

Marie Bonnarme

Doctorante en *Art et Sciences de l'Art* à l'Université de Liège

marie.bonnarme@crlg.be

Marie est comédienne, doctorante en Art et Sciences de l'Art à l'Université de Liège et lauréate de l'Esact (Conservatoire Royal de Liège). Elle poursuit une thèse financée par la WBE sur la création à deux entre artistes dit.es valides et artistes porteur.euses d'un handicap mental. À travers ces expériences particulières, et tout spécifiquement le travail qu'elle mène depuis 2019 avec Marylyse Magerotte, une actrice du Créahm (Création et Handicap mental) région Wallonne porteuse d'une trisomie 21, elle cherche à interroger les questions de cocréation : comment crée-t-on à deux sur un plateau ? Quels rapports de force (ou quelles conflictualités) préexistent à la rencontre et comment se modifient-ils au cours du travail de création ? Une égalité (des tâches, des rôles, des places) est-elle possible ? Elle s'appuie dans ses recherches sur les travaux de Jacques Rancière sur le partage du sensible, ceux de Deleuze sur l'acte de création et sur les écrits de Roland Barthes.

Collaboration et co-création entre artistes dit.es valides et artistes en situation de handicap mental. Écoute et rythme dans le duo

Résumé

Le présent article part de mon expérience collaborative en binôme avec Marylyse Magerotte, une artiste porteuse d'une trisomie 21 membre du Créahm (Création et Handicap mental) Région Wallonne. Il vise à faire émerger plusieurs questionnements vis-à-vis de la création en duo et des difficultés de coconcevoir un projet à deux. En m'appuyant sur les raisonnements de Roland Barthes dans *Comment vivre ensemble : simulation romanesque de quelques espaces quotidiens* ainsi que sur ses écrits portant sur la notion d'écoute, je cherche à reproblématiser ce concept au-delà de ses dimensions humanistes et bienveillantes. Je m'attacherai à déjouer les perceptions usuelles de l'écoute (gentillesse, altruisme, souci désintéressé d'autrui) pour faire réapparaître ses aspects conflictuels voire dangereux. De façon plus globale, mon objectif est de partir avant tout des problèmes (et non des endroits d'accord et de complicité) de manière à faire reposer mes analyses sur des éléments de conflits et à observer (sur le terrain du travail artistique) comment s'installent ces tensions et quel rôle elles jouent dans le travail de création à deux.

MOTS-CLÉS : Handicap, création théâtrale, duo, inclusion, écoute, Barthes

Abstract

This article is based on my collaborative experience in tandem with Marylyse Magerotte, an artist with Down syndrome and a member of Créahm (Creation and Mental Disability) Walloon Region. It aims to raise several questions about creating as a duo and the difficulties of co-designing a project together. Drawing on the reasoning of Roland Barthes in *How to Live Together: A Novelistic Simulation of Some Everyday Spaces* as well as his writings on the notion of listening, I seek to re-problematize this concept beyond its humanist and benevolent dimensions. I will focus on thwarting the usual perceptions of listening (kindness, altruism, disinterested concern for others) to bring out its conflicting and even dangerous aspects. More generally, my objective is to start above all from the problems (and not from the places of agreement and complicity) to base my analysis on elements of conflict and to observe (in the field of artistic work) how these tensions arise and what role do they play in the creative work of two people?

KEYWORDS: Disability, theatrical creation, duo, inclusion, listening, Barthes

1. Préambule

1.1. Contexte



©Thibault Sartori

Je propose de partager les réflexions et analyses liées à un projet de cocréation que je poursuis depuis 2022 avec Marylyse Magerotte, une artiste du Créahm (Création et Handicap Mental) Région Wallonne porteuse d'une trisomie 21. Il s'agit d'un projet de spectacle construit entièrement à deux et n'existant pas pour l'instant dans un circuit de production classique mais seulement comme partie pratique de ma thèse en recherche-création.

Cette thèse en Art et Sciences de l'Art, financée depuis 2022 par Wallonie Bruxelles Enseignement et dirigée par Maud Hagelstein (chercheuse en philosophie F.R.S.-FNRS) et Isabelle Gyselinx (metteure en scène et professeure d'art dramatique), est menée en cotutelle entre l'Université de Liège et l'École Supérieure d'Acteurs et d'Actrices de Liège.

Bien que ce projet vise à terme à être joué dans des théâtres et des lieux culturels, les conditions de production particulières de cette pièce l'inscrivent sur un temps long et nous poussent à envisager une fin de création pour la saison 2026-27. Ce travail comporte une temporalité spécifique liée à des contraintes logistiques et humaines et à une volonté de créer en binôme avec une personne en situation de handicap mental, ce qui implique aussi des temps

incompressibles : celui de l'apprentissage d'une forme textuelle ou gestuelle, du repérage d'un nouvel espace, du temps nécessaire pour trouver des lieux adaptés et mettre en place une organisation parfois complexe...

Pour toutes ces raisons ce projet n'existerait probablement pas sans le cadre (notamment financier) de ma thèse. C'est pourquoi cette démarche me semble effectivement entrer à plusieurs titres dans ce qu'on peut appeler un « hors cadre » du spectacle vivant. D'une part, elle inclut une artiste minorisée porteuse d'un handicap mental. D'autre part, il s'agit d'un projet qui se poursuit sans certitude de réalisation mais qui existe aussi et avant tout « en tant qu'expérience ».

1.2. Démarche artistique

Le parti pris de cette mise en scène collaborative est de créer les conditions nécessaires pour nous permettre de cocréer et de coconcevoir un spectacle, malgré nos différences et les contraintes logistiques qui en découlent. Ce principe constitue à la fois la force et le défi de notre création. Nous avons délibérément choisi de nous éloigner des logiques d'efficacité pour prendre le temps de développer une forme artistique issue d'une collaboration réelle et non de façade entre une personne dite valide et une personne en situation de handicap mental. Ce choix nous astreint à un dialogue constant et à un questionnement permanent sur nos méthodes de création : Sont-elles réellement égalitaires ? Qui endosse quel rôle ? Qui prend les décisions ? Comment partager la direction artistique de façon juste ? Parvenons-nous à équilibrer nos voix et à respecter nos besoins ? Nos processus sont-ils inclusifs à chaque étape, ou risquent-ils de reproduire, malgré tout, des schémas validistes ?...

Ces interrogations guident le choix que nous avons fait d'une conduite créative partagée et d'une gestion collective de la création à tous les stades de celle-ci. De plus, ce processus vise à nourrir et ancrer une réflexion plus générale sur les binômes entre artistes dit.es « valides » et artistes porteur.euses d'un handicap mental dans le contexte de mes recherches. L'article que je propose ici partira d'un point très sensible et matériel de mon travail en se focalisant sur la question de l'écoute dans le duo.

2. Vivre/créer ensemble

(Quelques a priori sur les couples créatifs)

En quoi consisterait une création à deux « idéale » ? Evacuons d'abord quelques mythes : harmonie du binôme, vision commune, complémentarité parfaite, communication paisible et ouverte, compréhension immédiate, absence de désaccords profonds et même égalité totale des tâches et des rôles de chacun.e. Je prendrais à rebours de cette première vision – certes accrocheuse – le *fantasme* exprimé par Roland Barthes dans ses cours au Collège de France *Comment vivre ensemble : simulation romanesque de quelques espaces quotidiens*.

En 1977, Barthes, fraîchement élu à la chaire de sémiologie littéraire, choisit d'explorer un imaginaire spécifique : le vivre-ensemble au sein de petits groupes où la cohabitation ne compromet pas la liberté individuelle. Son corpus, fortement centré autour du monachisme oriental et de certains modèles de vie collective dans des communautés pieuses, notamment athonites, oriente le cours autour d'une interrogation éthique : Comment penser le rapport du sujet à l'autre ? Que signifie « bien » vivre ensemble, « bien » cohabiter ? Pourquoi les couples, groupes ou familles « réussies » sont « ce qu'il y a de plus fascinant chez les autres, ce dont on peut être le plus jaloux ? »¹



©Thibault Sartori

¹ Roland BARTHES, *Comment vivre ensemble : simulations romanesques de quelques espaces quotidiens : notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1976-1977*, Paris, Seuil : IMEC, 2002, p.35.

2.1. Idiorythmie

Le fantasme de Barthes, c'est-à-dire ce désir insistant, cette résonance d'images tenaces qui « *se cherchent en vous [...] et souvent ne se cristallisent qu'à travers un mot* »² c'est celui de l'idiorythmie. Au sens strict, l'idiorythmie désigne le régime de certains monastères du mont Athos permettant aux moines de s'organiser à leur propre rythme. Par dérivation, l'idiorythmie se rapporte au tempo personnel et distinctif d'un individu. En se référant à l'article « La notion de "rythme" dans son expression linguistique » de Benveniste, Barthes met en garde contre un raccourci linguistique qui rattache *rhuthmos* au mouvement régulier des flots alors que celui-ci correspondrait plutôt à une vision atomiste (héritée d'Héraclite et de Démocrite) admettant que « *puisque tout [est] produit à partir d'atomes, seul un arrangement différent de ceux-ci [produit] la différence des formes et des objets* »³. Le rythme correspond ici à un terme technique désignant les différentes configurations des atomes, la « forme » de quelque chose à condition que ce quelque chose soit en mouvement permanent.

Dans le sens mis en avant par Benveniste, le rythme n'est pas caractérisé par la régularité et la répétition, mais au contraire par un flux en constante évolution. Il renvoie à la forme « *sans fixité ni nécessité naturelle et résultant d'un arrangement toujours sujet à changer* »⁴. Le linguiste rapporte, que par opposition au *skhêma*, « *forme fixe, réalisée, posée en quelque sorte comme objet* »⁵, *rhuthmos* c'est « *la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide, la forme de ce qui n'a pas consistance organique* »⁶.

Par conséquent, le rythme ne se réfère pas au ressac d'une structure qui se répète, à la cadence d'éléments redondants, pas plus qu'à une forme de métrique quantifiable, mais plutôt à une fluctuation variable d'états (chez l'humain : dépression, exaltation dit Barthes) et à des configurations non stables, autrement dit à la forme éminemment singulière par laquelle se manifeste une réalité en mouvement. Selon Benveniste, le rythme s'exprime à travers « *une manière particulière de fluer* »⁷, un flux qui n'est ni strictement linéaire, ni prévisible, mais qui se présente à travers une modulation subtile et continue.

² Ibid., p.37.

³ Pascal MICHON, « Émile Benveniste and the Notion of *Rhythm* », *Rhuthmos*, 8 February 2021 [en ligne]. <https://www.rhuthmos.eu/spip.php?article2695>

⁴ Emile BENVENISTE « La notion de "rythme" dans son expression linguistique », *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, Paris, Gallimard, 1966, p.333.

⁵ Idem.

⁶ Idem.

⁷ Lucie BOURASSA, « La forme du mouvement (sur la notion de rythme) », *Rhuthmos*, 1er janvier 2011 [en ligne]. <https://www.rhuthmos.eu/spip.php?article234>

Quant au terme d'*idiorythmie*, dont Barthes se réclame, il cherche en réalité à renouer avec cette étymologie du mot « rythme » (en cela Barthes dit qu'il pourrait être ressenti comme pléonasme). Le préfixe « idio », censé renvoyer à ce qui est caractéristique d'un individu ou qui se rapporte à sa propre nature, n'est en vérité qu'un synonyme de *rhuthmos*. De ce fait, selon lui, les grandes communautés, en tant qu'elles sont « structurées selon une architecture de pouvoir »⁸, ne peuvent pas répondre au fantasme d'*idiorythmie*. Le Phalanstère, avec sa vie réglée, ses horaires précises, n'y entre pas non plus, pas plus que les casernes, couvents, internats...

Le *rhuthmos* – la spécificité et la singularité des individus, leur « manière particulière de fluer » - n'y est pas prise en compte. D'après Barthes, le pouvoir se signale en partie par l'imposition d'un rythme externe, (la dysrythmie, l'hétérythmie). Ce rythme commun prescrit une régulation temporelle qui déstabilise ou uniformise les flux individuels, forçant les membres de la collectivité à se conformer à des cadences extérieures.

Revenons-en au fantasme : le rêve social de Barthes ne se traduit pas par la quête d'une synchronisation ou d'une concomitance (faire la même chose en même temps), ni par la volonté de *faire Un* mais plutôt par une coexistence de rythmes autonomes. Pas de recherche d'un consensus, d'une mise en accord des rythmes, mais au contraire un « socialisme des distances »⁹. La question posée par Barthes à travers le concept d'*idiorythmie* est la suivante : « A quelle distance dois-je me tenir des autres pour construire avec eux une sociabilité sans aliénation ? »¹⁰.

2.2. Rythme et cocréation

Le vivre-ensemble tel que fantasmé par R.Barthes ne passe pas par la fusion ni par le compromis pour établir un règlement commun s'appliquant à tou.s.tes. Cependant, comme le stipule Barthes, il s'agit bel et bien d'un fantasme, de la quête volontaire d'une utopie sociale dont très peu d'exemples existent. C'est pourquoi je propose, en m'appuyant sur deux articles de Barthes, de partir d'un problème pratique permettant de révéler les difficultés non pas de vivre, mais de créer ensemble.

⁸ Roland BARTHES, op. cit., p.40.

⁹ Ibid., p.37.

¹⁰ Jean-François BERT, « Roland Barthes, *Comment vivre ensemble*, cours et séminaire au collège de France (1976-1977) », *Le Portique* [En ligne], 10, 2002, mis en ligne le 17 juin 2005, <http://journals.openedition.org/leportique/673>

La création à deux nous place dans un rapport un peu décalé de la vision idiorythmique proposé par Barthes puisqu'il ne nous suffit pas de co-exister mais bien de faire tendre nos rythmes propres vers un objectif commun. De la disparité des rythmes naissent des conflits, des accrochages, des désaccords, des incompréhensions. C'est ce qui, loin de la vision idéalisée du couple créateur, nous amène à réinvestir un peu autrement l'idée de cocréation : non pas harmonisation des pensées, des corps et des métiers mais mise en tension, jeu des rythmes divergents, parfois inconciliables.

L'économie des rythmes dans la création pose un ensemble de questions très concrètes et sensibles telles que la question du temps (comment s'organise et se partage le temps de travail ?), de l'espace (comment se distribue la visibilité ? Qui s'approprie la lumière ?), des corps (comment les corps et les forces entre-elles en rapport ?) ...

L'approche rythmique amène donc à s'interroger sur ce que Jacques Rancière a théorisé comme « partage du sensible ». Dans la société, qui peut voir, entendre ou exprimer quoi ? Comment sont réparties et hiérarchisées les rôles et les voix dans l'espace public ? Qui a le droit de participer ou non à la construction du sensible ? (Qui peut parler, agir, participer à la vie publique ?) Comment la façon dont les individus perçoivent et s'engagent dans le monde sensible est-elle façonnée par notre environnement social et politique ?

En adoptant un angle d'attaque polémique, intégrant les désaccords et les opinions divergentes, j'espère enfin éviter plusieurs écueils liés aux perceptions et aux représentations des personnes porteuses d'un handicap mental ou psychique. Notamment une forme d'humanisme facile, d'infantilisation, de complaisance dans la manière d'aborder ces processus créatifs, de lectures « bienveillantes » ou idéalisantes mais qui sont, en réalité, très réductrices et ne prennent aucunement en compte des versants plus dissensuels du travail. Partir des problèmes - des endroits où ça coince ou grince - a pour but de me prémunir de ces effets de lissage qui poussent à gommer les aspérités de ces processus artistiques.



©Thibault Sartori

3. Écoute

3.1. Partir de la pratique pour faire émerger les problèmes

Voici la scène :

Je lis un texte que j'ai écrit durant la nuit à ma partenaire. À mesure que je lis, un malaise s'installe, discret mais précis comme une fuite d'air : j'ai la nette impression qu'elle ne m'écoute pas. C'est un ressenti difficile à qualifier, un de ceux dont la définition m'échappe (je suis bien en peine de dire clairement ce qu'est « écouter ») mais il repose sur des signes évidents d'ennui : des bâillements, des gestes distraits, un regard qui fuit. Son inattention m'atteint, insidieusement d'abord, puis de manière brutale. Je traverse des états, des nuances – je suis successivement compréhensive, agacée, indignée, blessée. Mais au-delà du ressentiment, une idée m'obsède : que pense-t-elle de moi ? Ce texte, est-il vraiment sans valeur ? Trop long, trop plat, trop ennuyeux, peut-être ? Et si je l'avais lu plus fort, plus doucement, plus vite ? Si j'avais écrit autrement, si j'avais changé quelque chose dans sa forme, dans son rythme ? La question continue de s'insinuer sans bruit, sans hâte, comme une lente intrusion : que manque-t-il pour que mon interlocutrice soit présente, avec moi, dans ce texte ?

J'attends quelque chose - je ne sais pas exactement quoi - une résonance, un écho, une réponse ? Je joue avec le timbre de ma voix, la modifiant, la tordant dans l'espoir de trouver la note juste, la mesure exacte qui éveillerait quelque chose en elle. Les larmes arrivent, fausses, une laborieuse rivière qui coule sans conviction. Puis je ralentis, me concentre sur les mots, les alourdis, les étire avec une lenteur inhabituelle, comme si chaque syllabe devait devenir une présence, une matière palpable et remplir l'espace tellement vide entre nous.

J'espère recevoir en retour un petit geste, un regard encourageant (même furtif) qui me confirme qu'elle est là, qu'elle m'écoute vraiment, que quelque chose de moi la touche en dépit de ce texte bancal. Mais au fond, je le sais : c'est peine perdue. Elle ne m'écoute pas. Elle ne fait même pas semblant. Ses yeux dérivent, ses mains tapotent sans but sur ses genoux, elle tourne distraitemment un bout de papier entre ses doigts. Je vois bien que ses pensées sont ailleurs. J'essaie de me concentrer sur le texte, mais je suis devenue un bruit de fond, une partie du décor. Pour me rassurer, je tente de me convaincre, de lui trouver des excuses. Puis, un autre instinct me traverse, celui de me défendre, de rejeter la faute sur l'autre : Peut-être est-elle simplement égoïste, après tout ? Ce qui ne la concerne pas ne la touche pas. Je me ravise : et si c'était moi qui faisais fausse route ? Si ce que je lui donnais était trop lourd, trop vide, trop futile ? Peut-être que si quelqu'un d'autre interprétait ces lignes, tout serait plus simple, plus fluide— qui peut le dire ?

Le texte, qui avait pris forme dans ma tête comme une promesse généreuse (un partage, un cadeau), vire à l'humiliation silencieuse. Je me sens de plus en plus ridicule dans mon propre effort. Le désir me prend de tout défaire : jeter, déchirer, effacer.



© Thibault Sartori

3.2. « J'attends »

Bizarrement, la situation dans laquelle je me trouve ici m'en rappelle une autre, celle de l'amoureux dans *les Fragments*. Et pour cause, l'amoureux « c'est celui qui attend »¹¹.

Voici ce qu'écrit Barthes à la rubrique « Signes » des *Fragments d'un discours amoureux* :

« SIGNES. Soit qu'il veuille prouver son amour, soit qu'il s'efforce de déchiffrer si l'autre l'aime, le sujet amoureux n'a à sa disposition aucun système de signes sûrs.

Je cherche des signes, mais de quoi ? Quel est l'objet de ma lecture ? Est-ce : suis-je aimé (ne le suis-je plus, le suis-je encore) ? Est-ce mon avenir que j'essaie de lire, déchiffrant dans ce qui est inscrit l'annonce de ce qui va m'arriver, selon un procédé qui tiendrait à la fois de la paléographie et de la mantique ? N'est-ce pas plutôt, tout compte fait, que je reste suspendu à cette question, dont je demande au visage de l'autre, inlassablement, la réponse : *qu'est-ce que je vaux ?* »¹²

¹¹ « Suis-je amoureux ? – Oui, puisque j'attends. » L'autre, lui, n'attend jamais. Parfois, je veux jouer à celui qui n'attend pas ; j'essaie de m'occuper ailleurs, d'arriver en retard ; mais à ce jeu, je perds toujours : quoi que je fasse, je me retrouve désœuvré, exact, voire en avance. L'identité fatale de l'amoureux n'est rien d'autre que : *je suis celui qui attend.* » Roland BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p.49.

¹² Ibid., p.253.

Dans la recherche de l'écoute de Marylyse, je me trouve moi-même engluée dans cette attente affolée de l'amoureux cherchant à décoder les signes non évidents, cherchant à comprendre, et perdant dans la bataille sa confiance et sa liberté de jugement. L'attente dans laquelle je me situe, ressemble au déchiffrement d'un sens caché. C'est une attente *obsessive* par laquelle je cherche désespérément à sonder l'autre. L'amoureux est celui qui fait signe de tout (ou pour qui tout fait signe, pour qui tout est interprétable) au point qu'il ne sait plus, nous dit Barthes, ce qu'il cherche.

Dans la suite du texte, l'amoureux, partant d'une petite phrase anodine et cordiale (« Vous avez toute mon estime ») en vient à surinterpréter les signes dans une écoute qu'on pourrait qualifier d'hallucinée ou de paranoïaque : « Que veulent dire ces paroles si brèves : « vous avez toute mon estime ? » Peut-on rien voir de plus froid ? Est-ce un retour parfait à l'ancienne intimité ? Est-ce une manière polie de couper court à une explication désagréable ? »¹³.

N'est-ce pas une situation dans laquelle nous pouvons tous et toutes nous projeter (dans des contextes tel que : Pourquoi a-t-il dit « A bientôt » au lieu de « Bisou » ? Est-ce normal qu'elle prenne autant de temps pour répondre ? Est-ce que j'en fais trop si je demande comment ça va ? ...).

Nous percevons bien à quoi peut référer ce surinvestissement des signes, cette surconscience interprétative notamment la précaution toute particulière que l'on fait du choix des mots et de la syntaxe dans les messages d'amour.

3.3. Barthes dans *Vivre ensemble*

Mais laissons là ces circonstances et plongeons à présent dans l'entrée « Écoute » du cours donné par Barthes en 1977 au Collège de France (je m'appuie ici sur les notes publiées ainsi que sur les enregistrements du cours). Dans un précédent article (*Ascolto*, publié en 1976 dans l'encyclopédie Einaudi en collaboration avec Roland Havas), Barthes a établi une première caractérisation des types d'écoute : écoute des indices, écoute des signes, écoute psychanalytique et enfin écoute moderne (ou écoute de la signifiante). Il postule également une intentionnalité fondamentale de l'écoute : écouter c'est être tendu.e, attentif.ve, peut-être même inquiet.e, c'est « vouloir entendre », diriger son oreille vers un objet en particulier. Barthes propose ici de nouer cette question sensible à celle de la communauté, du vivre-ensemble. Il

¹³ Idem., p.253.

fonde ainsi sa réflexion non plus sur la nature et la fonction de l'écoute (les modes d'écoute) mais sur l'effet de celle-ci en rapport à un autre, des autres. Quels types d'espaces et de liens produit-elle ?

3.3.1 Écoute et territorialité

Barthes constate en premier lieu que l'écoute s'inscrit dans le repérage d'un territoire. Prenant appui sur un texte de Kafka, il montre comment l'écoute est fortement reliée à une évaluation de la situation spatio-temporelle. Celle-ci permet en effet de différencier les bruits familiers qui constituent mon espace sonore – « l'espace des bruits reconnus »¹⁴ – que je n'entends même plus, le bruit du frigidaire, les tuyaux du radiateur... ce que Barthes nomme la « symphonie familière »¹⁵ et les bruits qui viennent altérer cet environnement acoustique dans lequel je me reconnais (et qui devient mon habitat, mon territoire).

Dans l'extrait de Kafka, c'est l'espace de la chambre qui délimite ce paysage phonique familial et familial qui est celui « du rassurement »¹⁶. Le narrateur, assis dans sa chambre « c'est-à-dire au quartier général du bruit de tout l'appartement »¹⁷, a tout loisir de guetter un son insolite ou un silence inhabituel. Ainsi, cette première relation d'écoute, qui se rapproche d'une activité animale de conservation ou de traque, met en avant un aspect défensif et prédateur qui semble fondamentalement lié à un « système territorial »¹⁸.

L'écoute fonctionne alors à l'instar d'une tour de garde destinée à venir détecter tout ce qui dérange, menace ou au contraire tout ce qui pourrait être utile à ma survie. L'oreille à l'affut capture tous les indices et les interprète immédiatement mais elle en fait également une sélection réductrice :

« Les plis, les détours de son pavillon semblent multiplier le contact de l'individu et du monde et cependant réduire cette multiplicité en le soumettant à un parcours de tri- car il faut – c'est le rôle de cette première écoute – que ce qui était confus et indifférent devienne distinct et pertinent et que toute la nature prenne la forme particulière d'un danger ou d'une proie »¹⁹.

Dans cette description, la mention de l'oreille comme un centre de surveillance tend à l'assimiler à une véritable vigie. Si j'extrapole un peu : quelles modalités de relation à autrui

¹⁴ Roland BARTHES, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002, p.341

¹⁵ Ibid., p.341.

¹⁶ Roland BARTHES, *Comment vivre ensemble*, op cit., p.118.

¹⁷ Franz KAFKA, *Journal : édition intégrale, douze cahiers, 1909-1923*, Paris, Gallimard, 2021, p.121.

¹⁸ Roland BARTHES, *Œuvres complètes*, op.cit., p.341.

¹⁹ Roland BARTHES, *Œuvres complètes*, op.cit., p.342.

sont ici décrites sinon un rapport de surveillance ou d'utilité ? A travers l'écoute on dirait que l'autre n'est perçu qu'avec vigilance, c'est-à-dire avec méfiance ou intérêt.

3.3.2 Écoute épieuse

Par la suite, Barthes associe écoute et sexualité en évoquant la théorie de la scène primitive chez Freud. Ces éléments d'écoute érotique permettent de mettre au jour une dimension épieuse de l'écoute (une écoute qui m'exclut en même temps qu'elle m'attire). Cette écoute suppose une part de secret (on ne doit pas me voir) car pour écouter il faut d'une certaine manière que le son ne se donne pas facilement et ouvertement à mon oreille.

Aussi cette écoute comporte-t-elle une part de refoulement et d'interdit dans le sens où c'est la défense tacite d'entendre qui la fait naître et la stimule.

Barthes prend l'exemple de l'immeuble bourgeois dans *Pot-Bouille* de Zola, et montre comment dans ce roman tout le bâtiment devient un espace d'écoute et d'espionnage. Dans cet espace cossu, la porte et la cloison rendent l'écoute possible dans la mesure où elles séparent et cachent tout en laissant filtrer les bruits. Autrement dit, la cloison maintient un « espace de la respectabilité » mais « au-delà de la cloison il y a un espionnage possible »²⁰ affirme Barthes. On voit ainsi comment l'image du « quartier général » de Kafka, nous amène vers un autre archétype qui serait celui de l'inspecteur ou de l'officier de police. Pour Barthes, la « mécanique invincible de l'écoute (...) la ramènerait inlassablement à une fonction d'espionnage »²¹.

Citant un autre ouvrage de Zola, *La Conquête de Plassans*, Barthes décrit comment le personnage de François Mouret, ayant accepté de louer un appartement à un prêtre et à sa mère, se prend au jeu de rôder et d'espionner à l'écoute du prêtre : « Désormais il aurait une occupation, un amusement qui le tirerait de la vie de tous les jours »²² écrit Zola.

Ici, ce n'est plus seulement l'intérêt ou la menace qui détermine l'écoute mais une part de déni, de refus du désir et d'inconscient que Barthes nomme « refoulement ».

²⁰ Roland BARTHES, *Comment vivre ensemble*, op.cit., p.119.

²¹ Ibid., p.119.

²² Ibid., p.119.

3.3.3 L'utopie d'un espace sans écoute

Nous voyons combien l'écoute dessine un premier type d'espace, une certaine vision des distances et du vivre-ensemble. Aux antipodes, Barthes affirme qu'une communauté idyllique et utopique s'incarnerait dans un espace sans refoulement c'est-à-dire sans écoute (un espace où l'on entendrait sans écouter). La musique est pour Roland Barthes un espace de ce type. Cette idée mérite qu'on s'y arrête un instant : pour Barthes, ce qui captive l'oreille dans la musique ce n'est pas le signifié (le message intelligible), qu'il fasse suite à la reconnaissance d'indices ou au déchiffrement de signes, mais un phénomène de miroitement du sens qu'il appelle la signifiante.

Ce type de relation auditive se manifeste par une attitude d'accueil ou d'abandon au signifiant musical. « L'écoute » (ou plutôt l'entente) musicale n'est pas une utilisation consciente, ciblée et maîtrisée de notre ouïe. Elle rejoint davantage l'aventure critique comme déprise du sens, déception vis-à-vis d'un sens pluriel, « obstinément fugitif »²³. Comme l'œuvre littéraire, l'œuvre musicale est un système sémantique particulier, qui met « du sens » mais pas « un sens », pose des questions au monde mais n'y répond jamais. Qui plus est, la musique appelle un désir de jouir du son pour lui-même sans fin d'utilité. Entendre la musique, c'est finalement l'exact inverse de l'écoute, qui fonctionne par élection, épingle, choisit, débarrasse l'ouïe d'un certain nombre de « scories » rejetées parce que sans pertinence. Par la musique, mon oreille recueille aussi les résidus, les éléments accessoires, annexes, connexes, non primordiaux.

En ce sens, elle se relie au sens obtus tel que défini par Barthes dans *L'obvie et l'obtus* : elle englobe des éléments parasites, secondaires, impertinents. Loin du sens obvie souhaité par le compositeur, le sens obtus de la musique m'échappe comme il échappe à son auteur : il vient « "en trop", comme un supplément que mon intellection ne parvient pas bien à absorber »²⁴ écrit Barthes.

Voici pour finir la conclusion à laquelle nous mène la réflexion de Barthes : sachant qu'on ne peut pas réaliser d'espaces transparents, on réalise des espaces à bruits intégralement codés nous dit-il. Un « bruit intégralement codé », c'est un bruit qui ne dérange pas. Le monastère comporte ainsi « un silence de règle qui n'est traversé que par des bruits tellement codés qu'on a plus à les écouter »²⁵.

²³ Roland BARTHES, « Qu'est-ce que la critique ? », in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 255.

²⁴ Roland BARTHES, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1992, p.43.

²⁵ Roland BARTHES, *Comment vivre ensemble*, op.cit., p.119.

L'instrument de cette espèce d'utopie sonore correspond selon lui au thème de la cloche. En effet, la cloche incarne « l'accomplissement d'un bruit sans angoisse »²⁶, d'un bruit sans paranoïa.

4. Conclusion et retour sur la pratique

Revenons à présent au dilemme pratique que j'évoquais précédemment. Je ne suis plus si sûre d'avoir correctement posé le problème d'entrée de jeu : et si ce n'était pas Marylyse qui écoutait *mal* ou *pas assez* mais moi-même qui écoutait *trop*, de la mauvaise écoute épieuse dénoncée par Roland Barthes ? La bien-pensance et les valeurs morales liées à l'écoute auront parfaitement occulté à mes yeux ses dimensions négatives : Est-ce si bien que ça d'écouter les autres ? Ce rapport à autrui ne me ramène-t-il pas implacablement à moi-même ? Ne me force-t-il pas à m'écouter (écouter mes angoisses, mes projections, mes considérations) ? Écouter l'autre (en l'occurrence une personne porteuse d'un handicap mental) fait-il nécessairement de moi une personne altruiste ? N'y a-t-il pas aussi des écoutes hypocrites, prédatrices, stratégiques, intéressées ?

Enfin, l'écoute n'est-elle pas parfois une prison, une activité stérile qui me pousse à une fatigue interprétative, m'épuise, m'enferme dans des exégèses fumeuses et infinies ? Je disais plus haut me reconnaître dans le personnage de l'amoureux. Voici comment Barthes décrit la réaction (excessive) de celui-ci face à ce qu'il perçoit comme implicite chez l'autre :

« X ... me rapporte une rumeur désagréable qui me concerne. Cet incident retentit en moi de deux manières : d'une part, je reçois à vif l'objet du message, m'indigne de sa fausseté, veux démentir, etc. ; d'autre part, je perçois bien le petit mouvement d'agressivité qui a poussé X ... - sans qu'il le sache trop lui-même - à me rapporter une information blessante. La linguistique traditionnelle n'analyserait que le message : à l'inverse, la Philologie active chercherait avant tout à interpréter, à évaluer la force (ici réactive) qui le dirige (ou l'attire). Or, qu'est-ce que je fais ? Je conjugue les deux linguistiques, les amplifie l'une par l'autre : je m'installe douloureusement dans la substance même du message (à savoir le contenu de la rumeur), cependant que je détaille avec méfiance et amertume la force qui le fonde : je perds sur les deux tableaux, me blesse de toutes parts. Tel est le retentissement : la pratique zélée d'une écoute parfaite : au contraire de l'analyste (et pour cause), loin de « flotter » pendant que l'autre parle, j'écoute complètement, en état de conscience totale : je ne peux m'empêcher de tout entendre, et c'est la pureté de cette écoute qui m'est douloureuse : qui pourrait supporter sans souffrir un sens multiple et cependant purifié de tout « bruit » ? Le

²⁶ Ibid., p.119.

retentissement fait de l'écoute un vacarme intelligible, et de l'amoureux un écouteur monstrueux, réduit à un immense organe auditif. »²⁷

Cet amoureux qui « conjugue les deux linguistiques », et qui fait que tout devient pour lui (je trouve la formule incroyable et tout autant horrifiante lorsqu'on s'y projette) : « un vacarme intelligible », c'est l'incarnation d'une écoute à la fois parfaite et monstrueuse. L'amoureux est quelqu'un qui écoute tout et tout le temps et qui n'établit pas de degrés d'importance dans ce qu'il écoute. Aussi Barthes va jusqu'à faire de lui une oreille ouverte, immense, accueillant tout bruit non pas dans une écoute flottante comme le psychanalyste, mais dans une écoute qui fait que chaque bruit est crucial et significatif.

L'amoureux, c'est également celui pour qui les signifiants, sont constamment transformés en signifiés : écoutant tout et trop, l'amoureux n'entend rien de l'autre. En définitive, non seulement, l'écoute monstrueuse de l'amoureux nous amène à démystifier le caractère bienpensant et inoffensif associé à cette notion mais la solution à cette impasse c'est l'amoureux lui-même qui nous la livre à travers la figure « Inconnaissable » des *Fragments* :

« Se dépenser, se démener pour un objet impénétrable, c'est de la pure religion. Faire de l'autre une énigme dont ma vie dépend, c'est le consacrer comme dieu ; je n'arriverai jamais à défaire la question qu'il me pose, l'amoureux n'est pas Œdipe. Il ne me reste plus alors qu'à renverser mon ignorance en vérité. Il n'est pas vrai que plus l'on aime, mieux on comprend ; ce que l'action amoureuse obtient de moi, c'est seulement cette sagesse : que l'autre n'est pas à connaître ; son opacité n'est nullement l'écran d'un secret, mais plutôt d'une sorte d'évidence, en laquelle s'abolit le jeu de l'apparence et de l'être. Il me vient alors cette exaltation d'aimer à fond quelqu'un d'inconnu, et qui le reste à jamais : mouvement mystique : j'accède à la connaissance de l'inconnaissance »²⁸.

L'amoureux est emblématique d'une écoute qui ne se résout jamais en entente ou en compréhension. Il est pris dans une écoute infinie, éternelle, sans espoir et même tragique car elle écoute un sens absent. D'où cette dépense et cet effort continu du sujet amoureux, qui n'arrive pas à connaître l'autre, à le déchiffrer, à le définir, à le cerner. La bonne nouvelle, c'est qu'il peut mettre fin à cette écoute frénétique et déchiffreuse et commencer à *entendre* ce que l'autre lui propose, c'est-à-dire accepter que ce qui lui parviendra de lui sera toujours illisible, inconnu, hors de portée de toute déduction formulable.

Non pas « écoute du refoulement » postulant un sens caché et contraignant à espionner l'autre tel François Mouret ou à le considérer comme une menace, mais « entente », au double

²⁷ Roland BARTHES, op.cit., p.239.

²⁸ Ibid., p.162.

sens que nous choisissons de donner à ce mot : accueil du son pour lui-même d'une part ; mise en accord de l'autre, c'est-à-dire acceptation du rythme d'autrui, suspension provisoire ou permanente de la volonté de l'expliquer ou de lui donner un sens.

BIBLIOGRAPHIE

BARTHES Roland, *Comment vivre ensemble : simulations romanesques de quelques espaces quotidiens : notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1976-1977*, Paris, Seuil : IMEC, 2002.

BARTHES Roland, « Qu'est-ce que la critique ? », in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

BARTHES Roland, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002.

BARTHES Roland, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1992.

BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.

KAFKA Franz, *Journal: édition intégrale, douze cahiers, 1909-1923*, Paris, Gallimard, 2021.

BENVENISTE Émile « La notion de "rythme" dans son expression linguistique », *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, Paris, Gallimard, 1966.

BOURASSA Lucie, « La forme du mouvement (sur la notion de rythme) », *Rhuthmos*, 1er janvier 2011 [en ligne]. <https://www.rhuthmos.eu/spip.php?article234>

MICHON Pascal, « Émile Benveniste and the Notion of *Rhythm* », *Rhuthmos*, 8 February 2021 [en ligne]. <https://www.rhuthmos.eu/spip.php?article2695>

RANCIÈRE Jacques, *Le partage du sensible: esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.