

Résumé

Cet article est proposé d'abord des figures dynamiques, celles de l'artiste au travail, visibles et audibles dans la pièce l'esplanade (La ferme du buisson, 2010) de Célio Paillard. Les figures « bulles » empruntée à la bande dessinée, « mot-saison » détourné de la pratique du haïku, « décohérence » échappée de la physique quantique permettront de faire apparaître une écriture riche dont la plasticité va se diffuser dans tous les niveaux de la pièce qu'ils soient littéraires, musicales, interactifs et esthétiques.

Laissons d'abord le soin à l'artiste de présenter son œuvre : « « L'esplanade » est une installation quadriphonique in-situ, présentée pour la première fois à la Ferme du Buisson en octobre 2010. Trois bancs ont été installés sous l'auvent, face à la médiathèque. Quatre haut-parleurs ont été disposés tout autour, accrochés sur les fermes de la charpente, hors d'atteinte du public. Ils diffusaient des voix, selon des cycles d'une dizaine de minutes environ.¹ » Les voix dont il est question sont la voix de l'artiste qui autour de nous se propage et décrit un lieu particulier et les corps de passage.

« Imaginez la scène. Vous êtes assis sur un banc, sur une place que l'on qualifiera « d'esplanade », parce qu'elle se déploie en vis-à-vis d'une station, lieu de transit par où passe une foule plus ou moins nombreuse. Vous êtes là et vous êtes captivé par la vie de l'esplanade, par tous ces corps animés qui l'investissent. Vous observez tous ceux qui vont et viennent de la station. Vous regardez aussi tous ces habitués du lieu, qui y passent une partie importante de leur journée, voire de leur existence. Et vous êtes particulièrement intéressé par les « occasionnels », dont vous ne savez pas trop ce qu'ils font, ni ce qu'ils pensent, encore moins ce qui les a amenés là, mais vous vous plaisez à imaginer leur histoire. Vos impressions combinent observations, fantasmes et fictions. Ce que vous voyez s'enrichit de vos divagations, alimentées par vos souvenirs, par associations d'idées.² » Ne nous y trompons pas, ces voix répondent à un vrai travail d'écriture et de composition de type musical. Il s'agit d'une description qui se déploie sur quatre enceintes, c'est-à-dire qui joue avec l'espace de diffusion, faite de superpositions, où les événements se bousculent.

1 Note d'intention de l'auteur présenté lors de l'exposition de l'esplanade en octobre 2011.

2 PAILLARD Célio, *Impressions d'exposition de « L'esplanade » à la Ferme*, http://www.lautre musique.net/wordpress-2.9.1-fr_FR/wordpress/?p=81, Laboratoire L'autre Musique, 13 novembre 2010.

Une polyphonie donc, qui n'est pas sans rappeler une phrase de Daniel Charles (à propos des drones) « dans une telle mélodie, le mouvement n'est pas *syntactique*, il y a *nomadisation sur place*.³ »

Mais nous reviendrons sur cette comparaison et insisterons sur la déconstruction syntaxique propre à l'œuvre de Célio Paillard et sur ce qu'elle implique de la pensée du temps, du son, de la voix et du corps.

Entrons dans *l'esplanade*.

Bulles

« Le son est presque pareil au silence : c'est, à la surface du silence, une bulle qui crève aussitôt, emblème de la force et de la fécondité du courant souterrain. ⁴ » J'ai toujours associé les bulles (phylactères) de la bande dessinée à cette phrase de Thoreau (qui avait déjà séduit J. Cage). En bande dessinée, Franquin, représentant de la ligne espiègle belge (École de Marcinelle), remplaça la bulle carrée utilisée par Alain Saint-Ogan et, après lui, par Hergé, par une bulle ronde. Cette rondeur est pour beaucoup dans la comparaison qui s'opère, dans mon esprit, entre le son qui apparaît à la surface du silence, et la voix qui apparaît à la surface de la planche⁵. Sur une page de bande dessinée, les bulles sont cette émergence de la voix des personnages, des bulles de son à la surface du silence de la page certes, mais aussi des corps représentés. L'irruption des bulles des corps dessinés, trouble de sonorités, de souffle et d'air, et les corps « jaculateurs » de leur propre voix, fait de la vignette une écriture à dimensions multiples. En effet, et je crois que toutes les analyses de bande dessinée négligent cette approche, l'écriture de la bande dessinée est double : elle est à la fois topologique et typographique. On me reprochera sans doute une remarque facile : oui, la bande dessinée est faite de dessin et de texte. Mais, si nous y regardons d'un peu plus près, cette « unité disjonctive », entre le trait et le texte dont la bulle est la précipitation graphique, se retrouve à tous les niveaux de l'écriture de la bande dessinée. Le dessin lui-même est un amalgame de codes symboliques et de représentations « sur le motif », et la page organisée par les vignettes est à la fois une fenêtre ouverte sur la réalité et un découpage syntaxique pris dans la linéarité de la lecture et de la langue. Mais attention, nous aurions tort de croire que le médium Bande dessinée se plie à l'un ou l'autre. Au contraire, elle est l'un et l'autre dans un même temps.

L'installation de Célio Paillard m'a de prime abord évoqué les bulles de la bande dessinée, parce que la bulle est toujours associée à la voix et au corps auquel elle s'attache. M'immergeant dans l'esplanade, j'ai vu ces bulles apparaître et disparaître dans une chorégraphie pyrotechnique.

³CHARLES Daniel, *La fiction de la poste modernité selon l'esprit de la musique*, coll. « Thémis philosophie », Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 103.

⁴ THOREAU Henry David, *Journal*, Mercure de France, 2002, p. 22.

⁵ Autre nom donné à la page de bande dessinée.

Un souffle précipité, des voyelles et des consonnes qui caillent (nous ne nous encombrons pas des problèmes de la langue) qui précipitent tous les corps en présence : le narrateur, les autres, l'auditeur.

Mais surtout, par la mise en espace de la voix, ses superpositions et ses déplacements, le rapprochement n'est pas seulement métaphorique ou poétique. L'écriture de l'œuvre de Célio Paillard est à l'image de l'écriture de la bande dessinée : topologique et typographique. La syntaxe de la langue, ou de la voix dirons-nous, est prise dans un espace topologique multiple. La « nomadisation sur place » annoncée au début de cet article prend alors tout son sens.

Mais l'écriture de Célio Paillard n'a pas fini de nous surprendre.

Les mots-saisons

Une volonté de l'auteur c'est de ne pas être spectaculaire. Une fadeur dont nous sommes friands qui, très probablement, a des incidences sur l'écriture. En effet, et c'est une remarque que j'ai déjà faite à l'artiste, l'écriture des corps et des moments de *L'Esplanade* s'apparente d'une certaine façon à l'écriture du Haïku. Ce n'est pas tant par la brièveté des « scintillations » du moment observé, que par l'attention aux micro-événements, dans une palpitation métonymique qui n'hésite pas à passer de la notation d'un regard (nous n'employons pas le mot notation au hasard), aux mouvements d'une main dans une poche et de la diffusion d'un rayon de lumière dans l'espace de l'esplanade. C'est donc par le recours à la métonymie (plutôt qu'à la métaphore) et aux ellipses, que je qualifierais d'ellipses de regard, que l'écriture de Célio Paillard se distingue et se rapproche de la notation du Haïku. Proche d'une pratique de caméra-stylo, l'auteur tente de cerner des corps par asyndète et éléments en co-présence. Cette même co-présence, qui déploie des corps sans lien causal tiré de l'observation, désirée par J. Cage et décrite dans *Pour les oiseaux*, entretiens qu'il donna à Daniel Charles.

Dans l'écriture d'un haïku, nous rappelle Roland Barthes, « il y a toujours une allusion à la saison : le *Kigo* ⁶. » « Dans le haïku, poursuit-il, il y a toujours quelque chose qui vous dit où vous en êtes de l'année, du ciel, du froid, de la lumière (...) Vous n'êtes jamais séparé du cosmos sous sa forme immédiate : l' *Oikos*, l'atmosphère, le point de la course de la Terre autour du Soleil. ⁷ »

L'écriture de Célio Paillard rejoue, à sa façon, le *Kigo*. Mais le « mot-saison » selon Célio Paillard prend une forme augmentée : le dispositif, qu'il partage dans l'esplanade avec le spectateur-auditeur, nous place dans un cosmos, les notes concernant les corps et les moments révélés sont comme des *Kigo* : des mots-circonstances. Nous reviendrons sur cette posture « cosmologique » propre à l'œuvre de Célio Paillard, mais nous aimerions insister sur cette forme d'ancrage dans le

⁶ BARTHES Roland, *La préparation du roman I et II : cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, « traces écrites », Paris, Seuil Imec, p. 66.

⁷ Ibid...

tangible qui fait toute la richesse de cette installation. Non seulement, cette attention subtile au circonstanciel est une façon pour l'auteur de témoigner de la quiddité des éléments, mais elle nous permet aussi d'avancer une hypothèse : celle de la circonstance accrochée à la prise de son. En effet, nous pourrions aisément considérer le travail d'écriture de Célio comme le travail d'une notation, à la façon de la caméra-stylo avons-nous dit, d'une prise de vue et d'une prise de son. Nous avons déjà lors d'un précédent article insisté sur d'autres modalités d'apparition de l'objet sonore, qui ne seraient pas une forme d'abstraction formelle. *L'Esplanade*, par la mise en abyme de la prise de son qu'elle représente, nous permet de poursuivre en ce sens et d'affirmer que certaines prises de son portent en elles la circonstance de leur émission, un *kigo* en quelque sorte.

Anti-spectaculaire, l'écriture de Célio Paillard repousse la métaphore et tente de saisir tout ce qui fait une situation. Mais son écriture hachée, ses déplacements hâtifs entre les corps en présence qui passent et l'espace que ces corps peuplent, dans d'incessants aller-retour, avec une attention particulière pour les gestes, les intonations, insiste selon nous sur la position de l'écrivain, sur sa perception et l'acte même d'écrire. D'une part, ce qui l'entoure est définitivement « autre » et son écriture est une quête de la quiddité des choses, d'autre part, cette quiddité est multiple et sans doute contaminante. *L'Esplanade* est à la fois un exercice de notation et une mise en scène de cet exercice de perception. Derrière ce qui pourrait paraître une fiction faite de saynètes anodines se trouve une leçon de phénoménologie, intéressante pour nous à plus d'un titre, dans la mesure où elle apporte à la pensée du sonore et de sa composition de nouvelles dimensions. C'est en cela que *L'Esplanade* dépasse largement le situationnisme de Guy Debord. *L'Esplanade* n'est pas la notation d'une situation, elle est l'écriture d'une circonstance.

Schizophonie

Ces trois bancs, qui semblent là depuis une éternité, nous accueillent. On s'assoit, on attend, et tout un monde va alors se déployer, devant nos yeux et par nos oreilles. Quatre haut-parleurs cachés distribuent en quadriphonie une voix qui décrit des corps de passage. On assiste alors à « un cinéma pour l'oreille », une petite voix sur l'épaule qui décrit ce qui pourrait se passer devant nos yeux et ce que nous pourrions penser. « L'histoire est diffractée spatialement, se développe suivant plusieurs voix(es), conjonctions, ajustements, variations, distinctions, oppositions, combinaisons claires ou heurtées. ⁸ » Mais ce dispositif qui paraît très simple se complexifie car Célio Paillard a décidé de réécrire chacune des descriptions quatre fois, en changeant parfois les postures, parfois les actions des personnages et parfois les personnages eux-mêmes. Rapidement, le spectateur-auditeur est plongé dans une polyphonie, à la fois sonore et signifiante. Son attention s'accroche à des bribes et des fragments et remet sans arrêt en question l'émergence de cette esplanade où il est censé se

8 PAILLARD Célio, *Impressions d'exposition de « L'Esplanade » à la Ferme*, Laboratoire L'Autre Musique, http://www.lautremusique.net/wordpress-2.9.1-fr_FR/wordpress/?p=81, 13 novembre 2010.

trouver et où il se trouve. De plus, cette polyphonie se joue de l'espace car la quadruple réécriture des événements est projetée dans certaines enceintes et souvent les changements s'opèrent en même temps, mais dans un espace disloqué par la mise en espace sonore. Cette schizophrénie quadriphonique questionne l'émergence de l'univers de l'esplanade et la position « cosmologique » tenue par l'auteur et par le spectateur-auditeur.

Chacun cherche son chat.

Le dispositif de l'esplanade est construit comme une distanciation, à la fois diégétique et perceptive, qui remet sans arrêt sur le chantier l'apparition dans une sorte d'épiphanie à perpétuité. Mais, bien plus encore, voilà notre spectateur-auditeur comme le chat de Schrödinger, objet de l'expérience et observateur d'une sorte de phénoménologie quantique où les univers parallèles se font et se défont, où les événements se superposent avec une logique fatale.

Un petit détour par la mécanique quantique et la question essentielle de l'observateur s'impose. En 1935, Erwin Schrödinger, dans un article intitulé *La situation actuelle dans la mécanique quantique*, soulevait à la suite d'un article d'Albert Einstein, de Boris Podolsky et de Nathan Rosen⁹ le délicat problème épistémologique de la possibilité pour la physique quantique de décrire la réalité. À la fin de son chapitre cinq, Erwin Schrödinger met le doigt sur un épineux problème : le désormais fameux chat de Schrödinger. En effet, il imagine une expérience où le monde microscopique quantique cohabite avec le monde macroscopique tangible que nous connaissons : « One can even set up quite ridiculous cases. A cat is penned up in a steel chamber, along with the following diabolical device (which must be secured against direct interference by the cat) : in a Geiger counter there is a tiny bit of radioactive substance, so small, that perhaps in the course of one hour one of the atoms decays, but also, with equal probability, perhaps none ; if it happens, the counter tube discharges and through a relay releases a hammer which chatters a small flask of hydrocyanic acid. If one has left this entire system to itself for an hour, one would say that the cat still lives if meanwhile no atom has decayed. The first atomic decay would have poisoned it. The Ψ -function of the entire system would express this by having in it the living and the dead cat (pardon the expression) mixed or smeared out in equal parts. It is typical of these cases that an indeterminacy originally restricted to the atomic domain becomes transferred into macroscopic indeterminacy, which is resolved by direct observation. That prevents us from so naively accepting as valid a “blurred model” for representing reality. In itself it would not embody anything unclear or contradictory. There is a difference between a shaky or out of focus photograph and a snapshot of clouds and fog banks [Schrödinger, *La situation actuelle dans la mécanique quantique*] ».

9 EINSTEIN Albert, PODOLSKY Boris et ROSEN Nathan, « Can Quantum-Mechanical Description of Physical Reality Be Considered Complete? », dans Phys. Rev., vol. 47, 1935, p. 777-780.

Schrödinger soulève ici une question fondamentale en montrant le conflit entre le monde quantique, où les objets peuvent se trouver dans deux états à la fois, et notre monde macroscopique, déterministe, où un chat ne peut pas être vivant et mort à la fois. Si les superpositions d'états existent pour la mécanique quantique, elles sont difficilement imaginables dans notre monde où un chat se doit de choisir entre l'état vivant et l'état mort. En imaginant cette expérience, Erwin Schrödinger questionne la validité de la mécanique quantique et/ou sa disposition à décrire la réalité. S'ensuivront alors plusieurs théories pour expliquer le chat mort-vivant. L'une d'entre elles laissera le pouvoir à la conscience de l'observateur de choisir entre « chat mort » et « chat vivant » malgré les informations acheminées par le nerf optique. L'observation, et en dernier ressort la conscience, tranche dans le réel pour y figer un état. Au contraire, la théorie de la décohérence est une théorie de la physique quantique qui tente de relier le paradigme du monde quantique avec le paradigme de notre monde classique décrit par Newton. Notre monde tangible serait fait d'interactions multiples qui brouilleraient la cohérence quantique et expliqueraient comment l'alternative quantique (vivant et mort) se transformerait très rapidement en une alternative classique (vivant ou mort).

Décohérence ou phénoménologie quantique

La décohérence est le phénomène qui permet d'expliquer la disparition à l'échelle macroscopique des interférences quantiques. Plus intéressante selon nous, cette théorie ne donne pas les pleins pouvoirs à la conscience, mais elle prend en compte tout ce qui rentre en interrelation dans l'observation du réel : la modélisation de l'expérience, le système étudié mais aussi l'appareil de mesure et l'environnement (en sciences physiques) .

La décohérence explique qu'en réalité les intrications persistent mais qu'elles sont inaccessibles pour nous, observateurs locaux. Elle introduit une explication physique entre microcosme et macrocosme, et par-là même, empêche la simple conscience de choisir en dernier recours le sort de notre chat. Pour nous, elle est un modèle phénoménologique qui suspend une transcendance de la perception par une alchimie ésotérique mentale. Car le risque évident est de retourner dans la caverne et de rendre toutes nos perceptions coupables.

Célio Paillard est bien sorti de la caverne mais son écriture tente de rendre compte de cette épiphanie multiple du monde. En effet, c'est une expérience phénoménologique qui est menée ici, expérience qu'il va partager avec le public en le plaçant dans une circonstance proche de l'acte d'écriture de l'artiste. L'auditeur-spectateur assiste à une décohérence étendue, infinie. Des apparitions qui scillent entre le « et » et le « ou », des corps ondulants qui oscillent dans tous leurs

états superposés. « Ce sont plutôt des vibrations, qui entrent en résonance ou parfois en feedback, et ça enfle, et ça enfle encore, et la texture s'enrichit d'un réseau d'interférences, de digressions en diffractions. ¹⁰» Mais c'est un dispositif auquel tient Célio Paillard. Il nous confie : « En marchant dans la rue, assis sur un banc public, dans un café ou sur le strapontin d'un wagon de métro, je regarde les gens. J'observe leur visage, j'essaye de décoder leurs expressions ; leurs yeux glissent d'un interlocuteur à l'autre, ils froncent des sourcils, puis arborent une moue interrogative, léger tremblement, puis explosion, un déluge verbal jusqu'à se faire interrompre par son interlocuteur, qui s'interpose, impose sa présence, se pose en alternative, et il y en a encore un, deux, dix, des centaines, plus encore, au-delà de mon imagination, autant de figures animées, par-delà toutes mes projections, la galerie est inépuisable, aussi familière qu'intrigante car toujours variée, de la surface de la peau au portrait entier, qui ne suffit pourtant pas à exprimer la personne. ¹¹» Roland Barthes expliquait la longueur des phrases de Marcel Proust « spontanées » et « intarissables » comme une tentative de sauver l'épiphanie du « tangible ». Chez Célio Paillard, la phrase tente de fixer un tangible mutiple, éclaté, fractalisé... « Il y aurait tant à dire, tant d'événements à prendre en compte et j'ai souvent du mal à les réunir. ¹²»

L'écriture, chez Célio Paillard, est le remède au suicide quantique qui se joue en permanence devant nos yeux.

Le discours indirect libre

« Ce qui se déroule devant vos yeux devient une scène de film, et vous ne savez pas si vous êtes un acteur, un figurant, le narrateur ou un simple spectateur ¹³» Et voilà notre observateur quantique propulsé dans un cinéma à plusieurs dimensions qui n'est pas sans rappeler l'écriture de la bande dessinée par laquelle nous avons débuté ce texte.

Et *L'Esplanade* est aussi un dispositif d'énonciation complexe : ce que nous avons perçu comme des bulles au début de cette analyse peut se rapprocher de la manière dont Pier Paolo Pasolini pensait l'écriture cinématographique « [...] Pasolini pensait que l'essentiel de l'image cinématographique ne correspondait ni à un discours direct ni à un discours indirect, mais à un discours indirect libre[...] : Elle consiste en une énonciation prise dans un énoncé qui dépend lui-même d'une autre énonciation.[...] Ce n'est plus la « métaphore » qui est l'acte fondamental du langage, en tant qu'elle homogénéise le système, c'est le discours indirect libre, en tant qu'il témoigne d'un système toujours hétérogène, loin de l'équilibre. ¹⁴» Voilà qui tombe à point pour faire

¹⁰ PAILLARD Célio, *Des corps mis en musique*, Le Laboratoire, L'autre musique : un oeil ouvert sur l'atelier, http://www.lautre musique.net/wordpress-2.9.1-fr_FR/wordpress/?p=125.

¹¹ Ibid...

¹² Ibid...

¹³ Op. Cit., http://www.lautre musique.net/wordpress-2.9.1-fr_FR/wordpress/?p=81, 13 novembre 2010.

¹⁴ DELEUZE Gilles, *IMAGE-TEMPS : cinéma 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p.106-107

apparaître l'étonnante contemporanéité de *L'Esplanade*. Sous des abords simples et non-spectaculaires elle nous livre une esthétique de l'hétérogène où le déséquilibre et la quiddité du tangible coagulent dans un perpétuel mouvement d'apparition. Où l'agencement d'énonciation : « l'un qui constitue un personnage et l'autre assistant à sa naissance en le mettant en scène (p106) » → « pas de sujet qui agisse sans un autre qui le regarde agir (p.107) »

Cette corrélation assumée entre image-perception et conscience-caméra livre une notation des corps et des moments qui sont, dans la profondeur du grand cluster vivant, des bulles qui crèvent aussitôt, emblèmes « de la force et de la fécondité du courant souterrain. ¹⁵ » Rentrons dans *L'Esplanade*.

15 THOREAU Henry David, *Journal*, Mercure de France, 2002, p. 22.