

# Colloque international « Du bruit à l'œuvre »

Université de Genève - 14-15 novembre 2008

## PRÉSENTATION

Sait-on au juste ce qu'est le *bruit* ? L'esprit se trouble dès qu'il s'agit de l'identifier et de délimiter son territoire. Comme si le désordre que le bruit désigne entachait sa définition même. Voilà sans doute pourquoi les dictionnaires soulignent avant tout sa négativité : le bruit est l'envers du son ou, mieux, *le son dont on ne veut pas*. Car sitôt que l'on tente de le saisir en lui-même, sans égard à la répulsion ou au plaisir qu'il inspire, son identité se brouille : « la musique de l'un peut être le bruit de l'autre » (R. Murray Schafer). Et si le bruit se distingue du son par sa complexité et l'irrégularité de ses vibrations, s'il échappe à la gamme et résiste à la notation musicale, la différence entre eux est de degré, non de nature. La bruyante turbulence du *timbre* dénonce assez l'utopie d'une pureté sonore : dans le son, il y a toujours du bruit en puissance.

Marqué par cette tension entre une identité incertaine et son opposition persistante à l'harmonie, dont il est l'ombre indissociable, le bruit se prête à toutes les variations sémantiques au gré des discours et des savoirs qui le sollicitent. Élément étranger au code de la communication et qui en altère le fonctionnement, nouvelle retentissante qui trouble la routine d'une communauté, déchirure qui brise la cohérence d'une œuvre – « une œuvre est *ouverte* aussi longtemps qu'elle reste une *œuvre*. Au-delà, l'ouverture s'identifie au *bruit* » (U. Eco) –, le désordre du bruit accompagne l'ordre et l'harmonie en un voisinage discordant. Et si la théorie informationnelle semble renverser la valeur du bruit en en faisant l'attribut premier de l'*information* – en tant que *événement* du bruit, éminemment *différentiel*, s'oppose à la redondance et à la banalité –, c'est à la condition que jamais il ne franchisse un seuil-limite à partir duquel l'information se noie dans son propre excès.

### Du silence de l'œuvre à l'art du bruit

Accroc sonore banni de l'expression, rejeté dans les marges de la civilisation et de la culture, le bruit est par excellence ce que l'esthétique pythagoricienne, conçue sur le modèle harmonique, exclut par principe. L'œuvre doit trouver son fondement, à l'écart du temps et des sens, dans le *silence* du Nombre par lequel la Raison divine régit l'ordre du Cosmos. C'est pourquoi, pour Cicéron, l'art oratoire doit s'attacher à la disposition euphonique des sons et à la construction rythmée de la période. La voix ne doit pas être rustique, son accent, agreste, ni sa prononciation, âpre ; on ne doit pas laisser les mots devenir malsonnants. Parler suppose l'effacement des bruits, traces d'une *animalité* privée de raison, au profit d'une pureté vocale conçue comme le signe par excellence de l'*humanité*. Au regard de la beauté d'une œuvre fondée sur l'ordre et la mesure, le bruit n'est que confusion : insoutenable Babel des langues et des formes où se perdent toute proportion et tout équilibre.

On s'accorde à dater des Futuristes l'avènement d'une esthétique du bruit. Le geste inaugural en serait le célèbre manifeste de Russolo, *L'art des bruits* (1913) : « La vie antique ne fut que silence. C'est au dix-neuvième siècle seulement, avec l'invention des machines, que naquit le Bruit. Aujourd'hui le bruit domine en souverain sur la sensibilité des hommes ». Contre le calme et l'harmonie bourgeois, et en écho à l'appel de Rimbaud – « Assez vu... Assez eu... Assez connu... Départ dans l'affection et le bruit neufs » – Russolo exhorte l'art à répondre au vacarme de la ville et aux déflagrations d'un monde en perpétuelle transformation. Les bruits essaient dès lors de la musique à la littérature et aux arts plastiques, en autant d'œuvres qui les mettent en action ou en scène au lieu de tenter d'en effacer les traces. Apollinaire invite à faire feu de ces bruits dont la poésie s'était jusqu'alors coupée :

Remuons la langue  
Lançons des postillons  
On veut de nouveaux sons de nouveaux sons de nouveaux sons  
On veut des consonnes sans voyelles

Des consonnes qui pètent sourdement  
Imitez le son de la toupie  
Laissez pétiller un son nasal et continu  
Faites claquer votre langue  
Servez-vous du bruit sourd de celui qui mange sans civilité  
Le raclement aspiré du crachement ferait aussi une belle consonne

Les divers pets labiaux rendraient aussi vos discours claironnants  
Habituez-vous à roter à volonté

L'injonction d'Apollinaire (« La Victoire », *Calligrammes*) aura été largement entendue : Dada tympanise la langue, Beckett célèbre le surgissement des bruits – « Oui, ce sont de beaux jours, les jours où il y a des bruits » (*Oh! les beaux jours*) –, Pinget y voit l'origine de tout récit, la poésie sonore, héritière des glossolalies pentecôtistes, fait des bruits du corps la matière même de l'œuvre.

## Genèses du bruit

Sans doute l'irruption des mots d'ordre bruitistes à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle est-elle à comprendre dans le cadre d'une évolution du « paysage sonore » et d'une modification des « seuils de tolérance » qui déterminent les comportements sociaux (A. Corbin). Mais le compagnonnage du bruit et de l'œuvre n'a pas d'origine assignable, et aussitôt qu'on lui invente une naissance, on doit en reculer le moment. Les jeux verbaux des sotties médiévales comme le célèbre épisode des *paroles gelées* du *Quart livre* de Rabelais suffiraient à le montrer.

Les questions que provoque cette confrontation du bruit et de l'œuvre sont fondamentalement d'ordre esthétique. Elles réfléchissent la présence du bruit dans l'œuvre et problématisent sa réception.

Si toute composition se constitue contre le bruit qui la menace et dont elle cherche à se défaire, celui-ci n'en apparaît pas moins comme son lieu d'émergence: mer chaotique d'une matière informe d'où surgira l'œuvre accomplie. « Il faut imaginer Vénus turbulente, au-dessus du bruit de la mer » (M. Serres, *Genèse*). Le bruit est de tous les surgissements, de toutes les naissances. Ce que répètent à leur manière les cosmologies relativistes modernes qui, dans leurs propres récits de genèse, postulent ou inventent un *Big Bang*.

Alors même que l'œuvre cherche à se refermer sur sa perfection, un « bruit de fond » demeure. Pour peu qu'on sache l'entendre, il est, dans l'œuvre, l'écho de sa genèse. Dionysos qui danse autour de la statue d'Apollon. Vestige d'une origine obscure, le bruit est la *signature* de la création, la mémoire vive du principe dont l'œuvre provient comme d'un fonds inépuisable : puissance d'engendrement et promesse de renouvellement.

Mais si l'œuvre de bruit joue avec son *autre* et se construit sur sa propre frontière, se situant dans cette zone limite où le bruit menace de faire sombrer l'expression dans le chaos du *non-sens*, l'œuvre à son tour, intégrant le bruit dans un cadre formel nécessairement régi par le *sens*, risque de lui faire perdre sa force d'altération et de désordre. Car peut-on *composer* le bruit ? Et peut-on seulement le simuler ou reproduire ? Le bruit n'est-il pas toujours au-delà (ou en deçà) de sa notation ? Et si tant est qu'il existe des formes – ouvertes ou brisées – susceptibles d'accueillir ce qui par définition excède l'harmonie, il reste que la lecture ou l'écoute, avides de rythme et de mesure, tendent à *harmoniser* le bruit et entament ainsi sa nature. La menace est constante que le bruit se mue en bruissement, assujéti à la nécessité d'une perfection qui l'annule.

Si, plutôt que dans l'oreille, « la pensée se fait dans la bouche » (Tzara), les sons et les corps, dont les « bruits de bouche » (Pinget) incarnent l'alliance, s'opposent de manière inconciliable à l'ordre du sens. C'est à une telle fracture que les esthétiques bruitistes se heurtent dans leur volonté de faire entendre une *force* dans une *forme*.