

## “Ecrire avec des sons...”

**René Farabet**

---

Pour ses Entretiens à la radio, en 1952, André Breton lit au micro ses réponses à l'interviewer : il les a rédigées à l'avance. Désir de contrôle, de maîtrise absolue du langage ? Méfiance envers les aléas et les approximations du discours improvisé ? De fait, cet apôtre de l'automatisme psychique et verbal (de la « pensée parlée ») est d'abord un écrivain ; et parler au micro, c'est imprimer du texte sur le ruban magnétique comme sur une page.

Il est vrai que les programmes culturels de radio, à cette époque (sous les bannières flamboyantes du « Radio-Drame » et du « Hörspiel », en particulier), sont essentiellement au service de l'écriture ; celle-ci est parvenue à phagocyter un médium qui semblait devoir lui échapper. La voix sert alors de passeur : par son mouvement expressif, elle s'efforce d'animer, en plus ou moins parfaite conformité, des signes en sommeil. Sa mission est sémantique et/ou musicale. Des hordes de bien-disants, soumis à la tyrannique typographie des « brochures », tournent sans arrêt les pages du livre sonore. Le texte (cette « sécrétion calcifiée de la pensée et de ses affects », ainsi que le définissait Antonin Artaud) est livré à la récitation comédienne et à l'illustration bruitiste, c'est-à-dire à des techniques de simulation. Espace clos et aseptisé, le « studio Gutenberg » fonctionne comme un atelier de « phono-copie », de duplication : papillons chloroformés, les paroles s'y évadent de la chrysalide littéraire, et exécutent une pavane somnambule, qui n'est souvent qu'une « danse de mort ».

Mai 1968 : « Pas le temps d'écrire », peut-on lire sur un mur. L'homme de radio pourra voir dans ce graffiti d'étudiant une invitation à abandonner ses pantoufles et son stylo, et à se plonger dans le théâtre même des opérations, autrement dit dans la rue. Et ce que donne alors à entendre le transistor, ce ne sont plus des propos policés, ni des artefacts, mais des rafales de bruits (détonations, clameurs, chants, slogans, crachements de mégaphones, etc.), qui, loin d'être de simples éléments du décor, sont des « acteurs sonores », au même titre que la parole haletante et convulsée, instantanée du reporter (l'homme qui réagit à l'évènement et fusionne avec lui, qui, d'une certaine manière, écrit avec la voix l'histoire en train de se faire). Mais, cette fois, fondu dans le tohu-bohu ambiant, ce récit brûlant, tout en « saccades » (et la saccade, rappelons-le, était aussi une figure rythmique chère à Breton et aux Surréalistes) ne passe plus par l'imprimé.

Dès lors, employer le mot « écriture » (cf. Atelier de Création Radiophonique de France-Culture, 1969-2001) n'est acceptable qu'au sens figuré. L'oeuvre n'est plus corsetée par un script (ou une partition), mais elle prend appui sur la « réalité sensible » dont parlait Paul Valéry, c'est-à-dire le vivant, avec sa fièvre, son effervescence : une matière imprévisible et en mouvement. Le monde devient un studio de plein-air.

Emancipé de la lettre, de ce carcan rigide qui lui dictait son dessin et sa couleur, le son est appelé à retrouver d'emblée sa source vive, les objets concrets d'où il s'origine, dont il fait partie : dont il est une émanation, une « radiation », pourrait-on dire. Le son est le legs, le souvenir d'un corps disparu, auquel il a été ravi, mais dont il garde la marque fossile, jusqu'à ce qu'il s'épuise. Sa nature n'en est pas pour autant fantômatique, et réductible à une aérienne et turbulente agitation d'ondes ou de particules, elle a toutes les caractéristiques du vivant, une corporéité : une chair, des veines, un « grain », une pigmentation, des plis, des pores, des cicatrices, des escarres, des pulsations, etc. Le son porte aussi l'empreinte vibratoire de l'espace même dans lequel il retentit ; et les transformations naturelles de ce milieu dynamique, sujet à d'incessantes interactions d'actes et d'évènements, contribuent aussi à le façonner, et le couvrent de « moires ». Il est constamment « en situation », et cette plasticité fait de lui une sculpture mobile, élastique.

Et d'abord, comment capter le son ? Selon quel processus ? Il y a un personnage (un cinéaste), dans un film de Wim Wenders (Lisbonne Story), qui se prend à déplorer que notre perception du monde soit empirique et partielle, et que la caméra et le microphone découpent des tranches de

vie de façon arbitraire, sans objectivité. Aussi décide-t-il d'errer dans la ville, les yeux mi-clos, du coton dans les oreilles, et, au dos, les appareils enregistreurs branchés sans arrêt sur le réel : tout cela, afin de ne pas interférer sur le cours naturel des événements, pour ne pas avoir à sélectionner les images et les sons sous la pression des faits, ou au gré de ses humeurs et de ses a-priori. Il espère ainsi saisir les choses mêmes, à l'état brut, en les laissant s'engouffrer toutes seules dans la machine.

Bien entendu, cette hypothèse de travail s'avère vaine ; elle suppose naïvement un media transparent –comme si la réalité pouvait s'offrir, si pure, qu'il n'y ait qu'à la consigner sur une bande-témoïn. Et la vie, certes, propose parfois des énoncés cohérents, des enchaînements logiques, des embryons de « phrases », pourrait-on dire. Mais le propos de l'oeuvre d'art n'est évidemment pas de présenter de prétendus reflets du monde, des fac-similés, mais de répondre à une vision plus prismatique. Et l'absence de script (donc de structure prédéterminée) ne signifie pas, pour autant, une absence de projet.

On pourrait définir le « projet », non comme un plan de travail rigide, appelé à soutenir un développement démonstratif, une argumentation toute théorique, mais plutôt comme une sorte de « feuille de route » tracée en pointillés sur une carte où ont été cochés, par avance, quelques lieux-dits, mais qu'il va falloir constamment rectifier, adapter en fonction des occurrences. Au « voyage organisé » se substitue une approche plus intuitive sans doute que raisonnée.

La période de l'enregistrement pourrait être comparée à celle de la moisson, mais plutôt dans sa dernière phase, qui est celle du glanage : le glaneur proprement dit est celui qui cueille en flânant, qui engrange un peu en vrac, sans se soucier de classer hâtivement. S'il se laisse guider par ce qu'on pourrait appeler une sorte de « flair », sa démarche n'est pas tout à fait celle d'un aveugle. Il y a une finalité dans son acte : il vise et essaie de rejoindre un certain nombre de points, dont il avait plus ou moins pressenti la présence, qu'il avait plus ou moins consciemment repérés et définis. Et lorsqu'il les atteint, il les reconnaît aussitôt comme objets de son attente : c'est comme s'il avait été, d'une certaine manière, « convoqué » par eux. Ainsi suffit-il parfois d'un peu d'eau claire jetée sur une surface ternie, pour que ressurgissent et brillent, pour un temps, les motifs estompés d'une mosaïque ancienne.

L'auteur est le premier auditeur. L'*écoute* est naturellement au coeur de son approche. A partir d'elle va s'élaborer peu à peu un début de construction imaginaire, une mise en faisceaux, encore hypothétique, des figures sonores : en somme, l'ébauche d'une sorte d'*écriture en filigrane*, pré-syntaxique, discontinue, provisoire.

Il faut en effet concevoir l'écoute comme un moyen de connaissance et non plus comme la simple préhension du phénomène sonore, et l'assomption de sens pré-établis. Elle s'exerce dans un espace acoustique extensible, labile, elle dilate le son, le répand, l'élonge, en porte au loin l'ondulation. L'oeil se ferme : la nuit déroule son écran gélatineux. L'oeil se ferme : l'oreille se tend. Aussitôt la cartographie du monde s'altère, les proportions changent, des distorsions se créent, les liens logiques se distendent, les sources se font mystérieuses, et de nouvelles images apparaissent, des reliefs et des plans différents, des zones nuageuses et floues, et d'autres plus lumineuses : l'imagination nomade a pris le dessus.

Dans un premier temps, « être à l'écoute », c'est se faire co-présent au monde, plonger dans un milieu et s'ouvrir à ce qui advient. Du corps-éponge, c'est l'oreille qui est au plus aigu de la perception, elle est le « sens préféré de l'attention », disait Valéry, un point de guet et de veille à la frontière du champ visuel. Elle ne s'abîme pas dans une activité purement contemplative, face à des corps étrangers lui faisant face, elle s'ouvre pour les absorber et les laisser glisser en elle. L'écoute, même lorsqu'elle est « flottante » (cf. Freud), et neutre, vacante, ou rêveuse, voire distraite, ne se résoud pas en la simple homologation d'un dehors, elle n'entraîne pas une disparition ou un exil de soi, elle favorise, au contraire, le retour à soi, mais enrichi de l'autre. Ecouter, c'est intérioriser le son, c'est respirer avec lui, c'est le laisser profondément résonner en soi, et déposer ses empreintes sur les multiples membranes de notre caverne organique : toute écoute, pourrait-on dire, est pariétale, physiologiquement ancrée.

« Je sens les pensées cheminer dans ma tête », disait, de son côté, le poète lapon, qui croyait à l'inscription matérielle du flux mental. Antonin Artaud allait jusqu'à affirmer : « La pensée fait du bruit. » Et ce bruit donc, suit une sorte de chemin de halage, parallèle au son lui-même, qu'il accompagne, imprègne, et parfois brouille et neutralise ; et des zones de silence, il fait des halos de résonance, des espaces pleins, assourdissants.

C'est l'*écoute active* qui arrache le son en constant devenir à l'indifférencié ; plus sensible aux affects qu'aux concepts, elle cherche des indices et des signes, traque l'inouï et l'implicite, désagrège les tissus sonores trop compacts, fait surgir et clignoter des sens imprévus ; c'est elle qui renouvelle et multiplie les « départs » de l'attention. Dès lors, le microphone est l'instrument de sensibilité et de désir, qui sert à découper une réalité sans coutures, qui varie les cadrages et les mises au point, qui se plie aux va-et-vient suggérés par la « proxémique » (cette science du lointain et du proche) : qui fait de la technique une fonction de la pensée. Le microphone est une « oreille volante », et, dans un sens, la première plume de l'auteur. Ce « *micro-stylo* » esquisse un « brouillon d'écriture ».

### **La cohérence est à venir**

Une « *écriture dramaturgique* », telle pourrait être la définition de l'opération suivante, destinée à intervenir dans le désordre du vivant, à proposer un enrichissement et une nouvelle orchestration des matériaux sonores composites (sons originaux, bruits d'environnement, paroles improvisées, manifestations pré-verbales ou non linguistiques, mais aussi motifs musicaux, effets électroniques, et éventuellement fragments textuels, etc.). L'oeuvre, en effet, n'est pas réductible à l'addition-juxtaposition des différents éléments qui la composent, c'est une entité nouvelle, faite des relations qu'entretiennent les éléments entre eux. Pour prendre un exemple ancien, les pièces de bois qui constituaient le vaisseau de Thésée (une « galiote à trois rames ») auraient pu aussi bien, dans un autre assemblage, servir à fabriquer un chalet ou un pont...

Donc une fois dépassé le processus purement descriptif ou de constat, lié à la capture jalouse du réel, et rejeté le simple abandon au flux régulier et continu, à la fatalité du linéaire et des chaînes de causalité, l'enjeu est de tracer de nouveaux parcours, grâce à des procédés « syntaxiques », à une technique à la fois de fracture et de combinaison. Ainsi peut être rétablie, pour l'auditeur, une distance (c'est-à-dire une possibilité de jugement et de mémoire, de conscience) que le document brut lui-même, dans son immédiateté, avait tendance à abolir. Aux sons enregistrés qui crient : « Nous sommes là, toujours présents sur la bande, vifs et impatients, comme si nous venions de naître », l'auteur va répliquer : « J'étais là, quand la machine vous a happés. » Le passé vient s'encaster dans le présent. Cette posture en retrait permet de procéder notamment à un autre feuillement du temps, et à un réglage différent des durées (compression, dilatation, suspension de l'image sonore, introduction de « blancs », de vides temporels, etc.).

C'est une autre traversée du réel qui s'engage – ce qu'on pourrait appeler une « seconde navigation ». L'auteur de radio est, en quelque sorte un « marinier ». S'il lui arrive parfois de se laisser aller au fil de l'eau, et de laisser, derrière lui, une trace rectiligne, le plus souvent, il va résister à la force impétueuse du courant, et obliquer, godiller, varier sa vitesse, installer des balises, dresser des écluses, des barrages, amarrer librement sur la rive de son choix, etc. Et dans le sillon d'écume qui le suit, on pourra lire alors comme une sorte d'écriture originale, plus ou moins contournée et savante. Le propos est de questionner et d'interpréter la réalité, en rafraîchissant les signes convenus que nous envoie le monde, en les portant au-delà d'eux-mêmes, en les aventurant, sans les enserrer, dans une étroite résille. Toute *écriture créative* se doit d'être inaugurale ; à elle de faire éclore le sens, et d'offrir de nouvelles perspectives.

Il ne suffit pas que le son soit empiriquement perçu, il faut aussi qu'il puisse être « lu », si vagabond et imprévisible soit-il. Il faut que, par delà des effets concertés de brouillage, l'auditeur puisse l'accompagner dans son voyage. Ceci ne signifie pas un recours exclusif à des figures simples et minimales, mais la mise en place d'une structure signifiante, qui peut être plus ou moins apparente. Le *processus dramaturgique* ne consiste pas à plaquer un appareil expressif passe-partout sur la matière sonore, à imposer du dehors et d'en haut une forme ostensible indépendante, mais, à partir d'un dialogue avec cette matière, d'établir une sorte d'architecture interne. C'est un travail souterrain, « par en-dessous », qui va faire émerger, par exemple, les caractères d'une typographie sonore. Par son activité de « marquage » des matériaux (pour en souligner le relief, le modelé, pour les enluminer, pour les emphatiser ou les relativiser, pour les singulariser, voire les isoler, etc.), par les jeux de lignes qu'elle dessine (selon une topologie qui n'est pas nécessairement fondée sur le rayonnement d'un centre unique, mais qui développe un réseau, un système d'articulations), la dramaturgie organise l'arpentage du champ sonore. Elle règle les recadrages et les correspondances, les nouveaux agencements des figures (rencontres, accords ou confrontations, collisions), elle gère les « attractions » et les tensions, elle déclenche le processus « rhizomatique » (pour reprendre l'expression de Gilles Deleuze) : chevauchements, superpositions, tressages, contaminations, croisements, alternances, glissements, décrochages,

expansions, etc. Elle crée un vaste espace de résonance, où toutes les images se combinent. Interroger le réel, c'est l'annoter et le connoter, c'est le recycler, le confronter à d'autres contextes, c'est le « dévergonder ».

La recherche de cohérence liée à l'usage d'une « *grammaire sonore* » ne devrait toutefois pas masquer le fait que l'art radiophonique est un procès, et que sa finalité n'est pas de construire des mausolées du sens, ni d'enfermer l'auditeur dans des jeux de codes et des systèmes narratifs contraignants. Certains, aujourd'hui, vont jusqu'à considérer l'oeuvre comme le simple maillon initial d'une chaîne infinie : ils la destinent à des croisières télématiques, à des rencontres d'*interface*, au cours desquelles l'auteur est pressé de disparaître et de se dissoudre dans une sorte de convivialité fantôme. En fait, cet appel à la permanente métamorphose, pour généreux qu'il soit, méconnaît ce qu'est véritablement le travail créatif : un processus complexe de lente maturation, auquel on pourrait comparer, peut-être, le travail enduring de l'écriture.

Ainsi, « *écrire avec des sons* » pour la radio, ce n'est pas écrire sur le sable. C'est une proposition, une suggestion faite à quelqu'un qui, à partir d'un champ physique périphérique, va se mettre à l'écoute, mais ce n'est pas une offre de capricieux bricolage. L'oeuvre n'a rien d'un gadget flexible à volonté, mécaniquement modelable. Elle n'en est pas moins « ouverte » : les espaces de dérive qu'elle libère sont destinées à la force poétique de l'imagination.