

Le visible et l'audible: spécificités perceptives, dispositions sémiotiques et pluralité d'avancées sémiosiques

par

Jean Fisette

Université du Québec à Montréal

Texte d'une communication présentée au colloque du printemps 2000 de la Société de sémiotique du Québec.

Ce texte a paru dans *Tangence*, no 64 (*Esthétique du métissage+), 2001, p.81-98.

Cette parution a été faite à l'intérieur d'un dossier, intitulé *Le sensible et les modalités de la semiosis. Pour un métissage théorique+, dont les auteurs sont Jacques Fontanille et Jean Fisette.

Je me donne, au départ, un postulat à l'effet que le sens de la vision génère une image et donc une compréhension du monde qui diffèrent de façon importante - et sous de nombreux aspects de la représentation qui se construit sur la base des perceptions d'ordre auditif. J'avance un autre postulat, qui en fait est présupposé par le premier: soit l'impossibilité où nous sommes de dissocier ou de séparer les étapes logiques de la perception, de l'élaboration sémiotique et de la représentation: en fait, ces trois termes désignent les étapes d'un processus, c'est-à-dire une avancée sémiosique: cette chaîne sémiosique est, pour nous, insécable parce que nous n'y avons accès - la voir, l'entendre, la considérer, l'analyser, la comprendre - que par son extrémité, par son ultime maillon, qui est le lieu de notre intelligence. Les étapes antérieures ne peuvent qu'être inférées. D'où la nécessité de saisir simultanément la modalité sensible de la perception, la construction mentale de l'objet et, finalement, la représentation du monde. Ce qui explique aussi que cette démarche que j'entreprends ici appartienne à une phénoménologie.

Je reviendrai en terminant sur cet ordre de considération; je ne voulais, à cette étape-ci, qu'indiquer le cadre dans lequel situer les quelques propositions qui suivent. Question d'aller à l'essentiel pour illustrer mon propos théorique, je me contente de reprendre quelques particularités de la perception - compréhension - représentation du monde, dans la perspective de l'audition. Ma démarche emprunte la voie la plus simple: celle d'une prise en considération de divers caractères du son qui, au fil de l'avancée, s'enrichissent mutuellement, parcourant l'avenue de ces trois termes.

Mais avant toute chose, je dois définir d'une façon précise certains termes d'usage courant qui trouvent ici une acception spécifique:

- le *son* est un événement physique; il est essentiellement une énergie;
- le terme *audition* désigne la perception auditive du monde;

- le terme *audible*, à la différence du mot *audition*, désigne un mode de représentation et d'organisation sémiotique du monde qui découle d'une perception spécifique à l'ouïe;
- de façon similaire, le terme *visible* désigne un mode de représentation et d'organisation sémiotique du monde qui découle d'une perception spécifique à la vue;
- le terme *écoute* désigne une participation aux deux mondes - le monde naturel et le monde représenté - cette participation étant marquée par une prédominance de la modalité de l'audible.

Le son n'existe que dans un espace confiné

Le son n'existe que sous la forme d'ondes qui se propagent en rebondissant d'une paroi à une autre et se reproduisent ainsi jusqu'à l'épuisement de l'impulsion initiale. Le son, c'est donc essentiellement de l'énergie, des mouvements de propagation d'ondes, des rebondissements et, de là, un effet d'occupation de l'espace. On comprend dès lors la nécessité d'un lieu fermé que l'on appelle une chambre de résonance. À l'extérieur, à l'air libre, le son est extrêmement difficile à faire entendre - les musiciens de rue le savent parce que les lieux ouverts permettent difficilement le rebondissement et donc la propagation des ondes. Et de fait, on sait que le désert, celui de sable comme celui de neige, est condamné au silence. Le pavillon de l'oreille constitue la forme la plus parfaite de la chambre de résonance. *Donc, le son se réalise dans un espace; voire, le son est une occupation de l'espace, mais d'un espace confiné.*

Le son a une vocation marquée pour l'entropie

Le son, en rebondissant d'une paroi à une autre, se reproduit en se dédoublant; le croisement des ondes qui en résulte, en superposant des configurations harmoniques décalées et enchevêtrées, finit par biaiser puis abolir les différences sonores; le sujet qui perçoit les sons, même celui qui écoute attentivement, finit par perdre le sens (l'orientation) du son: très rapidement, il perd le sens de l'origine du son. Puis, au fil des rebondissements d'une paroi à l'autre, les particularités du timbre, de la hauteur et de la durée finissent par s'altérer jusqu'à l'entropie. L'auditeur finit par renoncer à discriminer les timbres qui permettraient de reconnaître des identités.

La mythologie grecque avait pris acte de ces phénomènes en racontant que la nymphe Écho ne parlait jamais en premier et que, n'arrivant pas à se faire comprendre, elle était condamnée à se répéter sans cesse. La figure d'Écho est intéressante en ce qu'elle ramène le phénomène du son à la voix, mais une voix impuissante, celle qui ne contrôle pas le sens, une voix située à un endroit imprécis entre la nature et la culture.

Le son ressemble à cette voix d'Écho, une voix surgie à l'improviste dans une foule, ou encore, une voix qui émergerait spontanément d'un lointain passé intériorisé: on ne sait pourquoi, on

n'arrive plus à savoir d'où ça vient, où ça a commencé, ou encore à savoir d'où ça parle, ni à qui ça parle; ça devient obsessionnel: on cherche à comprendre et on bute constamment sur l'obscur * ça+. Devenu irréparable quant à son origine, le son confond les voix et abolit les identités énonciatrices. De ce point de vue, il semblerait que le son ait une vocation marquée pour *l'entropie*. Comme si, à ce niveau de représentation, l'artefact sonore construisait son sens, non pas par discrimination d'unités - comme en linguistique - mais au contraire par enchevêtrement, par décentrement et par superposition de voix.

Le flot sonore est une invasion de l'espace

Le son occupe la totalité d'un espace; semblable en cela à l'eau d'une inondation, il s'immisce partout. D'ailleurs, - et la métaphore est significative - souvent on entend les gens dire qu'ils sont immergés par une musique (alors considérée comme un *flot sonore+). Mais à la différence de l'eau, le son n'est pas une matière: on l'a dit précédemment, c'est une énergie. Plus fugace que l'eau, le son se déplace entre les parois de l'environnement et notre oreille, nous reliant au paysage: c'est ainsi que s'oriente la chauve-souris: son vol, constamment bifurqué, laisse à imaginer le caractère capricieux et imprévisible de notre relation à l'environnement lorsqu'elle est fondée sur la modalité sonore; on est loin de la ligne droite tracée sous la régie du visible, pour le plaisir de l'oeil en position de maître. L'espace est entièrement occupé par les ondes qui se propagent dans toutes les directions: le flot sonore est toujours invasion d'un territoire. Le célèbre tableau de Munch intitulé *Le cri*, donnant les ondes sonores sous l'aspect de menaçantes vagues rouges, nous en fournirait une représentation assez juste.

La contrepartie de cette omniprésence du son, c'est que l'on n'échappe pas au son, encore moins qu'à la vue que nous pouvons toujours annuler en fermant les yeux. Pascal Quignard¹, pour marquer notre impuissance devant le son qui risque toujours de nous asservir, écrit, assez simplement *le son nous sidère+. Le court roman de Tolstoï intitulé *La sonate à Kreutzer* est essentiellement construit sur une conception de la musique qui correspond à cette représentation du son comme pouvoir et contrôle exercé sur les personnes, les relations, les désirs, au point d'occuper tout l'espace.

En superposition du paysage visuel, le paysage sonore

On pourrait imaginer que les ondes réfractées reproduisent pour le radar - ou pour nous, à la façon d'une échographie - une image de notre environnement, mais sous la forme d'une représentation sonore. C'est comme si à l'intérieur d'un environnement donné, visuellement perceptible, s'installait un second paysage, une doublure qui serait de l'ordre de l'audible. C'est ce que l'on appelle le *paysage sonore*.

Notre conscience se projette, par le biais de la visualité, sur le paysage trouvant ainsi à se réaliser par la rencontre d'un objet; mais le second paysage, de l'ordre de l'audible, vient, lui, à notre

rencontre; voire plus, il vient s'immiscer dans notre conscience. Ainsi, la ville moderne que nous habitons, celle qui est la plus présente à notre conscience c'est d'abord un *paysage sonore*: je puis être enfermé dans un lieux clos, comme ma salle de travail ou encore ma chambre, la nuit; les sons de la ville finissent toujours par m'atteindre, et alors la conscience de la ville m'habite tant dans mon effort de concentration que dans ma volonté d'abandon au sommeil. Le conglomerat des bruits devient, pour celui qui sait les reconnaître, un ensemble de sons faisant intégralement partie de la trame sociale; ces sons constituent la *polyphonie* de la ville, un ensemble de voix multiples que l'on appelle d'un beau mot: *la rumeur*². On dit alors: * J'entends la rumeur de la ville+. Lorsque, en voyage, je circule dans une ville totalement nouvelle pour moi, c'est le *paysage sonore* qui, en raison de son caractère totalement étranger, m'atteint en premier, jusque dans mon sommeil. J'ai apprivoisé l'étrangeté lorsque ma conscience trouve à s'inscrire dans ce paysage et que je m'y meus aisément³. Ajoutons que la rumeur est une trame sonore qui enchaîne les choses, les événements, allant jusqu'à colmater les ruptures, exactement à la façon de la trame musicale qui, au cinéma, assure la continuité du fil narratif, camouflant le travail de juxtaposition des images opéré au niveau du montage.

C'est d'ailleurs le sens que Bakhtine chercha naguère à donner aux romans de Dostoïevski, en les traitant à partir d'une problématique des voix dont l'ensemble composait ce qu'il appela, nécessairement, une *polyphonie*⁴. *Les freres Karamazov* ou *Les démons* sont donc construits, suivant l'affirmation de Bakhtine, comme des portraits tirés du paysage sonore de la Russie du XIXe siècle.

Le son est aussi en nous

On n'est pas placé devant le son comme on le serait devant un tableau ou devant un spectacle visuel. Plus justement comme sujet entendant et écoutant, on est placé *au milieu* du son et je précise: pas nécessairement *au centre*; on est, à quelque part, dans un lieu indéterminé, enveloppé dans le son.

Cette image d'une *enveloppe sonore*, c'est encore une métaphore qui marque l'intimité entre soi et la sensation de l'expérience du son. Plusieurs témoignages de musiciens et de mélomanes redissent cette vague impression que le son est à l'intérieur de soi, comme s'il était ressenti dans le corps même. N'oublions pas, par ailleurs, que le son est fait de vibrations, qu'il est une pure énergie susceptible de faire vibrer des parties du corps. A cet effet, le vocabulaire des correspondances entre les sons tels que reconnus et les parties du corps est très élaboré: son de ventre pour une note grave, sons de tête pour des notes aiguës et blanches, sans harmoniques (le phénomène des harmoniques s'accroissant à mesure que le son se déplace vers le bas de la gamme). Bref, ces métaphores reposent sur une représentation du corps comme un instrument de musique qui vibrerait en résonance aux divers stimuli provenant du monde. En ce sens, les vibrations assureraient le lien du corps au monde⁵.

La conscience de la présence de la musique à l'intérieur du corps a été marquée d'une façon

particulièrement convaincante par Antoine Hennion:

Le regard voit ce qu'il y a en face de soi. C'est l'inverse dans la musique. Le son, ce n'est pas écouter ce qui est en face de soi. On ferme les yeux pour bien écouter et on a la musique dans la tête ou, mieux, c'est nous qui ne sommes plus en nous. Si on se borne à écouter ce qui est en face de soi, c'est effectivement sur une relation visuelle qu'on modèle son écoute. [...] Je ne crois pas que ce soit l'idée de sublimation qui soit en cause, mais la représentation spontanément visuelle que les arts plastiques en ont forgée: distance à l'objet, *recul*, etc. Le recul en musique ne peut qu'être un refus.⁶

En somme, le son est en nous de la même façon que nous sommes dans le son. Et de fait, au niveau des expériences relatées, il se produit quelque chose qui paraît extrêmement curieux et qui est, d'après moi, essentiel: ces deux relations inversées d'inclusion - le corps est dans le son, le son est dans le corps - sont perçues simultanément, sans contradiction.

Cette *ambivalence* sur le sens de la relation d'inclusion on la retrouve dans presque toutes les réflexions et tous les textes sur la musique, qu'il s'agisse d'ouvrages théoriques ou philosophiques ou, encore, de textes de l'ordre de la fiction. Ainsi Jean Jacques Rousseau inscrivait cette double relation d'inclusion pour définir la musique comme signe: *la musique excite en nous des sentiments; dans ces sentiments, nous reconnaissons une image*.⁷

De nombreux textes, où la musique joue un rôle central, se construisent sur des effets de bascule dans les positions suivant ce schéma intériorisation - extériorisation. Ainsi, le roman bien connu d'Anthony Burgess, *L'orange mécanique* (et la version cinématographique, tout aussi connue, de Stanley Kubrick), où le personnage d'Alex agit, dans la première partie, sous l'impulsion d'une musique qu'il a intériorisée, jusqu'au point le plus incontrôlable de la vie pulsionnelle; par la suite, il est soumis à un traitement de réforme où, de l'extérieur, la même musique (celle de Beethoven) lui est imposée de force, insérée, pourrait-on dire, à la façon d'un vaccin, dans le corps et dans la conscience: par le son qu'on lui impose ainsi de l'extérieur, on cherche à le décentrer, à le déconstruire, puis à le re-construire suivant une norme sociale et morale. Par la suite, le personnage retrouvera son autonomie, c'est-à-dire sa musique intérieure, mais toujours au son de Beethoven. Ce roman donne l'illustration particulièrement convaincante d'un espace ambiant qui devient un paysage sonore et, à l'inverse, d'une masse sonore devenant un lieu que l'on habite.

Il y a certainement là une nouvelle façon de penser la question de la capacité représentative de la musique, sans qu'un appel soit fait à un objet extérieur qui, agissant comme un référent, servirait d'alibi à la figuration: si la musique remplit une fonction de représentation, c'est dans une perspective tout à fait nouvelle.⁸

Le postulat d'une conscience partagée

Ces quelques propositions pourraient ouvrir de nombreuses pistes de réflexion; je me

contenterai, pour le moment, de cette seule suggestion: c'est comme si la musique, à l'exemple des ondes sonores, traversait les parois et que, ce faisant, elle les abolissait: c'est vrai des murs de ma salle de travail qui sont traversés par la rumeur de la ville; c'est peut-être vrai, de la même façon, des limites de mon corps, de ma peau: comme si, portée par les ondes sonores, ma conscience, ainsi extériorisée, de personnelle qu'elle était, devenait une conscience partagée par une collectivité. C'est à l'évidence ce qui se produit dans une salle de concert lorsque les auditeurs et les musiciens eux-mêmes reconnaissent que quelque chose d'imprévu et d'inexplicable a comme magiquement surgi des sons.

Précédemment, j'avais suggéré que le phénomène de l'écho avait tendance à abolir les identités en ce qui concerne les instances d'énonciation. Cette dernière réflexion nous conduirait beaucoup plus loin en suggérant que la double relation d'inclusion (le corps est dans le son, le son est dans le corps) tend à nier la frontière du corps (dans la citation donnée précédemment, Hennion écrit: *c'est nous qui ne sommes plus en nous*⁹) et à donner la conscience comme une énergie diffuse, partagée par la communauté immédiate. Je me contenterai de signaler ici que cette idée rejoint la notion de *Mind*, telle que la construisaient les Américains Peirce et Bateson ou encore la conception d'une *sémiosphère* chez Yuri Lotman¹⁰

Le roman qui illustrerait à merveille cette proposition ce serait évidemment le grand texte de la rencontre de l'écriture avec la musique: *Le neveu de Rameau* de Denis Diderot. Je me contenterai de rappeler ici que ce roman déconstruit à peu près toutes les catégories prédominantes du personnage, des instances de la narration et de l'interpellation, des valeurs esthétiques et morales. Et cette déconstruction se fait dans la foulée d'une narration qui obéit plus au code de la formalisation musicale qu'à celui de la structuration narrative classique.

Le son, pour son attestation, appelle à la croyance; ce faisant, il rejoint nécessairement l'émotion

Le son sera au plus pur, au sommet de son authenticité, dans l'obscurité. Or l'obscurité, c'est la condition du recueillement, de la concentration en soi-même. C'est ainsi, je crois, que le son a classiquement appuyé toutes les formes de spiritualité.

C'est que le sonore symbolise l'immatériel¹¹ alors que le visuel, pour rester dans le même registre, risque toujours, lorsqu'il porte des valeurs spirituelles, de créer des images qui se ferment sur elles-mêmes, c'est-à-dire des idoles. Entre l'idole et l'icône, il y a des contradictions et des affinités inavouées qu'il faudra un jour analyser. Les églises - et elles sont nombreuses, de la foi d'Israël en Yahvé jusqu'aux Luthériens, en passant par des partisans byzantins¹² - qui ont adopté une position iconoclaste ont fondé, d'une façon exclusive, leur croyance sur le registre de l'audible.

Il y a là, entre le son et la transcendance, une rencontre qui donne tout son poids à une ferveur religieuse spécifique, car le *son*, pour sa réception, sa reconnaissance et sa métamorphose (en un

ton particulier et donc en une *valeur*), exige un mouvement d'adhésion de la conscience qui s'appelle une *croyance*¹³. Un son auquel on refuse de croire ou d'adhérer devient un agacement, et il est retourné dans la catégorie du bruit. À l'inverse, le son auquel, par la croyance, on fait porter une charge symbolique, devient partie intégrante du paysage sonore de notre conscience. Pour cette raison, la valeur symbolique attribuée au son semble indissociable de sa portée émotionnelle.

Dans *l'Essai sur l'origine des langues*, Jean-Jacques Rousseau avait déjà établi que la condition pour qu'un son atteigne notre conscience - et ici le son renvoie autant à la musique qu'à la langue, traités indifféremment dans ce texte -, c'est qu'il nous soit devenu familier. On se meut avec aisance dans un paysage qui nous est devenu familier, et peut-être encore plus dans un paysage sonore, probablement parce qu'on peut plus facilement se l'approprier symboliquement. En retour, ce son familier nous émeut.

Je rappellerai simplement ici la petite phrase de la sonate de Vinteuil qui est invoquée par le narrateur proustien pour apporter un support, voire une substance aux amours naissants que raconte *Un amour de Swann*. La fonction de la musique - et donc du son - est ici assez claire: attester, pour qui veut bien y *croire* (au sens donné à ce mot plus haut), de la naissance et du développement d'une passion amoureuse. La symbolisation par le biais du son maintient l'objet évoqué, ici l'amour naissant, dans une atmosphère floue, qu'une représentation visuelle risquerait d'objectiver trop rapidement; on comprend alors la justesse des correspondances établies depuis longtemps entre la narration proustienne, la sensibilité musicale d'un Debussy et la peinture impressionniste où, précisément, le caractère de relative indétermination de l'objet représenté constitue le coeur même de l'activité de l'écriture.

Le sonore *illimite* les objets et abolit les certitudes

Dans le domaine du son, il n'y a pas de point de vue. Les caractères diffus et difficilement localisables de l'origine du son rendent la chose impossible. Or *l'idée même de point de vue*, sur laquelle s'appuie toute analyse formelle, *repose en fait sur une métaphore visuelle*; en somme, le point de vue, c'est le siège fixe de l'oeil qui domine un paysage c'est aussi le point de départ d'un trajet qui traverse ce même paysage, comme pour l'arpenter; c'est aussi et surtout ce qui permet de *limiter* l'objet à l'étude, car un objet qui serait saisi simultanément d'une pluralité de points de vue résisterait à toute limitation (ce fut d'ailleurs là l'enjeu du cubisme en peinture que de multiplier, sur un même tableau, les prises sur un même objet). Et si l'objet visé était en mouvement, le point de vue viendrait le *fixer*, car saisir un objet sous différents points de vue revient à le reconnaître comme multiple.

C'est cette *limitation* de l'objet et, éventuellement, sa *fixation* qui rendent possible *l'exhaustivité* de l'analyse; on comprendra que cette exhaustivité est évidemment relative au regard et que, si elle n'est pas relativisée, elle est totalement *frauduleuse*. L'objet connu est une icône de l'objet de l'existence et les frontières de l'icône deviennent la périphérie bien fermée de l'espace du

savoir portant sur cet objet. D'où le phénomène extrêmement important - et trop peu souligné - de l'effet de restriction sur le plan du savoir qu'exerce une représentation figée, il faudrait aussi souligner que reconnaître une exhaustivité, c'est imposer une fin au mouvement de sémiose; postuler une exhaustivité, c'est assumer la position épistémologique du tiers exclu¹⁴

Enfin, cette exhaustivité, ou plutôt ce *sentiment* d'exhaustivité du savoir, rend possible, chez le sujet, les *certitudes* concernant sa connaissance de l'objet.

Je voudrais ici simplement déconstruire cette échelle de Jacob que j'ai préalablement dressée, et qui conduisait à l'idée de certitude. Car, à l'inverse, l'absence de point de vue, qui marque la logique de l'audible (cela a été abondamment illustré précédemment en référence à l'écho), et l'impossibilité de *fixer un mouvement*, finissent par *illimenter*¹⁵ les objets. Et effectivement, c'est placé dans un environnement à prédominance sonore que le sujet peut prendre conscience de l'impossibilité d'une saisie *exhaustive* des objets; je renverrai simplement à la proposition faite plus haut, concernant le double rapport d'inclusion du sujet à un objet sonore (à la différence d'un simple face-à-face distancié).

Le sujet est alors placé dans la nécessité d'assumer, dans l'ordre du savoir, l'incertitude; le savoir - qui autrement était un absolu - devient une valeur relative, c'est à-dire, assez simplement, un instrument, pourtant nécessaire, permettant de vivre avec souplesse et intelligence dans le monde.

Je pourrais ici me référer à un court texte d'Italo Calvino, **Un roi à l'écoute**¹⁶. La narration est assumée par une voix *off* sans instance d'énonciation déclarée, qui s'adresse à un personnage qui, lui aussi, n'est qu'une position, un peu à la façon d'une case vide: un roi tenu prisonnier dans la salle du trône où il n'a de contact avec son palais, voire son royaume, que par les échos qui lui parviennent à travers la muraille de pierre. À un certain moment, la voix s'adresse au roi en lui disant qu'elle n'est rien d'autre que les désirs ou les fantasmes qui surgissent de lui-même, puis que la preuve indéfectible de cette appartenance des contenus évoqués par la voix, c'est que jamais il ne pourra valider cette proposition. Cela vient illustrer d'une façon particulièrement convaincante l'association établie entre l'effet d' *illimitation* des objets évoqués par un support sonore et le facteur d'incertitude qui accompagne nécessairement ce processus. On comprendra que ce roi qui entend une voix évoquer les objets de ses désirs, c'est évidemment la représentation d'un mélomane écoutant une musique familière. En ce sens, **Un roi à l'écoute**, c'est un pur récit de voix et d'échos au sens où on en a parlé précédemment.

La liberté de l'imaginaire: le son décale ou reporte la représentation

Ce phénomène sémiotique de *l'illimitation* n'apporte pas que des pertes, et c'est un point central. Ainsi, Pierre Maréchaux¹⁷ faisait une suggestion extrêmement intéressante: il parle de la musique comme d'une langue qui nous serait étrangère et qui, écrit-il, en reprenant Roland Barthes, ne serait que **pure signifiante** qui nous entraîne **dans un léger vertige**, dans un **vide artificiel**;

puis il ajoute *... je vis dans l'interstice, débarrassé de tout sens plein+. On comprendra effectivement que dans un tel cas, *l'illimitation* des objets et le facteur d'incertitude qui l'accompagne représentent non plus des carences ou des pertes brutes, mais au contraire, des pauses où l'esprit rencontre l'émotion, trouvant de ce fait à respirer, à se détendre et à *s'illimiter lui-même*; car les univers du sens plein sont, comme on le sait, ceux du dogme et des régimes unitaires, bref des systèmes exhaustifs et fermés - qu'ils soient politique, théologique, économique, linguistique ou philosophique - qui étouffent cette *respiration*.

Julia Kristeva¹⁸ avait déjà rencontré ces conditions du savoir et de la conscience que nous construisons actuellement. Il est assez révélateur qu'elle ait fait cette rencontre à l'occasion de l'analyse d'un texte littéraire, *Le neveu de Rameau*, voué à la rencontre entre musique et récit; les caractères de la musique (qui correspondent aux traits de l'audible, tels que je cherche à les construire ici) viennent déconstruire de l'intérieur les conditions de la représentation habituelle à l'effet littéraire. Je me contente de citer quelques extraits du texte de Kristeva:

Cette particularité du système sémiotique musical le rend ouvert à une pluralité de sens que les sujets investissent concrètement selon leur expérience propre; la poésie s'apparente à ce type de pluralisation et depuis Mallarmé l'inscrit à son programme. Série de signifiants, non pas structure close, mais infinie, autocontestatrice, procédant par confrontation de codes, etc.: *la littérature cherche à égaler la musique en s'autonomisant du signifié, du signe, voire de la grammaticalité, et en augmentant ainsi la participation du destinataire qui se constitue, au besoin, son signifié à lui*. Mais plus qu'un signifié structuré, le destinataire d'une telle littérature *musiquée+ (comme dirait Diderot), implique son identité dans le procès de transformation de sériations et de leurs supports matériels. C'est dire que ce *sujet* se met en jeu, *ne capte pas Un Sens*, en conséquence *ne se capte pas comme identique*, mais reproduit des opérations fondamentales de la *semiosis*...

On comprend alors l'intérêt esthétique et théorique de l'évocation de la pratique musicale lorsqu'il s'agit d'un système discursif. Se référer à la musique au sujet d'une pratique translinguistique veut dire *écarter l'unicité du signifié et la monovalence de la métalangue ou de toute pratique de langage* en tant que simplement dénotative. Cette référence signifie également le franchissement de la linéarité de la chaîne communicative, et l'ouverture - à travers la ligne d'une constellation de signifiants: d'une sériation du signifiant *où le sens ultime est suspendu* (non pas éliminé) au nom de l'opération ou mieux du fonctionnement.

[...]

Les conséquences d'une telle conception musiquée de la pratique translinguistique sont que *le langage cesse d'apparaître comme une couche mince de sens pur ou de forme pure*, mais se présente comme une série de fonctions qui recoupent et articulent le corps et le sujet dans sa relation pulsionnelle à l'autre et à l'objet¹⁹

Au terme de cette prise de position extrêmement claire, on comprendra que l'enjeu faisant l'objet de notre réflexion sur les croisements entre l'audible et l'écriture déborde la simple question du

caractère représentatif de la musique. Il s'agit en somme de la compétition et du croisement entre des langages qui cherchent, chacun à sa manière propre, à instaurer et à porter le procès du sens. Il ne sera donc plus question de simplement *parler de la musique* ni de *faire parler la musique* mais, d'une façon plus essentielle, de mesurer les limitations et les complémentarités de ces langages.

La conscience de l'homme naît dans le paysage sonore

Le son fonde une relation au monde qui est beaucoup plus archaïque que la vue; c'est peut-être la première relation. Cela, Rousseau l'avait déjà clairement établi au XVIII^e siècle. Et les psychanalystes qui prennent le terme *archaïque+ au sens des fondements dans la psyché humaine, attribuent aussi au son cette même antériorité: le son dans sa relation à la voix de la mère, aux premières perceptions dans la vie intra-utérine. De nombreux travaux ont été écrits, d'ailleurs assez récemment, sur le sujet.

Dans cette même perspective, je voudrais faire brièvement allusion à un texte d'un philosophe, Cassirer,²⁰ qui, en s'appuyant sur Humboldt, établit une proposition philosophique extrêmement intéressante suivant laquelle le parcours du son allant de la bouche à l'oreille en passant par le paysage, c'est-à-dire le monde, marque la première appropriation qui permettra à l'homme de se constituer comme sujet en s'inscrivant dans son environnement. Cette analyse - et c'est son point de focalisation central - définit la conscience de la relation au monde (à l'environnement, au cosmos) antérieurement à la distinction entre subjectivité et objectivité. L'origine de la conscience de l'homme tient dans cette soudure à l'environnement par le biais d'un circuit cyclique (bouche - monde - oreille ou, d'un point de vue phénoménologique: voix - cosmos - écoute) qui correspond de façon assez juste à ce que l'on a précédemment nommé le *paysage sonore*.

*La médiation qu'opère l'élément phonétique entre l'objet et l'homme, la langue tout entière l'opère entre les pressions intérieures et extérieures de la nature. L'homme s'entoure d'un univers sonore, afin de recueillir et d'élaborer en lui l'univers des objets+ (Humboldt). Dans cette conception idéaliste, au sens critique, du langage se trouve du même coup désigné un moment valable pour toute espèce et toute forme de symbolisation. Dans chaque signe qu'il projette librement, l'esprit saisit l'objet en saisissant en même temps et lui-même et la légalité propre de son activité imaginaire. Et seule cette interpénétration spécifique permet de fonder la détermination plus profonde de la subjectivité et de l'objectivité. [...] il ne saurait être question de commencer l'analyse des formes de l'esprit par une démarcation rigide et dogmatique entre le subjectif et l'objectif, [...] ce sont ces formes elles-mêmes qui doivent délimiter et constituer leur domaine. Chaque énergie particulière de l'esprit contribue de manière spécifique à cet établissement; elle participe donc à la constitution du concept de moi et du concept de monde. La connaissance comme le langage, le mythe et l'art: aucun ne joue le rôle de pur miroir qui renverrait simplement, telles qu'elles se produisent en lui, les images d'un donné de l'être extérieur ou de l'être intérieur; ce ne sont pas des milieux

indifférents, mais les véritables sources de lumière, les conditions du voir et l'origine de toute configuration visuelle.²¹

Au terme de cette démarche, écrit Cassirer, peuvent naître le langage, le mythe et l'art. En somme, l'affirmation de l'antériorité du son sur les représentations de l'ordre du visible s'appuie sur le caractère sauvage, indompté, voire *anarchique* dans la relation d'ordre sonore que l'homme entretient avec le monde sensible. À peu de choses près, c'est la position qu'adopte Rousseau lorsqu'il remonte aux premiers jours du monde pour imaginer la naissance de l'humanité. Dans des registres très différents, je retrouve constamment ce caractère primitif et premier, voire fondateur, de la relation sonore au monde.

L'audible et le visible désignent des modalités sémiotiques relativement dégagées des pressions immédiates de la perception

Guillaume Loizillon²² écrit que *son et image ne sont pas des termes qui seraient le pendant l'un de l'autre comme catégories perceptives; pour le dire d'une façon encore plus ferme son et image, contrairement à ce qui a été généralement avancé, n'appartiennent pas au même paradigme; en somme, ils ne sont pas alternatifs. Et si son et image n'appartiennent pas au même paradigme, on ne peut plus les différencier sur la base du simple schéma durée/espace. C'est qu'entre ces deux termes, il n'y a pas une simple correspondance symétrique.

Le son, ajoute Loizillon, est plus primaire: il a une *existence d'abord physique, "terrienne", de premier niveau (liée à la pression atmosphérique, environnementale, etc.) +. À la différence d'un dessin, d'un tableau ou de toute représentation visuelle, le son a une existence propre, antérieure à toute fonction sémiologique. Le son, concluait Loizillon, est *un événement en lui-même*.

L'événement sonore, c'est un agir. Le son, c'est un faire, c'est une performance²³, ce qui nous conduit à reconnaître que le visible et l'audible gèrent deux logiques qui ne sont pas simplement opposées, mais étrangères l'une à l'autre. Et cette étrangeté est particulièrement évidente lorsque des croisements s'effectuent d'un ordre à l'autre. Par exemple, s'asseoir dans un théâtre de type italien, le regard porté vers une scène, pour assister à un concert, c'est une façon *d'interpréter visuellement* le son et d'en faire un spectacle; dans le fait *d'assister à un concert*, il y a effectivement une sorte d'aberration parce que cette mise en scène nie ce qui fait la spécificité de l'audible. D'ailleurs le spectacle d'un orchestre sur scène renverrait plutôt à l'image de la discipline immanente à un régime autoritaire et ce, contrairement à la proposition suggérée plus haut concernant le caractère *illimité* de toute représentation fondée sur l'audible. Le spectacle visuel du son, ce n'est pas le concert, c'est l'opéra, le drame musical, surtout peut-être la chorégraphie et, aujourd'hui, le cinéma.

D'une certaine façon, le visible et l'audible définissent l'espace de deux façons bien différentes: le sonore, suggère Antoine Hennion²⁴, est *un territoire, perçu de l'intérieur, aux limites in-*

saisissables, ce qui donne une définition tout à fait satisfaisante du *paysage sonore*; j'ajouterais, pour marquer de façon encore plus nette la différence, que l'espace visuel est un *territoire, perçu de l'extérieur au regard de ses limites*, ce qui nous ramène effectivement à la représentation visuelle fondée sur les lois de la perspective, c'est-à-dire le point de vue.

Mais à partir du moment où les deux termes de *l'audible* et du *visible* désignent non plus de simples modalités de perception fondées sur les organes sensoriels, mais plutôt des modalités sémiotiques relativement dégagées des pressions immédiates de la perception (mais non pas totalement séparées de leur origine sensuelle), on doit reconnaître qu'un déplacement d'ordre épistémologique a eu lieu. Ce qui nous conduit à reconnaître, par exemple, que *l'oeil puisse écouter* (Claudel à propos de Rembrandt) et, à l'inverse, que le compositeur de musique puisse chercher à *faire voir*: Raymond Court²⁵ suggère l'exemple de Rameau dans les parties orchestrales de ses opéras mais, en fait, comme l'a suggéré Marcel Chion²⁶, toute la musique du XIXe siècle était orientée vers une telle possibilité de picturalisation.

Or l'activité même de l'écriture - et c'est notre postulat - se déplace entre ces modalités de la sémiotisation; ainsi, à la tradition bien ancrée de la visée descriptive du texte, on pourrait opposer la modalité du *texte musicalisé*, suivant l'expression que Julia Kristeva a empruntée à Diderot, et qui semble, à première vue, rendre compte d'une part importante de l'écriture que les oeuvres de James Joyce et Virginia Woolf paraissent avoir marquée de façon importante, à l'entrée même du XXe siècle.

Cette hypothèse de modalités sémiotiques spécifiques reliées aux deux modalités de l'audible et du visible, mais qui débordent de façon importante le strict seuil de la perception sensible, entraîne des conséquences extrêmement importantes. Dans ce court texte, j'ai tenté de saisir quelques-unes de ces conséquences. Il n'y a nul doute dans mon esprit que ces quelques propositions que j'ai présentées laissent, en bonne partie, intact le corps de la problématique ici soulevée - touchant même la remise en cause de la prédominance de la fonction de représentation du signe - et dont l'envergure demeure encore inconnue.

1. Pascal Quignard, *La haine de la musique. Petits traités*, Paris, Calmann-Lévy, 1996.

2. Dans son étymologie la plus lointaine, en sanscrit, ce mot, dans sa forme ancienne, signifie un *bruit qui circule* à la façon du bruissement du vent dans les arbres ou du bruit d'une chute qui se répand dans le paysage.

3. J'emploie ici, intentionnellement, le verbe *mouvoir* en raison de son affinité avec le verbe *émouvoir*, parce que l'émotion est très étroitement liée au mouvement du son. On sait d'ailleurs que l'essentiel de la musique est là.

4. Mikhail Bakhtine, *La poétique de Dostoïevsky* [1963], traduction d'Isabelle Kolitcheff, présentation de Julia Kristeva, Paris, Seuil, 1970. Ce terme de *polyphonie* est à prendre dans son sens étymologique d'une pluralité de voix qui s'exécutent simultanément. À mon avis, ce serait une erreur de retourner, pour expliquer

ce mot, au sens technique qu'il connut dans le milieu de la musique, à l'époque de la Renaissance.

5. J'ai rapidement exploré cette métaphore du *corps* sonore dans divers textes de Diderot. Voir Jean Fisette, *L'imaginaire de la musique chez Diderot. Un saut de la rhétorique à l'esthétique*, dans Nicole Paquin (sous la dir. de), *Kaléidoscope. Les cadrages du corps socialisé*, Montréal, XYZ éditeur, 2000, p. 69-93.

6. Antoine Hennion, *Mémoires*, *Autrement*, Paris, n° 180 (*L'écoute*), 1998, p. 101-102.

7. Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues. Lettre sur la musique française. Examen des deux principes* [1781], présentation et introduction de Catherine Kintsler, Paris, Flammarion, coll. *Garnier-Flammarion*, 1993,

8. Pour une réflexion plus poussée sur cette question, on se référera à Jean Fisette, *Parler du virtuel. La musique comme cas exemplaire de l'icône*, *Protée*, Chicoutimi, vol. 26, n° 3 (*Logique de l'icône*), 1999, p. 45-54, ainsi qu'à Anne Freadman, *Music "in" Peirce*, *Versus. Quaderni di studi semiotici*, Milan, n° 64, 1994, p. 75-95.

9. Antoine Hennion. art. cité. p. 101.

10. Ces trois auteurs, Peirce, Bateson et Lotman, cherchent précisément à saisir un lieu de conscience et d'intelligence qui, plutôt que d'être pensé comme une faculté - et une propriété - individuelle, constituerait à la fois l'origine et la scène essentielle de l'intelligence et de la conscience sociales.

11. L'exemple le plus simple et le plus probant serait celui de la valeur attestée du témoignage fondé sur la vue (entre autres cas, devant le tribunal), alors que le témoignage fondé sur une perception auditive reste toujours sujet à caution. Ainsi en est-il de l'expression *Je l'ai vu, de mes yeux vu*, alors que l'expression *Je l'ai entendu, de mes oreilles entendu* ne ferait aucun sens. On pourrait aussi rappeler le cas archétypal de l'apôtre Thomas qui n'a pas voulu croire sans voir, et ce malgré les témoignages oraux qui lui étaient donnés. Il est assez significatif que l'Évangile ait condamné ce scepticisme de Thomas.

12. On pourrait aussi ajouter les églises musulmanes. On peut évaluer qu'aujourd'hui, la majorité des foies religieuses pratiquées dans le monde reposent sur une représentation de la transcendance liée exclusivement au mode de l'audible.

13. Il faudrait ici opérer un développement pour distinguer soigneusement entre la croyance générale (au sens du mot anglais *belief* et la croyance religieuse qui est une foi (au sens du mot *faith*). Le terme français *croyance*, à la différence de foi, n'accuse pas d'une façon aussi nette le caractère non religieux de la croyance.

14. Le tiers exclu, c'est la troisième proposition qui, dans les *Analytiques* d'Aristote, vient fonder la logique, la première étant le principe d'identité et la seconde, le principe de non-contradiction. La règle du tiers exclu pourrait se formuler ainsi: un objet ne peut pas simultanément être lui-même et être quelque chose d'autre.

15. Je me vois forcé ici - et je m'en excuse auprès du lecteur - de créer le verbe *illimiter* sur le modèle du verbe *délimiter*, le premier devant alors exprimer l'exact contraire du second. La langue pennet l'usage de l'adjectif *illimité* et reconnaît donc la légitimité de cette qualité, mais il semblerait qu'elle n'ait pas encore permis de dire *l'action de rendre illimité*. Pourtant, toutes les théories physiques et astrophysiques depuis le début du siècle dernier vont dans ce sens.

16. Italo Calvino, Un roi à l'écoute... dans Sous le *soleil jaguar* [1986]. traduction de Jean-Paul Manganaro, Paris, Seuil, coll. *Points+, 1997, p. 57-86.
17. Pierre Maréchaux, "Silence des Sages et Musique des sphères. Postface...", dans *Comment écouter*, Paris, Payot/Rivages, coll. *Rivage Poche/Petite bibliothèque Payot+, 1995, p. 79-109.
18. Julia Kristeva, *La musique parlée ou Remarques sur la subjectivité dans la fiction à propos du *Neveu de Rameau*+, dans Michèle Duchet et Michele Jalley (5005 la dir. de), *Langue et langages de Leibniz à l'Encyclopédie*, Paris, Union générale d'éditions, coll. *10/18+, 1977, p. 153-206.
19. Julia Kristeva, art. cité, p. 187-190. J'introduis *les* italiques.
20. Ernst Cassirer, *La philosophie des formes symboliques* [1923], traduction de Oie Hansen-Love et Jean Lacoste, Paris, Minuit, coll. Le sens commun .', 1991, tome I(*Le langage*).
21. Ernst Cassirer, ouvr. cité, p. 34-35.
22. Guillaume Loizillon, 'L'analyse et la synthèse sonore. Un point de vue musical sur le son "', *Médiation et information*, Paris, ~ 8 (*Le son et la voir*), 1998, p. 115-122.
23. En somme, la question *est* celle-ci comment reconnaître la fonction sémiologique d'un phénomène naturel comme un bruit, tout en gardant à la conscience la différence fondamentale d'avec un artefact comme un objet visuel? Je pourrais ici faire appel à l'exemple simple et particulièrement évocateur de cette question, posée par un enfant: dans une forêt lointaine, en l'absence de tout spectateur, on arbre qui tombe fait-il du bruit dans sa chute?
24. Antoine Hennion, ouvr. cité.
25. Raymond Court, *Le voir et la voix. Essai sur les voies esthétiques*, Paris, les Éditions du cerf, 1997.
26. Marcel Chion, *La symphonie à l'époque romantique. De Beethoven à Mahler*, Paris, Fayard, coll.*Les chemins de la musique+, 1994.