

ERIC LA CASA OU LA PONCTUATIONS DU SILENCE

par Jean-Paul Gavard-Perret

DE LA PHÉNOMÉNALITÉ SANS PHÉNOMÈNE A L'INFINI MOUVEMENT DE L'IMMOBILE

"Dans le sablier qui m'accompagne je commence déjà à distinguer chaque grain de sable, chacun d'eux me devient très précieux". (Pol Bury)

"Déchets d'écoute, déchets de vue

C'est ici qu'on te
recycle,

De nouveau tu deviens
il" "(Beckett, Poèmes),

Dans l'oeuvre de La Casa le son ne cherche plus à rassembler un monde mais à le défaire. La scansion, par exemple, plus que frappe et ictus devient écho, "bruit de fond" : un presque rien créateur de ce que Morton Feldmann nommait des "Durations". Mais le compositeur américain, pour jouxter le silence, était encore dans la "musique" : La Casa est déjà plus loin : non dans le bruit mais dans le son afin d'atteindre ce seuil du silence sans nom que les mots ne peuvent atteindre mais auquel le son va donner du sens. Et c'est sans doute pourquoi on ne peut parler - quoique dise le compositeur - de fond sonore mais - à la manière de Schopenhauer lorsqu'il parle de la phénoménalité impalpable de la musique - de "ton fondamental". Chez La Casa chaque coup de percussion résonne tel un coup de gong qui ne ponctue pas le néant mais le renforce, chaque bruissement devient un moutonnement qui au lieu de remplir l'espace le vide tout en lui donnant présence voire extension. La chaîne sonore obtenue ainsi par la dissémination ou la continuité atomisée est une sorte de marche et son continuum.

Le bruit le plus simple, le plus minimal est de ce fait lié à une répétition sans fin qui d'une part rappelle le « au commencement la répétition » de Michaux et qui d'autre part agit comme une drogue. Néanmoins, celle-ci ne produit plus l'ivresse mais son contraire : en sa diction répétitive, une souffrance qui, peut-être, ne se reconnaît plus pour telle, emplit l'espace de sa sourde mélodie par cette rythmique de feinte de berceuse telle qu'elle se développe dans les Pierres de seuil ou L'Improbable Horizontal, là où les lures de la mélodie est substituée quelque chose de plus primal. Car le travail sur le son chez La Casa crée en effet une forme de rythme, une force de rythme qui n'est plus un rythme de vie mais une force mécanique dans l'impossibilité de toute variation immédiatement perceptible (on pourrait dire « visible ») comme si le créateur ne s'autorisait des interventions qu'en sous-tension. Mais si, chez lui, la rythmique impose un tempo uniforme, il est décomposé paradoxalement par l'assaut réitéré du bruit qui le compose. La "scansion" ou à l'inverse le mouvement répétitif créent ainsi des sortes de sursis : le tempo sonore devient un temps infini que souligne une sorte d'effet de sourdine. En ce sens on peut parler de fond mais de fond de malheur où, à l'inverse, de fond de consolation, voire de "bonheur" qui justifie l'oeuvre et sa nécessité.

Poussée à ce point Les Pierres de fond ou l'Improbable horizon correspondent à la définition que Beckett donne de la musique : "il y a une zone dans l'esprit humain qui ne peut être atteinte que par cet art". Une telle définition ne pourrait que satisfaire La Casa pour qui la musique est centre et absence et aussi un autre moyen de voir. Elle est en outre le lieu privilégié de l'imaginaire, par où l'extinction peut, à la fois se dire et se célébrer et ouvrir à une réalité secrète. C'est pourquoi d'ailleurs la lecture des textes de Schopenhauer sur la musique permettent d'approcher le travail de La Casa. Le philosophe allemand dans le livre 3 du Monde comme volonté et représentation, parle de la musique en des termes essentiels pour le compositeur. Il écrit : "la musique n'exprime pas la vie, elle est le plus souvent indifférente à toutes les variations qui peuvent s'y présenter", et il ajoute un peu plus loin : "nous pouvons regarder le monde phénoménal ou nature d'une part, et la musique de l'autre". Cette capacité d'exclusion de toute phénoménalité ne peut que séduire celui qui, s'il se refuse à la composition musicale proprement dite ou plutôt dans le sens traditionnel (mélodique) du terme, va user de la capacité d'abstraction et de dépouillement de cette matière impalpable qui s'appuie - paradoxalement ici - sur une manière concrète du son. La Casa éprouve ainsi la nécessité d'une ponctuation minimale et abstraite, d'une "musique" idéale pour souligner le manque. Chez lui elle n'existe que par des réseaux de variation dans une durée indépendante du temps en refusant le piège "descriptif". Le compositeur refuse de faire vibrer l'écume d'un simple désordre émotif des mouvements du monde. Il s'en tient à l'écart, en un lieu plus profond, là où la musique semble s'éteindre d'elle-même, où le bruit est métamorphosé par l'artiste mais sans pour autant devenir métaphore ou reflet.

Tonalité minimale s'il en est, construite à partir de quelques "accords" obstinés ce travail ne joue plus sur les digressions sonores propres à suggérer des effets nostalgiques, mais au contraire sur les variations les plus simples pour tarir les sentiments inutiles et superflus. A ce titre, l'oeuvre musicale ne risque plus, comme le craignait le narrateur de Murphy, de "gâcher le chaos", elle permet de le renforcer. Le son est projeté contre le silence dans une sous-tension essentielle. Il devient une gaze sonore gorgée d'infimes événements rythmiques et harmoniques capable de créer une musique d'avant toute chose, d'avant toute nomenclature ou d'après toute chose afin de dilater le temps, de le dilater non dans mais à l'infini et proche d'un silence qu'il ponctue de manière non pulsée. L'oeuvre sonore devient aussi une perverse somnolence dans son étirement répétitif mais dans lequel surgissent des capacités d'envoûtement. Elle devient ce qu'on peut appeler la didascalie du silence, pour mieux l'exhausser à l'approche d'un sommeil sans réveil et sans fin comme si l'infini du tempo répétitif absorbait enfin le temps.

Matière première restée première, intransformable, la tonalité sonore renforce donc l'épuisement sans pour autant perdre son énergie, elle devient une des manières de dissiper les images descriptives et de surmonter le funeste penchant de l'expression. Pour cette raison La Casa se situe à proximité de ce cul-de-sac où la nécessité de faire de la musique se heurte à cette impossibilité d'écrire de la musique, mais où demeure toujours une nécessité absolue d'en « écrire ». Frôlant toujours le bord d'une débâcle avec le compositeur la musique crée sa propre destruction mais aussi sa régénération, elle permet en outre d'émettre, de faire sentir au loin la plainte de l'origo, dans ce trou où s'engouffrent les sons, mais où ce qui remonte, proche du silence, devient pourtant plus strident qu'un cri. C'est le paradoxe d'une oeuvre où le silence parle encore le silence. Par chaque ligne mélodique à peine audible, chez La Casa quelque chose bat au loin : non pas le rythme de la vie, mais quelque chose de plus profond encore, à l'extrême du soupir, en un lieu où le son, tel un fantôme, ramène aux ombres et rayonne de leur absence.

Cependant le silence appelé n'est plus celui des morts : avant que la musique défaite retourne à sa boue, elle perce les poches d'ombres, ou plutôt leur donne une profondeur plus grande afin que soit plus lourde encore la double question qu'introduit le silence lui-même : le silence au fond de qui? Au fond de quoi? Il ne faut donc pas voir dans ce mouvement vers le néant l'effet d'une pulsion de mort. Avec La Casa, l'activité musicale ressemble en effet à une activité d'usure, de pure perte. Mais plus que de pulsion de mort, il faut parler d'une sorte de suggestion qui va "cascando" - pour emprunter le mot d'un titre de Beckett - et d'une attente ad libitum de quelque chose de l'ordre d'une impossibilité plus que d'une mort. Tout se trouve avalé en une décomposition quasi "chromatique", symbole peut-être de cet espacement du désir de vivre, à laquelle l'oeuvre de La Casa donnerait peut-être bien une tonalité jamais connue en ses affaissements paradoxaux. Cette "musique" comme en extinction, ou au dessous de zéro devient ainsi un chant sombre de solitude une mélopée sans voix (si on excepte The Tuna Fish with the big eyes).

A l'intersection du silence qui s'amplifie le son chez La Casa devient ce qui s'entend encore comme dans un sommeil paradoxal : cependant il n'est pas de sommeil si profond qui empêche de l'entendre en ses faibles dynamiques, en ce qui semble quasiment statique dans le ressassement, jusqu'à l'épuisement. Grâce à sa musique - lorsque les yeux se ferment, aspirent à se fermer, à ne rien voir, à abandonner enfin la partie - le réalisateur permet de présenter, de faire toucher à une sorte de musique mais aussi de géographie internes de l'être. Elle laisse entendre une tonalité de l'atonie, un outre timbre du noir.

Ainsi pour La Casa, comme pour Beckett, "la seule recherche féconde est une excavation" (« Proust », p. 77): il s'agit de donner forme à cette excavation par cette tonalité - à l'oeuvre et dans l'oeuvre - contre et dans le chaos. Entre le désir d'entendre et la surdité, subie et consentie, le son devient tel l'objet perdu de l'audition. Par des séries répétitives ou par des cassures successives, La Casa suggère la précarité de la vie et de l'être à travers un murmure qui suggère, lui-même, la précarité du son dans une sorte de piétinement sourd. Dans Les Pierres du Seuil (part 5) par exemple ce que l'auditeur entend est un fond de son (mais pas un fond sonore). L'oreille est perdue dans un lieu lui-même perdu et dont elle est forcément dépossédée. Et soudain ce n'est plus seulement un croire entendre qui apparaît mais un entendre à-peine. On peut d'ailleurs paraphraser l'ultime texte du 29 Septembre 1988 de Beckett en remplaçant l'infinitif original, "voir", par le verbe "entendre", et écrire à propos de l'oeuvre de La Casa pour toucher son enjeu :
"folie que d'entendre quoi-
croire entendre
vouloir croire entendre
loin là bas à peine quoi".

Souvent en effet la musique de La Casa est elle-même calcinée par le silence et le déchirement de tout ce qui gâche l'espace. Le son ne mime pas, pas plus qu'il n'exalte. Dans une telle oeuvre l'oreille ne peut que lâcher la proie pour l'ombre. Le son devient non un procédé d'accentuation mais un processus de dissolution afin de mieux souligner l'immobilité. Il est ce qui ronge et qui érode, qui cogne encore avant de se perdre là où le compositeur explore ce qu'on ne n'entend pas mais qui a pourtant une présence. Le travail du, sur le son devient en conséquence le "tressaillement" comme en dessous du seuil d'écoute, il devient un phénomène musical étrange. Il permet à la fois de laisser percevoir un flux mental en creux et de descendre à l'intérieur du labyrinthe de l'être. Il permet aussi de faire ressentir cette descente invisible et de suggérer peut-être la fixation à l'enfer ou au purgatoire de ne pas être voire de n'avoir jamais été. Mais l'oeuvre crée aussi une charge étrange de courant émotif que son compositeur n'a cessé de court-circuiter et qui aboutit pourtant à l'acte créateur de quelque chose d'impalpable : une musique qui n'est pas mais qui est, une musique "pour" pour le silence, par le silence, la musique du silence où tout commence, où tout finit, ce silence à soi et de soi, cet écart à la parole. La création sonore permet d'atteindre cette musique qui ne crée pas un objet mais d'une certaine manière l'ôte. En ce sens elle rappelle ce que Michaux écrit : "je n'ai rien à faire, je n'ai qu'à défaire" .

C'est pourquoi il faut écouter une telle oeuvre, absorber ses silences peuplés d'inflexions et de plages où se découvre la verticalité incisive d'un sans fin qui permet de capter un murmure qui souligne l'essentiel en une proximité du silence sans fond. Ainsi le bruit n'est plus bruit, la musique n'est plus musique, le fond passe au premier plan pour renverser l'espace "scénique". C'est pourquoi le désespoir et l'absurde, ces mots que l'on pourrait coller facilement à l'oeuvre ne conviennent pas forcément. Pas plus que ne convient l'appel mystique que certains se complairaient à trouver. Certes, à chacun ses lueurs et ses désespoirs, ses sueurs froides et ses passions partisans. Mais respectons La Casa, ne le faisons pas prophétiser, ni hypostasier trop vite sur des lendemains mystiques ou non ou sur un quelconque grand soir. Son oeuvre n'y gagnerait rien et se suffit telle quelle demeure en sa tonalité de base en ses intersections marginales avant que tout ne sombre dans le silence définitif. Il existe donc chez La Casa tout un jeu de transpositions et de déplacements d'un processus de perte.

Dans un océan légal, les plages océaniques représentent donc d'ultimes pointes sonores de temps non pulsé. Le son possède ainsi le pouvoir de "faire marcher dans la peur" selon la formule de Saint-Augustin, mais une peur intériorisée, invisible en un lieu sonore qui s'estompe pour ne laisser poindre que ce dernier chant nocturne. L'oeuvre devient semblable à celle qu'espère Blanchot : "une sorte de conscience sans sujet, qui séparée de l'être, est détachement, contestation, pouvoir infini de créer le vide et de se situer dans un manque" . Face à un tel vide la recherche du silence demeure le souci le plus obsédant. Mais pas n'importe quel silence : un silence créateur, un silence qui prend forme grâce à cette sonorité impalpable qui suggère l'Absence. Seul sans dote chez La Casa le silence parle mais ce qui reste d'écho dans une telle sonorité blanche résonne et fascine encore. C'est ce dont on se souviendra à la manière dont se souvient la "Voix" de Pas, "Je t'ai entendu dans mon sommeil profond. Il n'est pas de sommeil si profond qu'il m'empêche de t'entendre". C'est ce son, impossible à ne pas entendre au coeur même du silence, c'est cette matière abstraite et envoûtante que l'Imaginaire fait surgir du plus profond silence. C'est par lui et elle que tout passe, que l'Imaginaire déploie une poésie sublime au moment même où tout semble s'effacer. Du fait de cette descente vertigineuse l'on peut imaginer à quelles résistances peut se heurter une telle oeuvre : bien des façons de composer, de comprendre et d'imaginer se sentent menacées. Mais si au moment où tout s'éteint, se tait, où l'Imaginaire n'est plus épiphanique, celui-ci demeure d'une extraordinaire intensité en ce murmure ineffable plus fondamental que des lusiques dites d'émergence » mais on se demande souvent de quoi.

Copyright

Jean-Paul GAVARD-PERRET

Né en 1947 à Chambéry, J-P Gavard-Perret est maître de conférence en communication à l'Université de Savoie (UFR Affaires internationales.) .

Il fait partie d'un laboratoire transdisciplinaire intitulé "Centre de Recherches sur l'Imaginaire et la Création", à l'Université de Savoie. Il est l'auteur d'une thèse sur l'oeuvre de Samuel Beckett. Il participe par ailleurs à de très nombreuses revues. Il a fait partie du comité de rédaction de *Prétexte* à partir de 1995 (n°5/6). Il a publié plusieurs ouvrages : *Elle écrite* (Le Vert Sacré éd. 1990) ; *Ibériques* (Editinter, 1996) ; *L'araignée de feu* (Ed. du Non-verbal, 1998) ; *Arachnéenne* : fiction poétique (Ed de L'Agly, 1998) ; *Josef Ciesla, les portes du silence ou Le chant des signes* (Ed. J-P. Huguet, 1999) ; *Trois faces du nom* (L'Harmattan, 1999) ; *Le Cycle des vanités* : nouvelles (Pierron, 1999) et *L'Imaginaire paradoxal ou La Création absolue dans les oeuvres dernières de Samuel Beckett* (Minard, 2001).