

Daniel CHARLES

"LA PENSEE SE FAIT DANS LA BOUCHE"

(Tristan Tzara)

Sous cet intitulé un peu étrange, un colloque s'est tenu en juin 1991 à Québec : organisé par le Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) dans le cadre de l'Université Laval, et dirigé par Roger Chamberland et Richard Martel, il regroupait une série de conférences consacrées à la thématique des **Oralités**, et le Festival de performances **POLYPHONIX 16**. Les sujets abordés par les conférenciers oscillaient du général au particulier : si Félix Guattari - à la mémoire duquel allaient être dédiés les Actes du colloque (publiés en novembre 1992, c'est-à-dire peu de semaines après sa disparition, chez Inter éditeur) - avait choisi de centrer son exposé sur l'oralité comme dépassement de certains dualismes solidement ancrés dans le quotidien ("Ne parlez pas la bouche pleine, c'est très mal élevé ! Tu parles ou tu manges. Pas les deux à la fois."), d'autres intervenants vinrent témoigner plus spécifiquement de ce que Chamberland appelait "les problèmes propres à l'hétérogénéité de la voix". J'avais décidé pour ma part de consacrer ma contribution à la révolution introduite par un "phénomène vocal", le chanteur, poète et compositeur Demetrio Stratos (hélas disparu lui aussi de manière tragiquement précoce, voici une douzaine d'années), à qui les musiciens d'aujourd'hui sont redevables de l'application, à la pratique vocale, de techniques "multiphoniques" en honneur depuis des lustres chez les moines lamaïstes du Tibet ainsi que dans certaines traditions rituelles de Mongolie. Grec d'Alexandrie venu étudier l'architecture à Milan, Stratos y fonda le groupe Rock "Area" ; sa virtuosité vocale attira l'attention des compositeurs Juan Hidalgo et Walter Marchetti, qui le présentèrent à John Cage, dont il devint l'interprète attitré ; plusieurs tournées triomphales, des enregistrements inou-

bliables, et une réflexion théorique approfondie, tout cela le conduisit aux cimes de la célébrité en tant qu'artiste, mais aussi à l'occupation d'une chaire à l'Université de Turin ; une "bavure" médicale (l'inoculation, par erreur, d'une leucémie foudroyante à la veille d'un concert new-yorkais) mit fin à sa carrière alors qu'il n'était âgé que de trente-trois ans... Au terme de l'hommage que je consacrais à Demetrio Stratos, j'avais cru pouvoir épiloguer sur la portée proprement philosophique - éthique, au moins autant qu'esthétique - de la connivence avec l'Orient qui avait permis semblable accomplissement. Je m'appuyais pour cela sur une comparaison entre une formule de Paul Zumthor ("toute source est de l'ordre de la voix, issue de bouche, qu'elle soit conçue comme l'envers de l'exil ou comme le lieu du retour") et la conception tantrique d'une temporalité axée sur l'engendrement simultané des dimensions du temps à partir de l'avenir, lui-même représenté par l'organe sexuel féminin. Un tel symbolisme renvoie assurément à la psychanalyse, ou plus exactement à la psychologie des profondeurs ! Mais c'est à une orientation à prendre à la lettre (dans une acception proche de celle d'un Ananda K. Coomaraswamy, ou d'un René Guénon) que j'ai plutôt songé : à la conjonction, attestée par la philosophia perennis au sens d'Aldous Huxley et de Georges Vallin, des différentes extases du temps dans l'expérience de l'illumination recommencée telle que la présuppose tout accomplissement spirituel digne de ce nom. On ne perd pas de vue pour autant la psychanalyse (du moins celle, ouverte à tous les exotismes, de Jung); mais on apprend à la relativiser : comme le dit l'honorable successeur de Marshall McLuhan à l'Université de Toronto (pourquoi quitterions-nous le Canada ?), j'ai nommé Derrick de Kerckhove, "le vrai problème de Faust" (et selon Spengler, nous sommes tous aujourd'hui plus ou moins "faustiens"), "ce n'est pas d'avoir consacré sa vie aux choses de l'esprit, c'est d'avoir perdu contact avec son corps, comme n'importe quel intellectuel moyen. D'où peut-être l'intérêt plus qu'érotique de garder le contact avec la blonde Marguerite." (La Civilisation vidéo-chrétienne, p. 163)

C'est donc dans le sillage du colloque québécois sur les Oralités, et de son exergue "tzariste" (à quoi se rattachait l'exposé commémoratif de Stratos), que se situent les présentes réflexions. La référence à Kerckhove le confirme : si l'Orient des chants di- et tétra-phoniques nous fascine aujourd'hui, c'est qu'il nous aide à nous redécouvrir, à renouer avec nos archétypes apparemment les plus enfouis ; or ceux-ci débordent toute interprétation unilatérale ou mono-idéiste (d'ordre sexuel, par exemple), c'est-à-dire susceptible d'être rabattue sur un voyeurisme ou un visibilisme inféodés à l'idée ou au regard, à l'oeil plutôt qu'à l'oreille. L'audible, la dimension de l'écoute, prennent leur revanche sur l'inflation gutenbergiennne de l'écriture. Et Derrick de Kerckhove arrive vraiment à point nommé ! Je ne résisterai pas au plaisir de vous citer, pour faire bonne mesure tout en me ménageant une transition, ce passage de La Civilisation vidéo-chrétienne (p. 15-16) :

"Les moines tibétains utilisent des clochettes pour faciliter, du moins je le crois, leur méditation. Au début, lors des premières fois où j'ai entendu leur étrange et envoûtante musique, j'ai cru tout bonnement que ce son très perçant, qui semblait venir interrompre quasi régulièrement leurs psalmodies, était destiné à les réveiller, à les secouer de la torpeur que la monotonie des prières pouvait entraîner. D'autre part, de bruyants sons de trompe qui viennent aussi ponctuer les versets, me paraissaient remplir la même fonction, mais sur un autre mode, sans doute pour rappeler aux moines que la vie, le monde, les affaires pressantes des hommes ne sont que bruyants et pénibles chaos. - Il y a peut-être de cela, mais aujourd'hui, je crois qu'il y a aussi autre chose de plus urgent. Je crois que le son de clochette (...) est une sorte de porte qui s'ouvre sur un monde sonore auquel nous ne faisons pas attention. Voici comment, pour moi, s'ouvre cette porte : le son, d'abord très fort, très cristallin, diminue d'intensité tout en se séparant en deux ou plusieurs sonorités complémentaires, harmoniques. Cet évasement progressif de l'intervalle semble saisir l'intérieur de l'oreille et l'ouvrir plus large, la sensibiliser à une écoute plus fine. - Vous pouvez essayer de vous faire

une idée de ce qui arrive à votre écoute, même sans disposer de ces clochettes, en tirant les oreilles avec les muscles qui se trouvent derrière elles. Si vous y arrivez, vous constaterez peut-être qu'en gardant les oreilles tirées, vous entendez un peu mieux, un peu plus aigu, un peu plus précisément, les sons qui vous environnent. Le même effet se produit, mais seulement pour une fraction de seconde, lorsqu'au milieu d'un bâillement très réussi, vous entendez brusquement plus fort, et que votre champ auditif bascule dans un mode différent, soit plus sourd, si le bâillement invite au sommeil, ou plus clair, si le bâillement invite au réveil. - L'ouverture de l'oreille par le son des clochettes est très agréable ; il s'accompagne, s'il est réussi, d'une détente appréciable au niveau des muscles du thorax et des épaules. La respiration change et se calme. On commence à percevoir, par dessus l'ensemble des bruits ambiants, même si l'on est entouré de brouhaha, une ou plusieurs harmoniques larges qui résument et reprennent la synthèse des sons identifiables de cet environnement."

Emettre en simultanéité - donc d'une seule voix, d'un même jaillissement - une basse et ses premiers harmoniques, ou bien deux ou trois basses à partir d'une harmonique unique, n'était-ce pas l'exploit que réalisait, dans les Flautofonie du disque Cantare la voce, Demetrio Stratos ? Nous nous faisons - littéralement - tirer l'oreille. La signification des sonorités (leur "causalité" au sens de Pierre Schaeffer : le fait qu'il s'agissait de telle hauteur précise, à tel registre et selon tel timbre, appartenant à la voix de ce chanteur-ci) cessait de compter : la dénomination s'estompait. Avez-vous jamais administré quelque médication à votre chat ? Pour y parvenir, la technique consiste à lui tirer l'oreille pour l'obliger à desserrer la mâchoire ; ce qu'il fait, en émettant le plus souvent un frêle miaulement. Lequel, détimbré, vous révèle que vous êtes vraiment son maître, eu égard à son peu de résistance. Le sirop passe tout seul : l'animal ne récrimine guère, c'est tout juste s'il maugrée vaguement. Son éloquence ravivée avec le pharmakon, il n'émet que des borborygmes. Il vous a écouté.

C'est à un tel devenir-chat que les moines sont conviés par leurs clochettes. L'illumination - le satori - procure, si ma comparaison n'est pas trop aventureuse, une béatitude thérapeutique assez voisine de celle qu'éprouve votre minet. "On pourrait dire (poursuit Derrick de Kerckhove) que ce monde sonore, que vous pouvez entendre n'importe quand, mais que vous n'entendez pas sans un entraînement préalable, est à l'oreille ce que le champ visuel est à l'oeil, c'est-à-dire un arrière-plan global. Imaginez en effet qu'au lieu de se détacher sur le silence, chaque son vienne se réunir aux autres, à tous les sons de l'environnement, suivant des règles harmoniques intrinsèques dont le produit global dirait ou chanterait le présent. Imaginez donc, ou bien entendez, si vous le pouvez, dès maintenant - après tout, cela est donné à certaines personnes "naturellement", pour ainsi dire - le présent sonore, de la même façon que vous pouvez facilement vous rendre présent le monde visuel, rien qu'en ouvrant les yeux sur l'ensemble des choses à voir, sans regarder quelque chose de précis. - Le son des clochettes tibétaines, disais-je, serait celui d'une ouverture à ce monde du présent sonore. C'est un fait que, même s'il est toujours à notre disposition, on n'y entre pas n'importe comment. Il y a quelque chose qui nous en empêche. Quelque chose comme une pensée qui se trouverait en avant du front et qui mettrait les deux oreilles à son service, qui obligerait les sons à s'identifier avant d'être admis au sein de cette pensée, qui éliminerait d'office ceux qui n'auraient pas une tâche spécifique à accomplir au service de cette pensée. Je crois que c'est là (...) ce qui, dans la civilisation occidentale judéo-chrétienne, et aujourd'hui par dérision vidéo-chrétienne, nous empêche d'entendre le présent."

Derrick de Kerckhove me paraît avoir énoncé ici quelque chose de décisif ; même et surtout s'il s'agit d'un mythe, c'est le mythe décisif ! L'auteur du Principe Espérance, Ernst Bloch, parlait lui aussi du présent comme d'une "tache aveugle" : pour lui, seuls quelques "grands hommes", Napoléon ou Jules César, ont été des Sisyphe heureux parce qu'ils ont su vivre le

présent à plein, pousser jusqu'au bout l'absoluité du carpe diem, et, grâce à l'extrême lucidité qu'entraînait cette extension de la compréhension de la multidimensionnalité ambiante, gagner des batailles... Pour nous, au contraire, le présent se dérobe, il se nimbe perpétuellement d'obscurité ; ou bien, ce qui revient au même, il nous éblouit au point de nous aveugler et de nous laisser sans voix. Un Mozart pouvait se permettre d'écouter en un clin d'oeil une partition entière : son oreille la "voyait" se déployer d'un coup, sur l'instant ; il n'avait plus, ensuite, qu'à recopier sa "vision" en la détaillant auditivement - en se la chantant. Mais les occurrences de la Gleichzeitigkeit - cette "équitemporalité" dont parle Heidegger justement à propos de Mozart - sont rares ; l'histoire de la musique les distille avec avarice : c'est à peine si Brahms ou Sibelius, et, de nos jours, Pärt et Schnittke, en ont été généralement crédités - au grand dam de tous ceux qui, snobisme ou non, n'aiment ni Brahms, ni Sibelius, ni Pärt, ni Schnittke.

L'enjeu, sous la plume d'un philosophe comme Ernst Bloch, ou d'un penseur qui se targue, comme Heidegger, d'avoir "fait son deuil" de la métaphysique, est bien celui de la présence : un "déconstructeur" professionnel comme Derrida les prendrait tous deux en flagrant délit de "phonocentrisme". - Or il se trouve que Derrick de Kerckhove s'est un jour mesuré à Derrida ; l'anecdote vaut d'être rappelée, parce qu'elle concerne directement notre problème. La page 89 de La Civilisation vidéo-chrétienne serait à citer tout entière ; Kerckhove y retrace le récit d'un différend - comme dirait Lyotard - tout à fait exemplaire. C'était lors d'un colloque sur la bombe atomique, en 1984, à l'Université Cornell : là où Derrida "voyait, dans la menace nucléaire, une sorte d'accomplissement des prophéties des fins dernières, je trouvais - énonce Kerckhove - les signes d'une réorganisation de la psychologie collective à l'échelle globale. Ce qui m'avait frappé le plus dans ce qu'il avait dit, c'était que ce n'était pas la destruction de l'homme qui était inadmissible, mais la destruction des archives du monde. Il m'a semblé alors, mais je peux m'être trompé, que ce n'était pas la vie qui était sacrée pour Derrida, mais l'écriture. Je

lui ai demandé pourquoi il privilégiait le texte dans ses oeuvres, il m'a répondu : 'Tout est texte'." - Le débat, dès lors, se circonscrit sans peine : si la bombe atomique menace, aux yeux de Derrida, l'espace même de la textualité (elle interdit qu'il n'y ait pas de "hors-texte"), elle ne le fait, selon Derrick de Kerckhove, que dans la mesure où elle n'est finalement qu'un avatar du texte comme tel. Le simplisme apparent de la thèse mcluhanienne qui stipule que la bombe atomique est "née de l'alphabet" résume en fait une argumentation plus subtile, d'obédience heideggerienne, d'après laquelle "la théorie atomique a été disposée dans ses rudiments par Démocrite et les philosophes atomistes grecs et latins ; d'autre part, c'est dans la nature même de l'analyse phonologique de la parole et de sa transcription en lettres que peut se trouver l'inspiration initiale de la réduction atomistique de la matière ainsi décomposée, comme le langage, en ses éléments premiers, d'ailleurs appelés stoikheia par les philosophes grecs. L'invention de la bombe aurait donc été le résultat de l'application technique des effets cognitifs d'analyse et de segmentation caractéristiques de la mentalité alphabétique." Celle-ci peut être soupçonnée en outre "d'avoir déplacé le centre de gravité du traitement de l'information humaine de la parole à l'écrit dans les cultures occidentales"; et d'avoir "désensorialisé l'organisation sémantique de la connaissance, et de nous avoir souvent fait perdre contact avec nos possibilités de ressourcement dans la chair même de l'existence. A partir de la Renaissance, c'est-à-dire après l'amplification des effets du ferment alphabétique par l'imprimerie, il s'est créé très rapidement un divorce entre le monde des évidences sensorielles et celui des faits de connaissance désensorialisée du monde scientifique, politique et bureaucratique institué par l'écriture." - Ainsi s'éclaire l'aveuglement dont nous sommes - sauf exception - tous atteints, face à la présence du présent : la "tache aveugle" dont parlait Ernst Bloch, nous la devons à une écriture qui "nous oblige à visualiser, à théoriser le monde, et, simultanément, nous bouche les oreilles."(p. 17) La présence se donne à entendre et non à voir : elle est cet "invisible qui double le visible" dont parlait Merleau-Ponty. Mais nous ne

devrions pas considérer cette "présence absente" comme une malédiction ontologique - ni, du reste, comme un mystère. Il s'agit bel et bien d'un fait historique. Ce n'est qu'au fil des siècles, et dans le seul cadre de l'Occident, que la scission a eu lieu. Certes, de nos jours, "Regarder le monde et être à l'écoute du monde sont deux manières de se situer dans la réalité qui sont si différentes qu'elles sont pratiquement mutuellement exclusives" (p. 17). Mais pour Derrick de Kerckhove (qui s'éloigne ici de Heidegger pour se rapprocher de l'utopisme de Bloch), cette opposition devrait pouvoir être surmontée, avec l'aide de la technologie. "Les médias électroniques, McLuhan l'a bien souvent expliqué, ramènent l'oreille." (c'est nous qui soulignons)

Suffit-il cependant de se déboucher les oreilles pour retrouver la vue ? Derrick de Kerckhove lui-même ne va pas jusqu'à risquer pareille affirmation. Ne pourrions-nous, demande-t-il, aborder le monde en faisant porter notre effort sur les deux versants à la fois ? Mais comme l'indique la fin de son livre, il n'est pas certain que la technique soit à cet égard une panacée ; elle apparaît plus sûrement comme une prothèse. Nos machines, "il faut les dépasser, c'est-à-dire les absorber à l'intérieur de notre univers psychologique personnel, de notre image du corps, de notre image du monde." (p. 163) - Ces expressions nous ramènent à la question initiale, celle que les organisateurs du colloque de l'Université Laval avaient thématisée sous les espèces de la citation de Tristan Tzara, et que nous pourrions désormais reformuler de façon plus directe : la "bouche" de Tzara ne nous livre-t-elle pas le moyen de synthétiser l'oeil et l'oreille, par ce que l'on pourrait appeler l'inscription de la voix ? Mais que peut signifier une telle "inscription", et comment trouve-t-elle à se réaliser ?

Une des communications prononcées en 1991 à Québec, celle de Lucie Bourassa ("Rythme et oralité au présent de la mémoire"), me semble avoir touché au fond du problème, en abordant clairement la question du statut de l'oralité dans le poème, c'est-à-dire au-delà de la distinction de l'écrit et du parlé. Qu'un "fossé" se soit creusé entre l'écriture et la parole, et que ce fossé se soit "fossilisé", comme dit Lucie Bourassa, en donnant lieu à l'opposition "vive voix"/"lettre morte", cela n'empêche nullement un Proust, par exemple, de noter qu'un texte écrit révèle

parfois bien plus efficacement la personnalité intime d'un auteur, sous les espèces de sa diction, qu'une conversation ou une lecture à haute voix ; il y a des poètes qui ne savent que "psalmodier" leurs poèmes, comme Stravinski dirigeait ses oeuvres de travers. Autrement dit, l'"épaisseur" d'un texte est parfaitement susceptible d'être ressentie comme porteuse d'un "sens sensible" distinct du "sens". L'oralité vient alors s'inscrire au coeur de l'écrit, loin du "parlé"; et le "sens" n'en est pas affecté outre mesure, la graphie et la phonie n'interférant pas nécessairement avec lui. Mais comment définir ce "sens sensible" ? Michel Deguy nous met sur la voie d'une réponse, lorsqu'il observe que le lecteur fait "de sa mémoire une chambre de résonance à apprécier les registres et différences de sa langue". Car l'aisthesis, l'articulation sensible de l'intelligibilité, est - singulièrement dans le poème - affaire de rythme, donc de temporalité. Pour Lucie Bourassa, le rythme, "comparable à la distentio augustinienne, se fonde sur des dynamiques de tensions : tensions entre présents du passé, du présent et du futur ; entre contrastes et retours, achèvement et inachèvement, continu et discontinu, proximité et éloignement."(cf. Oralités, p. 89) - Cela permet-il que l'on retrouve, "à travers le rythme du texte", la "diction de l'auteur" ? Sûrement pas. "Le rythme ici n'est pas une diction, mais une disposition des unités de sens. Si le texte écrit peut renvoyer à une oralisation (de l'auteur), et provoquer une réoralisation (du lecteur), il serait naïf de croire que ces deux oralisations peuvent se superposer. Mais le rythme, organisant une disposition particulière du sens, tend à faire le pont entre deux expériences du temps, celles d'une énonciation et d'une réénonciation."(ibid.)

Pour saisir comment s'accomplit la rencontre réussie de l'auteur et du lecteur, il convient de descendre dans le détail, et d'examiner, sur un exemple précis, la stratégie créatrice du poète à l'oeuvre. Lucie Bourassa a choisi de passer au crible la poétique d'un poète québécois contemporain, Michel van Schendel, qui n'a pas hésité à se poser, à propos de ses poèmes, la question du statut exact du rythme. "Le rythme, écrit van Schendel, est une action, il est d'ordre pragmatique. En tant qu'événement circonstancié et singulier du langage, il dé-

ploie le texte à travers la mémoire du temps présent, dans la mesure et la démesure où il fait entendre sa propre circonstance, sa propre actualité. Il assure l'inscription actuelle du texte, il est le mouvement même de l'inscription." Cela revient à dédoubler en fait le travail temporel de l'écriture : "le rythme fait le sens, il le détermine, il le construit en obliquant ou en déboitant en quelque sorte la signification conventionnelle à laquelle il le substitue, il multiplie le sens en en ponctuant la référence." Ainsi, à la signification purement linguistique ou synchronique qui assure la référenciation, le poète fait subir une torsion ou une ~~mutation~~ mutation qui n'équivaut pas à une négation de la référence, mais à une diachronisation, qui, en "ponctuant" la référence, la soumet à "un autre temps d'écoute". On a dès lors affaire à deux instances : celle de la "parole photographiée", et celle de la solution de continuité formelle. Au premier niveau, le travail consiste à transcrire : "Celui qui écrit entend par là, car il a de l'ouïe, tout ce qui se dit autour de lui - absolument tout. Il a l'oreille fine quand il écrit. (...) La plume, d'être un écouteur, devient un porte-voix. Par là devient l'organe de la voix." Au second niveau, les paroles sont "disjointes - avouées dans leur disjonction d'être conjointes à d'autres paroles." Mais cette disjonction ou disruption - correspondant à ce qu'un John Cage entend par l'"ir-relevance" constitutive du rythme comme tel - est à son tour inséparable d'une vocalise, que van Schendel nomme l'"entrechant". A la mémoire, qui sait se faire attentive à d'autres voix que la sienne propre, le poète impose par conséquent de s'assujettir à un oubli, à une stratégie de l'irrégularité ou de la défektivité, qui permet à l'inscription de s'actualiser, c'est-à-dire de "faire entendre sa propre circonstance". On quitte, en somme, le domaine de l'"équitemporalité", de la Gleichzeitigkeit heideggérienne, pour affronter les turbulences de ce qui se nomme, chez Bloch, l'Ungleichzeitigkeit : la "dissimultanéité". La métaphore musicale du contrepoint, ou de la polyphonie, liée à la dissimilitude des voix, sert finalement à décrire, comme le remarque Lucie Bourassa (p. 91), "en même temps qu'une éthique de la pluralité, un travail de composition, qui 'découpe d'anciennes techniques, l'augmentation, la diminution, le canon, le ricercar', et qui

'procède par enchaînements, par rupture et réversion des enchaînements'."

On ne saurait par conséquent faire l'économie, au sein de l'écriture elle-même, de l'oralité. Comme l'a remarqué le Pierre Lévy des Technologies de l'intelligence, "l'oralité a paradoxalement subsisté en tant que médium de l'écriture" : Platon, Galilée et Hume ont écrit des dialogues, les disputations orales tissent les traités du Moyen-Age, et aujourd'hui la littérature apparaît tout entière comme une "entreprise de réinstitution du langage par-delà ses usages prosaïques, travail de la voix sous le texte, lieu d'un dire, d'un ~~grand~~ parler disparu et pourtant toujours là quand les verbes surgissent, éclatent soudain comme des événements du monde, émis par quelque puissance immémoriale et anonyme."(p. 96-97) Ne nous pressons pas trop de décréter "secondaire", parce qu'enchevêtrée avec l'écriture, l'oralité de notre époque : il se pourrait que la centration sur l'instant du temps "réel" des informaticiens signifie seulement que la pétition de présence propre à l'oralité "primaire" trouve à se réactiver sous l'effet des changements technologiques les plus spectaculaires de l'heure. L'idéal d'accélération absolue introduit par les technologies numériques ne réédite-t-il pas, à sa façon (qui court-circuite nos concepts, et avec eux le principe d'une communication différée intronisé sous le règne de l'imprimerie), la "tache aveugle" du présent d'autrefois ? S'il en est ainsi, Heidegger a raison, nous ne savons toujours pas "ce que signifie penser"- nous déchiffrons toujours aussi mal "ce que dit la bouche d'ombre".
