

Veinstein, Alain. *Yann Paranthoën. Propos d'un tailleur de sons*. Coll. « Références du huitième art ». Arles : Phonurgia Nova, 2002.

Yann Paranthoën est l'une des figures les plus marquantes de la radiophonie de création. Les propos rapportés dans cet ouvrage ont initialement été recueillis par Alain Veinstein pour publication dans le magazine *L'Autre Journal*.

La réflexion de Paranthoën, sorte d'apologie de la radio de création, tient dans ce constat : « Aujourd'hui, les moyens techniques se sont considérablement développés, les radios se sont multipliées, et on travaille de moins en moins le son » (34). À mi-chemin entre l'épithète de « l'homme radio [...] mort avant d'avoir eu le temps de vivre » (36) et le manifeste dénonçant « les décideurs » qui ont « peur de ce pouvoir d'expression que recèlent les moyens audiovisuels » (35), Paranthoën expose les principes directeurs de sa pratique en avançant certains principes plus généraux, principes régulateurs que réclame le radiophonique en tant qu'art.

L'expression radiophonique

Paranthoën revendique la radio comme moyen d'expression. Il oppose la radio d'expression à la radio témoin, ou radio d'information. Le lieu de travail du créateur radiophonique porte une information d'une richesse inouïe (21), mais il ne faut pas simplement rapporter l'information, il faut en faire l'expérience pour produire des œuvres qui, par le son, font vivre l'événement ; « l'expression radiophonique [est] dans une sensibilité à ce qui se passe » (24). Pour témoigner de cette sensibilité, il faut changer son rapport à la matière et réévaluer les moyens d'en rendre compte.

Le texte, à la radio, est roi et maître — on dit, absurdement, que les journalistes font des « papiers ». Or, pour Paranthoën, « un texte est un son comme un autre, sans aucune supériorité hiérarchique » (25). Le primat donné au texte vient d'une tradition radiophonique que la technique emprisonnait dans les studios. Le Nagra, dans les années cinquante, transporte le studio sur le terrain, et permet d'aller à la rencontre du son, d'« entretenir un dialogue avec la nature sonore » (27). Mais cet échange entre le radiophoniste et le monde

sonore, loin de s'être généralisé, ne représente qu'une pratique marginale. Ainsi le sonore reste-t-il un après-coup, dans le monde journalistique : les journalistes « parlent, ils ne font pas de son, alors qu'il faudrait faire vivre l'événement par le son » (25). Pour Paranthoën, la voix est musique avant d'être sens (24) ; le texte est avant tout un son (25). Les mots (22) et les bruits (humains, animaux, mécaniques) sont autant de couleurs qui viennent composer le spectre chromatique du paysage sonore (23). Si la radio comprend encore de la parole, celle-ci doit échapper à l'écrit (ou au littéraire) pour tendre vers l'oralité : l'oralité comme manifestation d'une présence à ce qui se passe — le fruit d'une réelle rencontre avec les voix ou des voix entre elles (24)¹.

En ce sens, l'expression radiophonique ne commence pas avec un écrit et n'a d'autre préalable que celui du monde sonore : « L'expression radio doit naître des sons, ce qui suppose qu'il y ait des sons au départ, qu'on se soit livré à une sorte d'extraction dans la réalité sonore, qu'on ait extrait un bloc sonore d'où va naître l'expression » (23), c'est-à-dire que « le script naît du son » (27). Travailler ainsi exige une sensibilité à la richesse du monde sonore. Il faut exploiter la qualité plastique des sons, sentir la richesse acoustique des lieux, entendre la musique de la voix (24). Puis, il faut orchestrer en respectant la matière, il faut « laisser vivre... Car les sons vivent vraiment... On ne peut ni les déplacer ni les réutiliser dans un autre contexte » (27). Plus encore, il faut reconnaître et respecter la valeur de chaque son dans le contexte donné, même si celui-ci vient occuper l'espace de ce qu'on croit enregistrer ; « le son, même parasite, est porteur d'une information : il fait partie du décor sonore » (26). Cette nature vitale du son, qui le lie à son lieu d'extraction, qui le fait singulier et à usage unique, voilà pourquoi Paranthoën déplore les banques de sons et les sonothèques. Un son plaqué ne peut qu'illustrer, et l'expression sonore n'a de pire ennemie que l'illustration : un son qui illustre est un son qui meurt (26).

Grâce à une certaine saisie, à une certaine manipulation des sons, grâce à sa composition de teintes et de couleurs, Paranthoën fait émerger un monde qui témoigne d'une force expressive égale à tout autre langage artistique. Pour lui, « le son [est] un vrai langage, qui [se suffit] à lui-même, sans avoir besoin de se référer aux autres langages — littéraire, musical, dramatique... — auxquels il

1. Par exemple, dans *Questionnaire pour Lesconil* (1980), où la superposition et l'enchevêtrement des voix rendent compte de la glose et de l'écoute simultanées des habitants de la région.

[est] le plus souvent, à tort, subordonné » (22). Pour ne pas se subordonner à d'autres langages, la radio doit se doter d'un langage propre. C'est le montage qui permet de créer un langage à partir des sons, des musiques, des couleurs (22) ; un langage qui n'illustre pas un autre langage plus structuré que lui-même (22, 26) — qui n'a pas à traduire des procédés littéraires, par exemple ; et qui n'a pas à se référer à des langages culturellement dominants (22)².

Fils de tailleur de pierre, Paranthoën fait un parallèle entre les trois étapes de la production radiophonique (enregistrement, montage, mixage) et les trois étapes de la préparation de la pierre (extraction, taille, polissage). Puisque l'expression radio naît du son, la prise de son fournit la matière première : on extrait des blocs de son de la réalité sonore en présence de laquelle on se trouve. En d'autres termes, l'extraction consiste à « être témoin de ce qui se passe » (27-28).

C'est au montage que la matière trouve son véritable moyen d'expression. L'arrivée de Paranthoën dans le monde de la radio coïncide avec l'apparition de la bande magnétique, qui offre d'innombrables possibilités mais dont il est fait un usage plutôt limité : on n'ose changer l'ordre dans lequel les choses se présentent, et on se préoccupe surtout de gommer les « salissures ». Mais « le montage, déplore Paranthoën, ce n'est pas un simple bout à bout, quand on nettoie une bande ou supprime quelques passages ; le montage, c'est ce qui permet, justement, de changer l'ordre des choses pour trouver une autre vérité de langage, une autre voie, un autre chemin... » (22). En faisant le montage, on taille le bloc qu'on a extrait, on en révèle les formes et les contours, et comme pour la pierre, « c'est l'élément qui décide, qui donne la direction » : « il faut se plier à l'élément qui a toujours raison » (28).

Enfin viendrait la phase du polissage, c'est-à-dire du mixage. En fait, Paranthoën mène souvent de front montage et mixage. Pour lui, le travail de mixage se compare à celui d'un peintre dont les nombreux magnétophones composeraient la palette (23). Il monte d'abord sur plusieurs bandes en apposant une « couleur » à chacune. Il monte de courts fragments (parfois deux, trois secondes) en travaillant l'agencement des bandes dans sa tête. Puis il

2. On comprend alors mieux pourquoi Paranthoën revendique d'emblée son manque de culture — « J'ai été coupé de ma culture, qui ne m'a jamais été enseignée, sans avoir pu en acquérir une autre » (21) —, en plus de revendiquer son désir de créer son propre langage — le sien, comme individu, qui se confond avec celui de la radio (22, 23).

réunit les bandes pour « vérifier si la rencontre pressentie s'est bien produite » (28). Le mixage, c'est un « obstacle de quelques secondes », qu'il passe avant de « préparer une nouvelle progression » (29). Enfin, ayant complété l'entrelacement des couleurs — celles du son des lieux et des choses, celle du micro, celle du support d'enregistrement, celles qui sont issues des agencements —, le son est teinté de nouveau par les appareils de diffusion, qui eux aussi ont leur couleur (34).

La défiance de Paranthoën à l'égard d'une subordination de la radio à l'écriture littéraire, dramatique, journalistique, musicale, vient aussi du fait que ces écritures classent et ordonnent d'avance le son (25), inhibant l'écoute qui permet de faire l'expérience du son : de la musique de la voix, de la couleur des sons, de leur durée vivante (29, 34). D'autre part, elles se substituent aux moyens techniques qui permettent une véritable exploration du sonore, la prise de son se trouvant au service du texte quand elle devrait en être le point de départ. Ces écritures dictent ce qui doit se passer plutôt que de donner le temps de témoigner de ce qui se passe. Il n'y a que la peinture et la sculpture qui puissent servir à l'art radiophonique, justement parce que, en tant qu'arts non narratifs, non langagiers, elles ne peuvent l'asservir (23). C'est donc à une certaine peinture et à une certaine sculpture que pense Paranthoën : la peinture moderne, peut-être même abstraite, celle dont le geste premier n'est ni la reproduction ni l'invention, mais la composition de formes et de couleurs.

Ariel Harrod
Février 2011