur, objets industriels détournés, bricolage et capteurs… Le « discours » n'est pas seulement à saisir dans l'expérience auditive mais aussi dans la manipulation et la chorégraphie du performeur. La spectacularité de 1) L'énergie musculaire convoquée et de 2) du corps sonore lui-même va de paire avec ce bruit « pharmakon » ou « eidolon ».

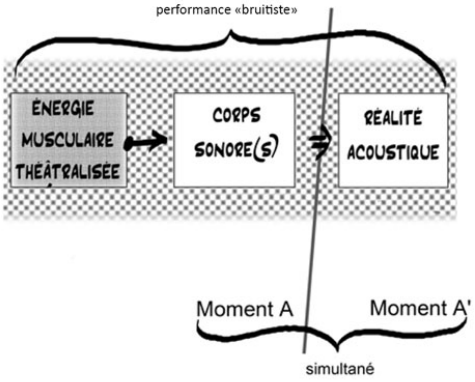


Modèle de performance de la musique classique et contemporaine.

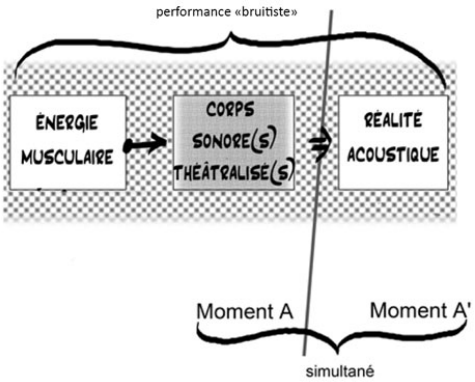
Puis la réalité acoustique saturée et le niveau sonore élevé qu'implique la volonté de faire vivre le « bruit de la société lui-même »,

LICENCE CREATIVE COMMONS PATERNITÉ PAS D'UTILISATION COMMERCIALE PARTAGE DES CONDITIONS INITIALES À L'IDENTIQUE

entraîne une négation de l'environnement sonore proche. C'est cette donnée qui m'a permis de conclure en faisant apparaître un troisième bruit « idéal », qui me paraît plus familier, et qui permettrait de me réconcilier avec le « bruit » en le plaçant dans un maillage dynamique propre à faire une figure. Rendant possible le retour à l'atelier, après cet arrêt temporaire théorique.



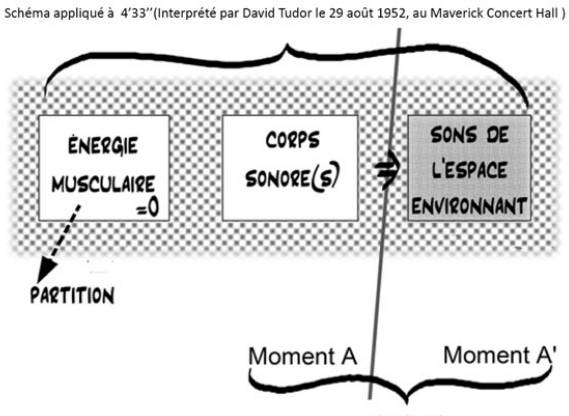
Modèle de performance 2, bruit « pharmakon » : énergie musculaire théâtralisée.



Modèle de performance 2, bruit « pharmakon » : corps sonore théâtralisé.

En effet ce « bruit » *pharmakon* ou *eidolon* se veut le bruit de la société lui-même donné dans son énergie négative même. Il nie, par sa présence immersive, le bruit environnant. Il est, dans le même moment de sa production, dans le déni du contexte. Il masque une partie de l'écosystème de sa réception qui pourrait produire une certaine « distanciation » dans le processus performatif. De ce fait, il est très éloigné du modèle inauguré par Cage avec ses 4'33" de silence.

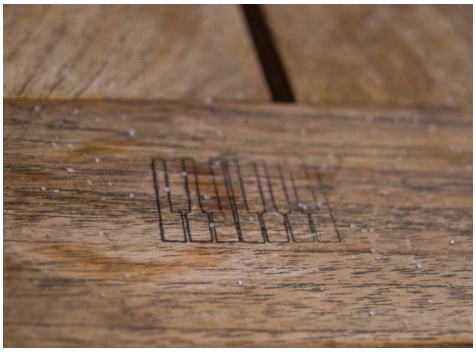
Rappelons le schéma de la performance de Cage à partir des schémas proposés ci-dessus :



Performance *4'33"* (Cage, 1952)

S'il y a dans le bruit *pharmakon* ou *eidôlon* une approche qui remet en question la *mimesis* classique encore très présente dans le « bruit concret », aucun de ces deux bruits ne remet en cause fondamentalement l'idée très classique de l'artiste et de l'œuvre comme une fenêtre ouverte sur le monde.

Or, le projet Cagien des *4'33"* laisse au contraire imaginer des dispositifs qui ne sont pas des fenêtres ouvertes sur le monde. Dans un article qu'il consacre à son ami Robert Rauschenberg, John Cage décrit les *White paintings* de la manière suivante : « *les* White Paintings *sont des aéroports pour les lumières, les ombres, les particules.* » (1961, p. 102) Les *White Paintings* se révèlent comme une autre façon de penser le travail artistique, des surfaces sensibles



Kuruwarri pour piano, *field recording* et soprane. Extrait de la partition.

LICENCE CREATIVE COMMONS PATERNITÉ PAS D'UTILISATION COMMERCIALE PARTAGE DES CONDITIONS INITIALES À L'IDENTIQUE

réceptionnant le monde les environnant, le monde « comme il tombe ». Elles donneront l'idée des *4'33"* comme pièce de silence, un aéroport à poussière sonore. L'œuvre comme une surface sensible de réception a été théorisée pas Léo Steinberg en développant la notion de « flatbed » :

> *J'emprunte ce terme au plateau de la presse d'imprimerie : « support horizontal soutenant une plaque d'imprimerie horizontale ». Et je propose d'utiliser ce mot pour décrire le plan du tableau tel que le concevaient les années 1960 – surface picturale horizontale dont la position angulaire par rapport à la station humaine verticale conditionne le contenu qui s'y inscrit.*

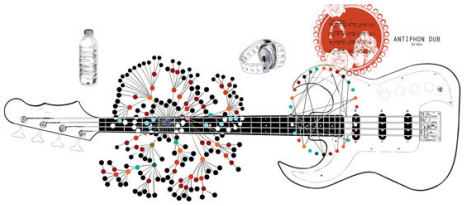
Le tableau n'est plus seulement cette fenêtre ouverte sur un monde, mais une surface d'inscription. « *Le plan pictural en plateau (*flatbed*) fait symboliquement référence à des surfaces dures, comme des dessus de table, des sols d'atelier, des cartes, des panneaux d'affichage, n'importe quelle surface réceptrice où sont éparpillés des objets, insérés des données, sur lesquelles on peut recevoir, imprimer des informations, de façon cohérente ou non.* » (Steinberg, [1972] 1997, p. 1036)

Unser-score (Hard lines pour percussion).
Work in progress. Collection de l'artiste.

Après une généalogie qui passe de Monet (*Les Nymphéas*) à Mondrian, des collages de Schwitters au *Grand Verre* de Marcel Duchamp, il conclut : « *la surface peinte n'est plus la traduction de l'expérience visuelle imposée par la nature mais* celles de procédés opérationnels. » (steinberg, [1972] 1997, p. 1036, c'est moi qui souligne)

La surface « flatbed » inaugure l'œuvre comme un champ, sans fixité des formes convoquées, ouvert sur une plasticité en acte faite de courts-circuits, de confrontations et de contaminations. L'œuvre n'est que l'actualisation temporaire de ce champ traversé par des matériaux et des gestes, ouvert sur l'espace, sur le milieu d'accueil. L'œuvre comme prégnance ouverte se manifeste du nœud qui se fait des mouvements entre l'auteur, le spectateur et la circonstance.

Rapporter à la question du « bruit », nous pouvons imaginer un bruit « flatbed » que je vais nommer un bruit « fade » en référence à un ancien texte que j'ai écrit sur les modalités d'apparition de l'objet sonore (Mathevet, 2013) qui me semble complémentaire à cet article.



The Exorcist-Antiphon Dub.
Partition à l'échelle 1 pour basse.
Collection particulière.

Le son ou bruit fade serait ce son perçu parce que rendu disponible par une surface sensible de réception et de captation, qui laisserait à l'auditeur idéal la possibilité de sa savouration et, de part sa réception, éloignée de la chaîne signifiante à laquelle il appartient, se donne les possibilités d'une re-diagrammatisation, c'est-à-dire d'une remise en circulation de ce « bruit ».

L'œuvre comme surface sensible re-dynamise les fragments signifiants et/ou insignifiants récoltés, elle ouvre de nouvelle perspective et propose de nouvelles lignes de fuite qui se construisent, à part égale, par l'artiste et l'auditeur-spectateur dans le moment de réception.

« Savouration »		
Neutre	Bruit «fade»	Re-diagrammatisation du son

Tableau : horizon [percept-affect-concept] du bruit « fade ».

Que reste-t-il de « bruit » dans un monde où le « mickey mousing » s'est généralisé et globalisé ? Comment, dans une société qui compose et qui calibre tous les bruits de son environnement comme une bande sonore,

LICENCE CREATIVE COMMONS PATERNITÉ
PAS D'UTILISATION COMMERCIALE
PARTAGE DES CONDITIONS INITIALES À L'IDENTIQUE

le musicien peut-il espérer écouter et concevoir des « bruits » au premier degré ? Force est de constater que les « bruits » ne sont désormais que des signes interchangeables sur l'axe paradigmatique du grand syntagme sensible post-capitaliste.

> *Avant d'être structurés par le langage, ou « comme un langage », les contenus (significatifs) sont structurés par une multitude de niveaux micropolitiques. […] Chaque formation de pouvoir organise un système de redondance de contenu. La machines d'expression, qui surplombe l'ensemble de ces formations, n'est là que pour normaliser les formalisations locales, pour traductibiliser, centraliser, une signification invariante reconnue par l'ordre dominant, mettre à jour un consensus.* (Guattari, [1977] 2012, p. 410-411)

Il ne peut donc rester de « bruit » que ce son inexplicable, relayé au grenier, par lequel commence tout bon film d'horreur. Un bruit annonciateur d'un désordre diégétique qui a définitivement déserté le sensible clinique de notre société. Le « bruit » à qui on a imposé une forme est simultanément dépossédé de toute sa vigueur « plastique » : à la fois informante, déformante et explosante.

Idéalement, le bruit « fade » est la quête de ce « bruit » débarrassé de tout étalonnage. Il passe par l'écriture et la pratique d'un sonore et d'un musical intégrant les dimensions écologiques de ses possibles apparitions (Mathevet, 2012).

Croquis préparatoire pour le *Radiomaton* (Frédéric Mathevet et Célio Paillard, 2013)

THE EXORCIST-ANTIPHON DUB POUR RÉCITANT, PIANO PRÉPARÉ ET BASSE

Cet article ne pourrait être complet sans une explication (sommaire) des stratégies performatives, visuelles, sonores et compositionnelles de l'écriture de la performance *The Exorcist – Antiphon Dub* qui s'est déroulée à l'ENS Louis-Lumière, le jeudi 4 décembre, avec l'aide et le soutien précieux des enseignants et des étudiants de l'école[7].

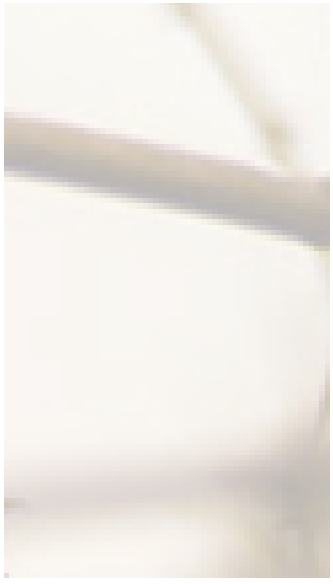
The Exorcist (1973) de William Friedkin ne déroge pas à la règle du bruit entendu dans le grenier. Il est même symptomatique de cette dépossession[8]. Le bruit est « l'enfant entêté », l'idée fixe, le signe fixe (en Allemand *Eigensinn* comme le rappel Pascal Quignard) qui, à l'image du conte des frères Grimm, s'impose par un retour incessant, refusant d'être relégué au grenier. Il laisse apercevoir aussi l'indocile qui l'habite, celui qui plie les corps, qui déprave la langue et qui questionne le lien social.

Dans cette performance, nous proposions une invocation du « bruit ».

Le film évidé de ses images, dont tous les sous-titres anglais ont été remis dans l'ordre alphabétique tout en conservant le rythme d'apparition des textes d'origine du film, en était le réceptacle : à la fois une surface en creux, disponible à l'échouage et à l'inscription, toujours temporaire, des sons et de toutes les autres expériences déployées. Puis un nouveau film, une nouvelle intrigue débarrassée de sa fable (notamment par la répétition) s'offrait à la lecture. Devant le film, une mascarade. Un rassemblement de personnes et d'objets qui s'activaient et qui évoquaient autant une messe (la partition du récitant est mangée après avoir été chantée) qu'un doublage en postproduction. C'est ce « doublage », ce « dub » qui ouvre un interstice, comme lorsque l'on constate que les paroles correspondent mal aux mouvements des lèvres. Une coupure relayée par une re-diagrammatisation des signes du film, rendus à leur indocilité inhérente. La langue, les images, les gestes, les sons étaient pris dans de nouvelles configurations dynamiques, un « shape-shifting » qui se voulait conjurateur d'un bruit des idéologies

7 Pierre Chailloleau, Florent Denizot, François Salmon, Adrien Soulier pour les étudiants et Pascal Spitz et Frank Gillardeaux pour les enseignants.

8 Throbbing Gristle, groupe fondateur du mouvement de musique industrielle, est fondé en 1975. Il est intéressant de constater que le « bruit » convoqué par la musique industrielle est une remise au goût du jour d'une tradition moyenâgeuse du « bruit » liée aux manifestations du diable et de la sorcellerie.



LICENCE CREATIVE COMMONS PATERNITÉ PAS D'UTILISATION COMMERCIALE PARTAGE DES CONDITIONS INITIALES À L'IDENTIQUE

mortifères qui habitent notre bruit quotidien et lui rendra la « plasticité » qui est la sienne.

C'est l'entre-deux qui sera comme un œil ouvert (et une oreille) sur un champ de forces qui fait advenir et muter le bruit.

Une auscultation du bruit, entre les coutures parfilées du film.

Une oraison abstraite jaculatoire qui voulait exorciser le bruit, mais à bas bruit.

Il s'agissait pour moi de trouver les moyens de dépasser les pratiques sonores et musicales à la mode qui s'appuient sur des catégories musicales anti-discursives (informelles et/ou abstraites) ou téléo-discursives (immanence du processus) (Leblanc, 2013). Le film de Friedkin servait de support à des formes discursives en transformation permettant de ne pas produire du pur percept primaire mais à trouver une alternative entre le « discursif » et « l'expérientiel » (Leblanc, 2013).

La bande dessinée comme paradigme personnel de l'écriture ambiguë et mutationnelle (Mathevet, 2015) m'a été d'un grand secours pour mentaliser notre écriture singulière du sonore, du musicale et du visuel. En effet, la bande dessinée est tout entière soumise à une écriture double, *schizographique*, qui est à la fois topologique et linéaire. Non pas soit l'un, soit l'autre, mais toujours les deux, au même moment. Dans chaque vignette, la lecture se fait de l'espace et du texte, comme chaque lecture de page se fait à son tour de l'espace et du texte. Cette écriture gigogne singulière fait de la bande dessinée une écriture précipitée sur le tranchant de l'espace et de la linéarité. *Ainsi, chaque trait est funambule*. Topologique, le trait décrit un espace géométrique, mais dans le même moment, pris par l'histoire qu'il raconte, il discourt comme du langage. C'est sans doute la raison qui permettra à Henry Van Lier de faire de la BD l'art du vingtième siècle impliquant non seulement la topologie géométrique classique mais, avec elle, une typologie différentielle. Dans cette écriture gigogne les emboîtements ne se font pas de changement de plans et de variations de cadrages, mais de *transformations et de mutations catastrophiques*.

Croquis préparatoire pour *The Exorcist-Antiphon Dub*.

Ces mutations catastrophiques, et nous terminerons temporairement par ceci avant de vous inviter à consulter les différents documents sonores et vidéos qui restent de cette performance, sont possibles parce que l'écosémiose ou la sémiotique plastique dont nous avons parlé plus haut, nous permet de penser tous les éléments convoqués sur le sol de l'atelier ou la table de travail comme *susceptibles* de mutation. Tous les éléments convoqués n'ont jamais de propriétés intrinsèques, ils sont saisis dans *le mouvement de leur transformation possible*. Ces transformations passent par l'approche rigoureuse de ce qui permet au sonore de s'appréhender. Non pas seulement l'instrument et la machine mais l'ensemble du dispositif pensé comme méta-instrument (Mathevet, 2010). Non pas seulement le résultat sonore supposé puis projeté dans l'espace (*vacuum*), mais l'ensemble des sons, des objets et des corps en présence comme la constitution d'un environnement (*plenum*) qui engagent des relations de coprésence. Il s'agit de la condition *sine qua non* pour que le *bruit* puisse nous permettre de repenser notre compréhension entre la forme et le processus.

LICENCE CREATIVE COMMONS PATERNITÉ
PAS D'UTILISATION COMMERCIALE
PARTAGE DES CONDITIONS INITIALES À L'IDENTIQUE

BIBLIOGRAPHIE

BARTHES, Roland. 1957. *Mythologies*. Paris : Seuil.

CAGE, John. 1961. « On Robert Rauschenberg, Artist, and His Work ». In *Silence*. Middletown (Conn.) : Wesleyan University Press.

CHION, Michel. S. d. *La question du bruit rapportée aux genres cinématographiques : Cours destinés aux étudiants de Paris 3*. Consulté le 11 décembre 2015. http://michelchion.com/texts

CROS, Edmond. 1998. Genèse socio-idéologique des formes. Montpellier : C.E.R.S.

ECO, Umberto. [1984] 1988. *Sémiotique et philosophie du langage*. Paris : Presses universitaires de France.

LEBLANC, Jimmie. 2013. *Fil rouge : les concepts de figure et de texture performatives comme fondements d'une approche expérientielle de la musique*. Thèse de Doctorat. Schulich School of Music. McGill University. Montréal, Québec, Canada.

MATHEVET, Frédéric.

2010. *Faire la peau... La musique au risque de la plasticité*. Éditions universitaires européennes.

2012. « Sémiotique plastique et pratique musicale au risque de la plasticité ». *Plastir*, 29. http://plasticites-sciences-arts.org/PLASTIR/Mathevet%20P29.pdf

2013. « Reste de son ou comment envisager d'autres modalités d'apparition de l'objet sonore ». *L'Autre musique #2 : circonstanciel*. Consulté le 12 décembre 2015. http://www.lautremusique.net/LAM2/demantibule/reste-de-son-ou-comment-envisager-dautres-modalites-dapparition-de-lobjet-sonore.html

2015. « Partitions suspendues, partitions circonstancielles, partitions graphiques et partitions étendues : l'œuvre comme re-diagrammatisation "écopraxique" ». *The dark Precursor. International conference on Deleuze and artistic research*. Orpheus Insitute. Belgique : Ghent.

MURRAY, SCHAFER Raymond. 2010. *Le paysage sonore, le monde comme musique*. Marseille : éditions Wild Project.

SCHAEFFER, Pierre. 1966. *Traité des objets musicaux*. Paris : Seuil.

SLOTERDIJK, Peter. 2005. *Écumes : Sphérologie plurielle (sphères III)*. Trad. O. Mannoni. Paris : Maren Sell,337.

STEINBERG, Leo. 1972. « Other criteria ». Réimpression in *L'art en théorie*. Trad.Annick Baudoin. Paris : Hazan. 1997.

Frédéric Mathevet est artiste sonore. Il est chercheur associé à l'ACTE (UMR 8218, Paris I - CNRS). Docteur es arts, il co-dirige la revue en ligne *L'Autre musique* et le laboratoire du même nom qui entremêle chercheurs et praticiens.

LICENCE CREATIVE COMMONS PATERNITÉ
PAS D'UTILISATION COMMERCIALE
PARTAGE DES CONDITIONS INITIALES À L'IDENTIQUE