Document généré le 13 août 2025 11:53

Inter
Art actuel

Exercice de vrai : pratiques sonores et *parrêsia*

Julie Faubert

Numéro 137, printemps 2021

Pratiques du silence, du son et de l'oralité

URI : https://id.erudit.org/iderudit/95951ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)
1923-2764 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Faubert, J. (2021). Exercice de vrai : pratiques sonores et *parrêsia*. *Inter*, (137), 102–109.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2021

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

EXERCICE DE VRAI
:
PRATIQUES SONORES ET PARRÊSIA

JULIE FAUBERT

we stand up for democracy [...]
save our great nation [...]
hype of hypocrisy [...]
we can't move forward without accountability [...]
the greatest nation the world has ever seen [...]
a free and fair election [...]
blood is on our House [...]
orchestrator of this attack [...]
this is a troubled time,
a sad time [...]
we need accountability and truth[1].

(FANTASME)

Nous sommes attablés dans un bar de quartier. Il fait bruit. De fond. Assez fort pour basculer dans l'oubli. Les conversations se mêlent depuis quelques heures, d'une table à l'autre, d'une personne à l'autre. Puis, tout à coup, quelqu'un – à droite ? derrière ? près de l'entrée ? – prononce quelques mots qui se détachent de l'ensemble et percutent quelque chose en nous. C'est effarant de présence. Ça occupe l'espace comme un bloc, comme une masse, c'est incontournable. On se dit : « Ça y est, je suis vivante, je suis vivant. Fiou. »

Le contenu des mots, ici, importe peu. Pas plus que l'identité de la personne qui les prononce. L'essentiel à retenir est qu'il y a eu, réellement, *quelque chose*.

C'est autour de ce quelque chose qui apparaît *en tant que vérité* que j'aimerais déployer ce texte : lui tourner autour, en dessiner les contours afin de dégager quelques pistes de réflexion sur le terrain de la *parrêsia*, ce « dire-vrai » courageux dont Michel Foucault a cherché à faire l'archéologie dans les dernières années de sa vie[2]. Plus précisément encore, j'aimerais prendre le temps d'observer dans le détail certaines prises de parole s'inscrivant dans le champ de l'art, afin que celles-ci, peut-être, en éclairent – illuminent ? – d'autres, situées, celles-là, dans ce que nous pourrions appeler le champ de la vie.

En 1969, Alvin Lucier réalise sa célèbre performance sonore intitulée *I Am Sitting in a Room* dans le studio de musique électronique de l'Université Brandeis au Massachusetts où il est alors enseignant. Celle-ci se construit à partir de l'énoncé descriptif des actions que Lucier est simultanément en train de réaliser et de quelques mots concernant le pourquoi de celles-ci. Sans artifice, il s'enregistre en train de prononcer ces phrases :

> *I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have*[3].

L'artiste – nous le savons – fera jouer ce premier enregistrement dans l'espace, le réenregistrera, et ainsi de suite, à 15 reprises[4], jusqu'à ce que les fréquences sonores de la pièce dominent entièrement les mots prononcés et que ces derniers deviennent, par le fait même, non plus expérience de la parole intelligible, mais réminiscence musicale du verbe. Prétendre ajouter quelque chose à l'édifice critique entourant cette manifestation sonore pionnière serait illusoire, mais peut-être serait-il envisageable de l'observer à travers une lentille inédite et non moins tremblante qui, à tout le moins, aurait le goût du risque : celle de la vérité.

Lorsqu'au début de l'année 1984, Michel Foucault entame son dernier cours au Collège de France, il se propose « d'analyser, dans ses conditions et dans ses formes, le type d'acte par lequel le sujet, disant la vérité, se *manifeste*, et par là je veux dire : se représente à lui-même et est reconnu par les autres comme disant la vérité »[5], poursuivant ainsi le travail amorcé l'année précédente. Il s'intéresse alors à celle parmi les « quatre modalités fondamentales du dire-vrai »[6] (prophétie, sagesse, technique, *parrêsia*) qui engage directement le sujet dans un acte de courage le révélant. Il observe la transformation de la notion de *parrêsia* au cours de l'Antiquité et durant les premiers siècles de l'ère chrétienne, cherchant à saisir les lieux et manières par lesquels un sujet se représenterait, à lui-même et aux autres, en tant que parrèsiaste, c'est-à-dire en tant que quelqu'un qui a le courage de « dire-vrai ». D'une *parrêsia* dite politique par laquelle ce dernier chercherait à dire la vérité au risque même de sa vie (au stratège, notamment), perçue

comme devoir et privilège du citoyen athénien, à une *parrêsia* qui, par la figure de Socrate, se déplace sur le terrain de l'éthique, en passant par les cyniques chez qui la *parrêsia* engage le concept de « vraie vie », c'est-à-dire l'exigence de lier ce qui est dit (le discours) à la manière de vivre, au *bios kunikos*, Foucault questionne les conditions d'émergence de la vérité, mettant en évidence des perceptions et des interprétations qui se déplacent à travers les siècles, et empêchant, par le fait même, toute fondation définitive de la vérité.

Dans *I Am Sitting in a Room*, nous pourrions dire qu'il y a, tout d'abord et sur un premier plan, adéquation entre le compte rendu scrupuleux de ses actes par Lucier et l'effectivité de ceux-ci[7]. Il traduit sobrement en mots la série de gestes qui sont et qui seront les siens pour que prenne forme la performance : il y a équivalence parfaite entre ce qui est dit et ce qui est agi ; il y a émergence d'une vérité que nous pourrions qualifier de factuelle. Il y a aussi, dans un deuxième temps, apparition progressive de l'espace en tant que *matérialité invisible* qui, par additions successives de fréquences, vient couvrir les mots de l'artiste : Lucier, par un procédé d'enregistrement qui se veut à la fois simple et transparent, nous place devant un phénomène physique indéniable, révélant par celui-ci la réalité invisible du sonore. Ici, nous pourrions plutôt parler d'une vérité révélée, critique, c'est-à-dire une vérité jusqu'alors imperceptible, mais qui n'en est pas moins concrète. Enfin, sur un troisième plan, il y a l'espace de résonance du sens, inépuisable, qui s'ouvre avec la dernière phrase prononcée par Alvin Lucier, renvoyant alors très spécifiquement à ce défaut d'élocution qui est le sien. Une vérité qui s'appréhende cette fois tout autrement – *parrèsiastiquement*, pourrions-nous dire –, non seulement par son exposition, mais par le vertige qu'engage celle-ci dans sa relation à l'acte d'énonciation même. Il en va, comme le suggère Hannah Arendt, de la puissance pouvant être associée à l'acte de parole : « La puissance n'est actualisée que lorsque la parole et l'acte ne divorcent pas, lorsque les mots ne sont pas vides, ni les actes brutaux, lorsque les mots ne servent pas à voiler des intentions mais à révéler des réalités, lorsque les actes ne servent pas à violer et détruire mais à établir des relations et créer des relations nouvelles[8]. »

Alvin Lucier bégaie. Sa langue est rythmée par des hésitations, des traînées de consonnes vacillantes. Dans l'enregistrement de 1969, les *r* saccadés des « *resonant* », « *reinforce* », « *rhythm* », et les *s* étirés des « *sitting* », « *speech* », « *smooth* » deviennent, lorsque multipliés à l'excès, des notes longues, des brisures dans le rythme de la parole. Loin d'être effacé par le processus d'enregistrement, le bégaiement s'y transforme, y demeurant actif, vibrant. Par l'écoute, nous faisons l'expérience de ce trouble *par son effacement même*, effacement qui, étrangement, le rend tangible, perceptible, immensément présent : « *The stutter though inexplicably stands out. As the syncopation of body and space, as a jag in the surface of the speaking subject, the stutter hovers throughout the forty-five minutes of recording. In essence, the stutter* drives *the work, as original motivation, as lingering sonic, as auditory figure haunting the work* [...][9]. » Cette fragilité du langage chez Lucier, loin d'être niée, s'expose ; elle se fait musique, prise dans l'évidence concrète de l'espace qui l'accueille.

Par l'articulation sensible de son élocution chancelante et la démonstration quasi scientifique des qualités sonores du studio de musique, Lucier se révèle ; de cette objectivité qui nous apparaît implacable, une voix hésitante émerge, imposant sa singularité. Et il ne s'agit pas ici de *raconter* son bégaiement, « sa petite affaire privée »[10], de l'exposer à tous vents de manière anecdotique ; il ne s'agit pas de s'intéresser au fait qu'*Alvin Lucier soit quelqu'un qui bégaie*, mais bien d'éprouver la force de cette mise en risque du sujet par l'art. Ainsi, bien qu'il aille de soi que les paroles de Lucier puissent être considérées « vraies », en ce sens qu'elles se présentent comme l'exacte transcription des actes eux-mêmes, c'est bien dans l'acte de parole, c'est-à-dire dans le fait même d'énoncer, par-delà et avec son bégaiement, que nous retrouvons, chez Lucier, quelque chose de courageux, quelque chose de la mise en risque du sujet essentielle à la parrêsia. Chez Lucier, c'est l'évidence dans sa crudité et la factualité dans son opacité révélée qui sont mises en tension par la singularité du sujet.

Alors que chez Alvin Lucier la langue est exhaustive, fidèle, sobre, renvoyant exactement aux actes et à un certain état des choses, chez l'artiste et performeur Alexandre St-Onge la langue est une matière-corps, une texture omniprésente, multiple et multipliée, fragmentaire, insistante, répétitive. Elle se dit et se dédit constamment, à l'affût de tout arrêt qui pourrait la figer, ne serait-ce que quelques minutes. Elle se trouve à la limite du sens, juste là où les significations se taisent, s'amollissent, afin qu'elles puissent être travaillées et retravaillées encore : « [l]l me manque, écrivait Artaud, une concordance des mots avec la minute de mes états[11]. »

Le dire, dans la pratique de l'artiste, semble être pris dans un mouvement ininterrompu au sein duquel chacune des performances marquerait un moment, mais dont les débuts et les fins seraient à chercher dans les œuvres qui précèdent ou, mieux, dans celles qui sont encore à venir, mouvement à la fois cumulatif et circulaire. Nous sentons l'intimité de l'artiste avec les objets qui peuplent ses actions, les gestes les ayant déjà apprivoisés, ailleurs, dans d'autres lieux de rencontre. Tout y est amorce, machine, réceptacle à langage : micros emmaillotés étouffant la voix (*Viorupeeeeihean*, *Que El...*) ; machine à écrire ; mots s'écrivant en direct, lumineux, sur le mur, au plafond (« arnaque preuve originel Iles sèches en blanc r avis vous a glacière la glacièr », extrait de *Cône en tête C Ça KC l'arme chaude de l'ivresse*) ; feuilles blanches couvertes de mots, qui se retrouvent, seules ou en multitude, dans les performances et les installations (*Créatures hermétiques dans mon char bb des otages inaperçus*, *Cône en tête C Ça KC l'arme chaude de l'ivresse*, *BTEBETB*, *Viorupeeeeihean*, *Que El...*). Il s'agit de crier ou de chanter à travers les mots écrits et les filtres numériques, de s'interposer entre la voix et son amplification, entre les cordes d'un instrument de musique et sa caisse de résonance, d'occuper la cavité buccale pour en troubler le contenu sonore : « *The less he is language the more I am noise.* [...] *I do not listen to recognize and understand but experience total non-understanding as the spontaneous place of my body vis-à-vis his. This is not lost language but the meeting before all language. It calls for it but does not provide its framework*[12]. » Le dire, en ce sens, n'est jamais tourné vers un ailleurs – ou alors très rarement, comme, peut-être, dans le « je pense à toi » chanté de *Pour Si Mots Pour Quand (je pense à toi)*, 2020 –, mais plutôt vers l'affirmation incessante d'un *état de langage* auquel tout (corps, sons, objets, architecture, etc.) participe.

Nous assistons ici à une entreprise de désaliénation continue de la langue, comme s'il fallait pour dire, pour se révéler en tant que singularité, s'extirper de la grammaire, des suites de mots cohérentes – nous pensons évidemment à Deleuze et Guattari. Comment réinventer la langue pour qu'elle nous porte à travers elle ? Ce que Michèle Lalonde (*Speak White*, 1968) ou encore, très récemment, Dalie Giroux (*Parler en Amérique*[13], 2019) espèrent à l'échelle d'un peuple, Alexandre St-Onge l'expérimente à l'échelle intime, dans l'articulation inédite d'une parole et d'un corps.

Ici, la *parrêsia* se fait cynique, « une certaine forme de *parrêsia*, de dire-vrai, mais qui trouve son instrument, son lieu, son point d'émergence dans la vie même de celui qui doit ainsi manifester le vrai ou dire le vrai, sous la forme d'une manifestation d'existence »[14]. Nous nous plaisons à penser que le dire engage l'existence même de l'artiste, entièrement prise par ses relations aux mots, aux objets, au langage en train de s'inventer. « [*t*]*hat 7:02*/*metaphysics*/*is not*/*but looks*/*at some*/*that see* », lisons-nous sur la feuille de papier (*BTEBETB*, 2018). C'est ici, dans cette vie de corps, que se transforment les corps-rythmes, les corps-langage, les corps sonores. Le cynisme, pour Foucault, c'est le moment fort de la philosophie où s'opposent l'idée de l'« autre monde » et celle de la « vie autre » ; c'est, d'une part, la métaphysique occidentale et, d'autre part, la vie qui s'incarne comme rupture radicale avec « les formes traditionnelles d'existence »[15] par l'identité de la vie philosophique à la vraie vie. Dans le cas du « scandale cynique », écrit-il, « [o]n expose sa vie, non pas par ses discours, mais par sa vie elle-même »[16]. Et c'est un « scandale » parce que c'est une vie que l'on ne veut pas voir, que l'on n'est pas prêt à voir dans sa manifestation concrète de vie humaine réelle.

Enfin, il s'agissait de s'exercer. De s'exercer au « vrai », de chercher ses lieux, ses manières et ses tremblements, sans que ceux-ci n'en deviennent pour autant définitifs. Pour Frédéric Gros, spécialiste de l'œuvre foucaldienne, la pensée de Michel Foucault demeure ainsi entièrement fidèle à « la leçon socratique : plutôt que fonder la vérité du vrai, sa fonction est d'inquiéter et déranger le régime des évidences »[17]. Alors qu'un couvre-feu autoritaire affirme la préséance de certaines formes de vie sur d'autres – qu'en est-il des nocturnes ? des errants ? des bulles non familiales ? – et où, plus que jamais, nous nous posons la question du « vrai » au nom duquel les modalités de cet autoritarisme prennent forme[18], il me semblait impératif de faire quelques pratiques parrèsiastiques.

1 Propos recueillis en direct sur cnn.com le mercredi 13 janvier 2021 lors de la procédure de destitution du président américain. J'y mélange, de manière indifférenciée, les propos des représentants démocrates et républicains.
2 Le terme apparaît pour la première fois dans les travaux de Foucault en 1982, mais je m'attarderai plus spécifiquement au tout dernier cours, celui de 1984, intitulé *Le courage de la vérité*. Cf. Henri-Paul Fruchaud et Jean-François Bert, « Un inédit de Michel Foucault : "La *Parrêsia*". Note de présentation », *Anabases*, n° 16, 2012, p. 149-156.
3 Alvin Lucier, « I Am Sitting in a Room » [enregistrement en ligne], *Music of the Avant-Garde*, n^{os} 7-8, 1969, 15 min 23 s, www.ubu.com/sound/lucier.html.
4 Lorsque Alvin Lucier reprendra sa performance dans le salon de sa maison de Middletown, Connecticut, en 1980, il répétera les enregistrements jusqu'à 32 fois. Cf. *id.*, *I Am Sitting in a Room* [enregistrement en ligne], Lovely Music, 1980, 45 min 21 s, www.lovely.com/titles/cd1013.html.
5 Michel Foucault, *Le courage de la vérité : le gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France*, Seuil et Gallimard, 1984, p. 4.
6 Ibid., p. 16.
7 La performance sera réalisée pour la première fois devant public en 1970 au Guggenheim de New York.
8 Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Calmann-Lévy, 1983, p. 260.
9 Brandon LaBelle, *Background Noise: Perspectives on Sound Art*, A&C Black, 2006, p. 126. L'auteur réfère ici à la version de 1980.
10 Gilles Deleuze, « E comme Enfance », dans G. Deleuze, Claire Parnet, Pierre-André Boutang (réal.), *L'abécédaire de Gilles Deleuze* [documentaire], Sodaperaga, 1995, 36 min 40 s.
11 Antonin Artaud, *Le pèse-nerfs*, Books on Demand, 2020 (1925), p. 30 ; [en ligne], Bibliothèque numérique romande, www.ebooks-bnr.com/ebooks/html/artaud_pese_nerfs.htm#_Toc6390348.
12 Salomé Voegelin, *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*, The Continuum International Publishing Group, 2010, p. 70-71.
13 Dalie Giroux, *Parler en Amérique : oralité, colonialisme, territoire*, Mémoire d'encrier, 2019, 136 p. « Il y a bel et bien des langages ou des résidus de langages, des archives de formes de vie, qui sont sédimentés dans le territoire et dans les activités quotidiennes et hybrides de signification. L'"infra" qu'on ne voit plus, qu'on entend mal et qu'on a même tenté d'éradiquer complètement, persiste et contient, même en lambeau, une mémoire des lieux et d'une certaine forme de liberté en ces lieux. » (p. 46.)
14 M. Foucault, *op. cit.*, p. 200.
15 *Ibid.*, p. 226.
16 *Ibid.*, p. 216.
17 Frédéric Gros, « Michel Foucault, une philosophie de la vérité », dans Arnold Davidson et F. Gros (dir.), *Introduction à la philosophie de Michel Foucault*, Gallimard, 2004, p. 25 ; [en ligne], www.1libertaire.free.fr/IntroPhiloFoucault.html.
18 Il n'est évidemment pas question ici de mettre en doute le sérieux de la situation sanitaire que nous traversons et les mesures de distanciation nécessaires et essentielles pour contenir la transmission du virus ; et encore moins notre solidarité avec l'ensemble des acteurs de notre système de santé.

p. 104-105
Alexandre St-Onge, *Que El,* Valparaiso, Chili, 2016. Photo : Eric Mattson.

p. 108-109
Alexandre St-Onge, *Cône en tête C Ça KC l'arme chaude de l'ivresse*, Montréal, 2017. Photo : Fanny Arsenault Villeneuve.