

2017 — 1, n° 7

Écrans

Questions de cinéma,
problèmes d'anthropologie

Sous la direction d'Emmanuelle André,
Olivier Chenal et Luc Vancheri

CLASSIQUES
GARNIER

UNE ECOUTE QUI GESTE UN MONDE. QUATRE PROMENADES AVEC DES VACHERS DU SERTÃO

[Chaque] animal, pour peu que nous lui prêtions attention, pour peu que nous le regardions être et se mouvoir, est le dépositaire d'une mémoire qui le dépasse comme elle nous dépasse, et où tous les frottements de son espèce à la nôtre sont inscrits¹.

Le problème d'anthropologie qui va nous intéresser est le suivant : un vacher ne peut empoigner, ni prendre dans ses bras, ni porter sur son dos, une vache. La question qui va donner à ce problème ses résonances cinématographiques est la suivante : est-ce qu'un rapport audio-visuel peut devenir la réalité d'un contact entre le vacher et sa vache ? À cette question de cinéma, *Aboio*, documentaire que la réalisatrice brésilienne Marília Rocha a consacré à ces vachers qui savent rassembler le bétail et guider sa marche par leur chant, répond ceci : des rapports audio-visuels qui re-fabrique le corps des hommes et celui des animaux pour en faire des tissus élimés, des tissus vivants aux trames légèrement desserrées, voilà qui rendra possible le contact entre le vacher et la vache. La principale harmonique de cette réponse est la suivante : c'est un certain toucher audio-visuel qui deviendra le contact le plus étroit qu'on puisse espérer entre vaches et vachers. Les vachers chantent pour les vaches, et ce chant a les accents d'une élégie. Alors que la main, la prise, la maîtrise ou la mainmise font défaut, monte un chant mélancolique comme expression vocale d'un *toucher audio-visuel qui surface* les hommes et les animaux et, ce faisant, rend possible un contact entre eux. Et c'est ainsi que des *vaqueiros* du Sertão nous obligent à la pratique d'une anthropologie esthétique².

Première promenade

Tandis que le titre calligraphié du film apparaît sur un fond noir, on entend le tintement débridé d'une petite cloche. Cherche-t-on à produire un message sonore, voire quelque figure musicale ? Difficile d'en décider. Le calcul de la perception s'acharne et s'épuise à configurer les tintinnabulements, trompé par la superposition et l'enveloppement des résonances et des réverbérations, par le caractère non métrique et arythmique des répercussions. Il semble qu'une sonnaille est secouée au hasard d'un mouvement. Notre écoute est aux prises avec des signaux sonores erratiques mais obstinés, ceux d'un corps invisible dont le mouvement a mis en branle l'instrument de percussion, et qui dresse ainsi un barrage sonore repoussant au loin le chant mélancolique d'un homme. Ce corps invisible, qui s'essaie — maladroitement — à la percussion, on aura la certitude de l'entendre meugler à la fin de cette ouverture, alors que son profil viendra se graver sur le même fond noir — et « d'entendre les bœufs meugler à qui mieux mieux », il nous viendra peut-être « l'idée que tout n'est que le passé dans le futur³ ».

Entretemps, on aura entendu par deux fois cette voix qui chante. Une première fois, à peine perceptible, et vite chassée par une masse sonore lourde et grave, prise dans un mouvement d'amplification et d'accélération, et qui, prenant de la vitesse et de l'ampleur, devient de plus en plus légère et de moins en moins grave. Cette masse sonore est rythmée par les gestes courts et rapides d'un frottement qui claque aux extrémités de son mouvement — comme bientôt cette

¹ BAILLY, Jean-Christophe, *Le Versant animal*, Paris, Bayard, 2007, p. 25.

² Ce texte est dédié à Cristiane da Silveira Lima, qui m'a fait découvrir *Aboio* et m'a fait tendre l'oreille à toutes les harmoniques du chant des *vaqueiros*. On découvrira sa propre écoute du film dans « Cantos em desapareção », chapitre de sa thèse de doctorat *Música em cena : à escuta do documentário brasileiro* soutenue en 2015 à l'Universidade Federal de Minas Gerais.

³ GUIMARÃES ROSA, João, *Diadorim*, trad. Maryvonne Lapouge-Pettorelli, Paris, Albin Michel, 2006, p. 246.

masse sonore elle-même qui, au bout de son amplification et de son accélération, est devenue une surface, un tissu, un cuir qui claque, et qui marque ainsi d'une coupure de silence la durée. Ce claquement de la surface sonore, c'est une ponctuation signalant la reprise du chant, qui revient à l'avant-plan de l'espace d'écoute, lâchement accompagné sur les plans harmonique et rythmique par un geste rappelant ce frottement qui rythmait à l'instant la masse sonore lourde et grave, mais qui, ici, en accentue certains des traits cinétiques et dynamiques, lesquels auront dans ce film le rôle de gestes audio-visuels. Car le sonore touche ici le visuel et l'entraîne dans son mouvement. Les images en noir et blanc — figure d'un cavalier détournée par un soleil brûlant, arbre solitaire accrochant ses branches au ciel gris, sol de racines rampantes pris dans un filé —, images poussiéreuses ou rugueuses, deviendront bientôt surfaces de lignes brisées, enchevêtrées, elles deviendront les figurabilités de la *caatinga*, celle qui étouffe le voyageur, qui « limite son regard ; l'agresse et l'étourdit ; l'enlace sans l'attirer, dans sa trame d'épines ; le repousse de ses feuilles urticantes, ses épines et ses branches cassées en pointe de lance ; déroule devant lui, pendant des lieues et des lieues, un aspect invariablement désolé des arbres sans feuilles, aux branches tordues et desséchées, crochues et entrecroisées [...], évoquant l'immense convulsion torturée de la flore agonisante⁴ ». Le surfaçage du son touche l'image et participe aux mouvements d'aplanissement, de brossage et de filage de ses matières : l'espace d'une anthropologie esthétique s'y trame.

Cette touche est disjonction, et cette disjonction de l'image et du son est « dis-location » du sentir ; elle « décompose l'unité vivante de la perception ou de l'action⁵ ». Ici, montrer une chose (l'entrecroisement sautillant de branches sèches) tandis qu'on en fait entendre une autre (les arabesques d'une voix accompagnées de déchirures sonores), c'est plus profondément séparer et isoler la vue et l'ouïe, c'est forcer chacun des sens « à se toucher lui-même, à être ce sens qu'il est », et c'est rappeler le sujet à « l'hétérogénéité principielle du 'sentir'⁶ », et l'y engager. Du coup, cette disjonction audio-visuelle métamorphose les sens : « En quittant l'intégration du 'vécu', [chaque sens] devient aussi bien autre chose, une autre instance d'unité, qui expose un autre monde, non pas 'visuel' ou 'sonore', mais, précisément, 'pictural' ou 'musical' ». Ces mondes « pictural » et « musical » se composent de traits qui ne font plus partie « d'une unité de signification et de représentation⁷ » telle que l'homme ou l'animal. C'est que la différence prolifère à l'infini des touches démultipliées par les sens métamorphosés : l'hétérogénéité audio-visuelle divise et pluralise des qualités visuelles (couleur, éclat, ombre, contour, trait, etc.) et des qualités sonores (grain, timbre, rythme, résonance, vibration, etc.) ; et elle partage entre ces qualités visuelles et sonores d'autres qualités qui sont des transports à travers l'incommunicable. Le régime audio-visuel d'*Aboio* est celui d'un transport, le transport d'un toucher qui, passant de l'image au son pour les surfaçer, déplie ses degrés de différence : écorcher, froisser, frotter, frôler, glisser, planer, souffler, chanter. Ce régime audio-visuel engage une « réponse de touche à touche » ; chacun des touchers « fait toucher à la différence de l'autre⁸ » : le glissement sonore touche aux frottis de l'image, sans jamais aboutir à une homologie externe, ni tendre à une osmose interne. C'est précisément la différence entre le surfaçage du son et le brossage de l'image qui engage l'un à se rapporter à l'autre, à répondre à l'appel de l'autre, et ce rapport expose leurs différences⁹. Et c'est ainsi que la machine audio-visuelle d'*Aboio* re-fabrique des hommes. En disloquant le sentir, en ouvrant les sens à la productivité de leur différence esthétique, *Aboio* ne se donne plus la figure de l'Homme comme

⁴ DA CUNHA, Euclides, *Hautes Terres. La guerre de Canudos*, trad. Jorge Coli et Antoine Seel, Paris, Éditions Métailié, 2012.

⁵ NANCY, Jean-Luc, *Les Muses*, Paris, Galilée, 2001, p. 36 et 42.

⁶ *Ibid.*, p. 36.

⁷ *Ibid.*, p. 42-43.

⁸ *Ibid.*, p. 45.

⁹ NANCY, Jean-Luc, *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002, p. 21 et 23.

un ensemble de facultés rapportées à l'unité d'un sujet pratique¹⁰. Dans le jeu des résonances entre les touchers, l'Homme perd une nature pour gagner une événementialité : il n'est rien d'autre que « le point sans dimension du *re* de cette résonance¹¹ ».

Mais revenons à cette voix qui, pour une deuxième fois, fait monter son chant. Qu'entend-on sous cette voix qui chante ? Évidemment, celle et celui qui ont déjà manipulé un enregistreur sur bande magnétique ou quelque logiciel de traitement sonore reconnaissent ici le son particulier d'une séquence sonore inversée. Mais ce qu'ils reconnaissent par expérience, tout le monde l'entend : un frottement qui étale une matière, lui imprimant des effets d'accélération, produisant des déchirures, des claquements du tissu sonore. L'écoute entend une surface qui se découvre d'être mise en mouvement, et dont la découverte est de proximité : c'est tout contre elle que l'oreille glisse pour la découvrir, pour en découvrir ou en sentir les densités et les intensités, pour entendre sa proximité même dans les crépitements électriques produits par son auscultation.

Ces gestes d'écoute qui produisent des bruits et des sons par frottement vont donc accompagner la voix qui chante, laquelle vient de passer définitivement à l'avant-plan. Par « accompagnement », il faut entendre que ces frottements d'une bande sonore, que ces touchers qui font sentir les densités et les intensités d'une surface, vont rendre notre écoute sensible à certains des aspects de cette voix qui chante. On remarquera alors que cette voix se lance sans calcul au-devant d'elle-même, et cherche à étendre, à étirer, à prolonger chaque hauteur qu'elle atteint, tant et aussi longtemps que l'énergie de son souffle ne s'est pas épuisée, les seules articulations formelles ayant peu à voir avec un phrasé, mais beaucoup avec des défauts de respiration devenus qualités d'inflexion : la montée ou la descente dans le champ des hauteurs fait *de facto* sentir un resserrement ou une contraction de la matière sonore, et donc une friction, la résistance des membranes atteignant les limites de leur souplesse ou de leur pouvoir d'affection. Et quand la voix disparaîtra d'un coup, emportée par le frottement généralisé, il ne restera plus à notre oreille que le bruit blanc d'un souffle sans variation, sec, sablé, un vent sans profondeur ni coulées stéréophoniques, mais non sans épaisseurs effilochées et entremêlées, mille fréquences d'un bruit sans hauteurs précisément repérables. Les qualités de ce vent — son grain de frottement, sa tessiture resserrée — sont les fils de chaîne qui peuvent accueillir le pas des hommes foulant les herbes sèches et le sable fin, marche sans ponctuation, une sorte de frottis de la ligne d'horizon, un frottement usé par ce qu'il frotte. Ce vent accueille encore la trame d'une respiration humaine qui cherche à l'imiter, il accueille le chuintement du portugais accentué par les répétitions de quelques vers, la cymbalisation des insectes dont l'allure très serrée fait entendre le frottement qui se cache jusque dans les résonances métalliques. Ce vent est la chaîne déroulante qui peut accueillir ce que le spectateur imaginera être le son des ailes de cet oiseau qu'il aperçoit, un urubu qui plane l'atmosphère et raye la surface uniformément bleue du ciel — « on croirait un couteau sans manche, salement aiguisé par de vilains sentiments¹² ».

Si ce chant d'un vacher est musical, cette musique est une structure ouverte qui traverse le monde et est traversée par lui : le chant et sa musicalité appartiennent à un contexte sonore et rythmique naturel et culturel ; ils participent d'un geste sonore et rythmique partagé par des espèces humaines et non humaines (les vachers, leurs familles, le bétail, les chiens de berger et les oiseaux de proie), un frottement surfaçant qui détermine des modes d'occupation de l'espace, et des rapports intra et interspécifiques. Certes, du chant dans *Aboio* on peut dire qu'il signale une appartenance à une région du monde, le Sertão, et que ce signe est teinté d'une couleur affective associée à cette région du monde (mais pas qu'à cette région), une forme de

¹⁰ Voir MENKE, Christoph, *Force : A Fundamental Concept of Aesthetic Anthropology*, trad. Gerrit Jackson, New York, Fordham University Press, 2013.

¹¹ NANCY, Jean-Luc, *ibid.*, p. 25.

¹² GUIMARÃES ROSA, João, *Diadorim*, *op. cit.*, p. 26.

mélancolie, la *saudade*. Mais cette appartenance territoriale et affective est immédiatement ouverte par la généalogie instinctive des vachers, qui inscrivent leur chant dans une fabulation mythologique, géographique, historique :

D'où vient-il ? Ça date, n'est-ce pas ? J'entends déjà l'aboio des vachers d'Ur, dans les champs d'Abraham. Mon Dieu, le roi David, comme il a dû aboier. Un merveilleux chanteur, un poète merveilleux. Comme il devait appeler les troupeaux de son père ! Je peux voir l'ancienne Égypte, les dynasties, la Grèce, Anacréon. Socrate était un vacher, aussi. Il élevait des juments, les montait et les attrapait au lasso. On peut imaginer comment Socrate rassemblait son troupeau. Mais ça date de temps immémoriaux. Tous ces chants et nos façons de faire, tout vient de la péninsule Ibérique, occupée par les Maures au VIII^e siècle. Cette occupation mauresque. On peut remarquer comment notre façon d'appeler les vaches ressemble au muezzin des minarets de Kaaba qui appelle à la prière.

Cette fabulation d'herméneute approfondit le partage de la musique entre les hommes et les animaux. Elle trouve sa logique dans cette pratique vocale qui fait du chant non pas la marque d'une identité d'espèce, ni celle d'une propriété sur des facultés, mais un immédiat rapport ou un toucher entre des règnes : les bêtes « suivent en ordre, lentement, au son mélancolique de la chanson qui semble les apaiser, les bercer de son refrain monotone : *Ê cou mansão. Ê cou... ê cão !... résonnant avec nostalgie dans les champs muets*¹³ ». Pour être vacher dans le Sertão, il faut accepter de chanter sa mélancolie pour les vaches ; pour appartenir à la communauté des hommes, il faut pouvoir chanter pour les animaux, c'est-à-dire les reconnaître comme des auditeurs qu'on peut toucher, émouvoir par sa voix. Il ne s'agit donc pas simplement d'user de sa voix comme d'une excitation sonore pour mettre le bétail en mouvement, mais de faire de ce mouvement même l'effet de notre communauté esthétique avec les animaux¹⁴. Parce que les animaux aussi ont fait un pas de trop : les bœufs écoutent les qualités et les rythmes du chant, ils sont sensibles à ses valeurs expressives, et ne réagissent plus simplement aux forces signalétiques qu'il exerce. Le bétail tend vers une écoute musicienne collective. Le chant n'est pas qu'indice (« par ici les bœufs », « par là les veaux ») ou signe (« I'm a poor lonesome cowboy »), mais il est aussi signifiante, un espace où la matière sonore déplace le discours langagier ou musical, tandis que le discours emballe la matière, « cet espace très précis où une langue rencontre une voix et laisse entendre, à qui sait y porter son écoute, ce qu'on peut appeler son 'grain'¹⁵ », l'entre-deux du corps et du discours.

Le signal qui appelle le bétail s'est autonomisé ; sa qualité expressive constitue un plan supplémentaire autonome ; le chant double sa fonction logistique d'une puissance d'expression : il ne dirige plus seulement les mouvements de la vache sur la plaine, il la reconforte parce qu'il l'a d'abord instituée comme « personnage rythmique » d'un territoire vocal. Le cri, l'onomatopée, les imitations vocales de la vache ont extrait des traits sonores (raclements, grognements, meuglements, souffles, etc.) qui composent un motif, lequel a pour qualité expressive de musicaliser le frottement guttural : le vacher a les sonorités d'une vache dans les tissus de sa gorge. Ce motif guttural vient rythmer le chant mélancolique du vacher cependant que ce chant continue de musicaliser les sonorités de la vache : les arabesques de la voix sont inévitablement brisées par des meuglements et des cris, lesquels s'étirent pour redessiner les inflexions d'une plainte. Ce motif guttural n'est pas associé de l'extérieur à la vache, car c'est dans le motif lui-même qu'est donné le contact du vacher et de la vache comme autant de captures des manières, des tournures, des allures d'un frottement sonore de

¹³ DA CUNHA, Euclides, *Hautes Terres. La guerre de Canudos*, op. cit., p. 152.

¹⁴ Voir AGAMBEN, Giorgio, *L'Ouvert. De l'homme et de l'animal*, trad. Joël Gayraud, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2002 et MENKE, Christoph, *Force : A Fundamental Concept of Aesthetic Anthropology*, op. cit., p. 35.

¹⁵ BARTHES, Roland, « Écoute » in *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, Paris, Les Éditions du Seuil, p. 226.

tissus. Ce frottement, c'est lui le personnage rythmique qui circule des vachers aux vaches, tout autant que du son à l'image, petite fabrique d'humanité et d'animalité¹⁶.

Ce chant n'entraîne pas les signaux vocaux vers des qualités et des rythmes expressifs ou musicaux sans que les hommes et les animaux soient aussi entraînés hors de leurs sentiers battus : les vaches sont devenues les enregistrements vivants d'un mode de vie disparu, et les vachers, des personnages qui chantent une histoire qui les a abandonnés. Et ce double rapport à l'histoire naturelle et culturelle, c'est celui des hommes et des animaux caractérisés non plus par des facultés d'agir ou de penser, mais par une capacité affective, laquelle est immédiatement une temporalité et une temporalisation : un abandon. Le chant élégiaque est le rapport audio-visuel qui rapproche les hommes et les animaux dans un temps d'abandon, qui rapproche ces vachers — qui chantent parce que, par habitude, ils se savent écoutés, encore et toujours, et même après l'histoire, — et ces vaches — qui écoutent parce qu'elles savent, par dressage, que ce chant est depuis toujours pour elles, depuis la préhistoire. C'est dans ce temps d'abandon que le frottement audio-visuel des vaches et des vachers geste encore un monde (possible).

Deuxième promenade

Tandis que les vaches et les vachers défilent latéralement, comme des épaisseurs rapprochées, empilées, des strates en mouvement rabattues sur un même plan par la hauteur du point de vue et par la pellicule sale, gaufrée et égratignée, ou tandis que des branches et des feuilles sèches s'étirent, s'étalent, se superposent, et enveloppent ainsi chevaux et cavaliers dans un paysage apparemment réalisé au pastel, on entend des meuglements plaintifs, les pas lents et lourds des vaches et des chevaux qui aplatissent les herbes et foulent le sable, la caresse de flammes qui enveloppent les crépitements d'un feu, on entend le souffle fatigué d'un cheval, les voix des hommes qui crient, qui meuglent à leur manière, qui chantent à leur façon, accompagnés par les jappements élastiques de leurs chiens. Ces sons, ces bruits et ces voix, *Aboio* les entremêle, les superpose partiellement ou complètement, sans jamais les amalgamer, composant une pâte feuilletée où la répétition des éclats sonores est perçue comme le plissement d'un continuum. Bien entendu, ici comme partout ailleurs, les images aimantent les sons, les bruits et les voix. Bien entendu, maintenant comme toujours, la coïncidence audiovisuelle assure la synchronisation serrée ou lâche des vaches et des « meuh ! ». Mais il nous semble que ce double système ne fonctionne pas complètement au profit d'un isolement et d'une absorption des occurrences sonores par les formes et les figures visibles, ni au profit d'une distribution réglée des occurrences sonores sur une scène imaginaire¹⁷. Ni l'aimantation ni la synchronisation n'arrivent à déplier complètement le feuilleté sonore, à l'analyser, pour attacher chaque son au cou d'un corps en mouvement, ou pour les localiser aux quatre coins du champ et du hors-champ. Ce n'est pas que toute aimantation ou toute synchronisation ait disparu ; ce qui a disparu, ce sont les effets de ponctuation et de localisation. C'est la logique du point qui a disparu, absorbée par la latéralisation des mouvements, l'empilement des formes et des figures visuelles, l'étirement des occurrences vocales, l'entremêlement des strates sonores. La logique du point a disparu, remplacée par un art des surfaces.

Cet art des surfaces est inséparable d'un toucher. L'évitement des ponctuations et l'effacement des localisations, c'est précisément ce qui rendra possible un rapport audio-visuel entre les hommes et les animaux, une touche audio-visuelle entre les vachers et les vaches. Car, ici, ce ne sont pas les corps qui épinglent les voix, ni les sons qui pointent les figures, mais des épaisseurs de l'image et des strates sonores tout entières qui se frôlent, se frottent, s'enchaînent

¹⁶ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, en part. chap. « De la ritournelle », p. 381-433.

¹⁷ Sur cette esthétique de l'aimantation et de la synchronisation, voir CHION, Michel, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 2003.

l'une dans l'autre, ou bien encore se déposent tout doucement l'une sur l'autre. Les voix des vachers sont là quelque part *entre* les vaches ; et leurs cris, et leurs chants, et leurs grognements, se glissent, *avec* les meuglements et le frottement des pas, *entre* ces masses de gris ou de blanc sale qui se frôlent, *entre* cette épaisseur poussiéreuse de l'atmosphère et ce cavalier flou ; comme le frottement des cuirs et l'entrechoquement du fer blanc des cloches s'insèrent *entre* les clignotements du soleil et le sautilllement d'un profil en contrejour, sans prendre de valeur métrique ni valeur d'accentuation, mais en produisant la sensation d'un appui longitudinal, l'appui l'un sur l'autre de deux mouvements continus. Dans *Aboio*, la figure d'Orphée est devenue geste audio-visuel. Le chant endeuillé d'Orphée — qui apaise les animaux et qui anime les arbres et les rochers¹⁸ —, chant repris par des *vaqueiros* s'inscrivant explicitement dans le sillage qu'a tracé Clément d'Alexandrie¹⁹ — et qui va d'Orphée au Christ chantré par l'intermédiaire du roi David²⁰ —, le film à son tour le reprend pour l'étendre à tout son régime audio-visuel et en faire un toucher des surfaces.

Par ce toucher des surfaces, il s'agit de passer d'une contiguïté pragmatique à un « avec » ou un « entre » de proximité ontologique. Cet « "entre", comme son nom l'indique, n'a ni consistance propre ni continuité » : il ne conduit pas du vacher à la vache. *Aboio* ne produit pas une surface — désert, plaine, peau ou écran — sur laquelle vaches et vachers trouveraient la commune mesure d'une essence, d'une nature ou d'une « généralité diffuse ou infuse²¹ », mais son régime audio-visuel surface les unes et les autres, et fait du frottement répété leur rapport. Cet « entre » est la distance ouverte par la singularité du vacher et de la vache ; du vacher à la vache, il y a proximité, « mais dans la mesure où l'extrême du proche accuse l'écartement dont il se creuse ». Si le vacher et la vache se touchent, et si le chant et le mixage audio-visuel sont des modes de ce tact, c'est suivant la loi du toucher, c'est-à-dire : le contact dans la mesure où il est bien compris qu'il n'équivaut pas à la pénétration « dans un "milieu" intermédiaire et médiateur²² ». Des singularités se touchent : par « singularités », il faut entendre des différences qui ne sont pas seulement spécifiques, qui ne sont pas seulement individuelles, mais qui sont infra-individuelles. Non pas seulement l'homme et l'animal, non pas seulement tel vacher ou telle vache, mais l'un et l'autre dans tel état, en telle forme, de telle humeur ; ou bien alors « ce qui se pose là, ce qui se courbe, se penche, se tord, s'adresse, se refuse » ; des manières, des tournures, des allures, des *touches* qui sont autant de modes singuliers d'accès au monde, « le passage discret *d'autres origines du monde*²³ ». États, manières, allures, modes, qui se frottent, et, en se frottant, partagent l'homme et l'animal et en distribuent les parts aux vaches et aux vachers : des rythmes de marche, des états de fatigue, des modalités vocales, des postures d'écoute, etc.

Troisième promenade

Un vacher chante tout contre le tympan de son compagnon. C'est que la plaine aride du Sertão présentée dans *Aboio* n'est pas bornée par des parois rocheuses qui donneraient à la voix un espace d'écoute ou de réflexivité, et donc un espace de subjectivité : résonances, réverbérations, échos²⁴. Et la nuit dans laquelle se rassemblent les vachers n'est pas un espace refermé dans lequel la voix rebondirait pour mieux se ramasser en elle-même. La nuit, ou le

¹⁸ VIRGILE, *Les Géorgiques*, trad. Maurice Rat, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, chant IV et Ovide, *Les Métamorphoses*, trad. Georges Lafaye, Paris, Gallimard, 1992, chap. X.

¹⁹ CLEMENT D'ALEXANDRIE, *Le Protreptique*, trad. Claude Mondésert et André Plassart, Paris, Les éditions du Cerf, 2004.

²⁰ JOURDAN, Fabienne, *Orphée et les Chrétiens. La réception du mythe d'Orphée dans la littérature chrétienne grecque des cinq premiers siècles*. Tome 1 : *Orphée, du repoussoir au préfigurateur du Christ. Réécriture d'un mythe à des fins protreptiques chez Clément d'Alexandrie*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 271-274 et 360-366.

²¹ NANCY, Jean-Luc, *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, 2013, p. 7.

²² *Ibid.*, p. 23-24.

²³ *Ibid.*, p. 27 et 32.

²⁴ Voir ERLMANN, Veit, *Reason and Resonance : A History of Modern Aurality*. New York, Zone Books, 2010.

fond noir, est une matière qui absorbe complètement la moindre vibration lumineuse ou sonore. Seul le corps des vachers est surface de réflexion : il donne lieu aux fluctuations de la lumière, au défilé des ombres, aux vibrations du son. On chante donc tout contre le tympan, au plus près du pavillon pour être tout contre le tympan. On ne projette pas sa voix dans les profondeurs de l'espace, pas plus qu'on ne la dépose au creux de l'oreille ; on projette sa voix contre l'autre, avec une force assez grande pour dépasser le seuil de l'entendement et atteindre à un toucher sensible, un seuil de résonance. L'auditeur n'est pas un espace de réception en creux, mais une surface plane de réverbération. On chante tout contre la pellicule du tympan, ou tout contre le cuir de son chapeau, comme on chante tout contre cette plaine mouvante de cuir que constituent mille vaches entassées. Le chant des vachers ne se perd pas dans un espace en profondeur, mais il cherche des surfaces ; il ne veut pas remplir un volume, il veut toucher une membrane. Le chant est une façon de se frotter à l'autre homme, à l'autre animal, au paysage, et donc de les traiter comme des surfaces, d'entrer dans l'extrême voisinage d'un toucher qui effleure, qui presse, ride, égratigne, qui écorche les peaux, la plaine ou la nuit.

Dans *Aboio*, la transhumance du bétail s'est autonomisée : elle ne mène plus vers des pâturages, qui ne sont que rappelés, ni vers les abattoirs, qui ne sont jamais évoqués. Dans ce film, la transhumance est un passé que les vachers miment ou reproduisent par esquisses, tantôt emportés dans un mouvement brusque mais éphémère de fière mélancolie, tantôt alanguis ou déroutés par la durée d'un désœuvrement. Cette transhumance qui fait du sur-place a effacé toute trace d'impacts entre les vachers et les vaches : pas une séquence qui montre des vachers usant de fouets, de couteaux, de fers rouges, de pistolets électriques, etc. Le rapport audio-visuel entre les hommes et les animaux est sans violence : aucun geste n'est ramassé sur un point de douleur. Mais ce rapport n'est pas davantage un enveloppement des corps, ni un amalgame des substances, ni une harmonie des espèces. À l'opposition de l'homme et de l'animal le film *Aboio* ne substitue pas l'indifférenciation, mais la multiplication d'un tact des différences. Dans les plaines du Sertão, les hommes et les animaux se frottent ; donc ils se poncent, ils s'usent, ils s'éraflent, ils s'écorchent, et toujours sur la longueur de leur surface de contact ; ils exposent et éprouvent leurs plans de différence.

C'est sur cette ligne de partage que se situent le chant et son écoute en tant que frottement intra et interspécifique. Chanter et écouter le chant sont des manières de se frotter à l'autre, et de laisser l'autre se frotter contre nous, se frotter à nous, qui déplacent le rapport entre les hommes et les animaux. Chanter et écouter sont des manières de s'exposer, de recevoir et d'éprouver des modes de vie sur cette terre. Et l'élevage devenu musicologique n'est plus alors entendu comme une maîtrise, comme un geste qui saisit et fixe l'animal dans des catégories analytiques ou des opérations industrielles²⁵ (voir Diamond, 2003). Le chant des vachers nous rappelle que les animaux nous écoutent, et que cette écoute nous attendait de tout temps : on imagine que les animaux nous guettent, et nous guettaient depuis le commencement de l'homme ; on imagine qu'ils attendaient notre arrivée et qu'ils se préviennent de nous par l'écoute ; on imagine que cette écoute, c'est précisément ce qui leur permet depuis toujours de répondre à nos signaux en faisant mine de les comprendre ; on imagine, avec un peu de réticence déjà, qu'ils puissent écouter notre voix non pas comme un bruit ni un signal, mais comme un chant, et qu'ils puissent être ainsi charmés ; qu'ils puissent avoir un goût pour tel timbre, tel mode, telle forme de chant lyrique... Et c'est pourtant dans cette direction que nous entraînent les vachers du Sertão, qui nous montrent que, effectivement, ils sont écoutés sous toutes ces modalités, sans exception.

Si l'on veut rendre justice à cette expérience d'écoute des vaches, il faut quitter le point de vue dominant sur l'animal, le point de vue de ceux « qui ont vu, observé, analysé, réfléchi l'animal », mais qui n'aurait jamais cru être écoutés, encore moins entendus, de lui, qui n'ont

²⁵ Voir DIAMOND, Cora, « The Difficulty of Reality and the Difficulty of Philosophy ». *Partial Answers*, vol. 1, n° 2 (2003), p. 1-26.

pas tiré de conséquences anthropologiques du fait qu'une vache pouvait les entendre et les écouter, et s'adresser à eux depuis cette écoute²⁶. Les vachers du Sertão ignorent de toute leur aristocratie naturelle ce point de vue qui nous condamne à « la projection appropriante » ou à « l'interruption coupante²⁷ » : ils accordent aux vaches le pouvoir de manifester leur expérience du chant ; les vaches n'ont pas que la capacité de *réagir* à un appel, à un ordre, au signe de leur nom, elles ont aussi le pouvoir de *répondre* au lyrisme d'un chanteur²⁸ — pouvoir de répondre qui garantit aux vachers que le meilleur de leur histoire et de leur culture est enregistré et conservé par les vaches.

On en vient alors à penser que chanter pour un animal, c'est, dans certaines circonstances, équivalent à chanter pour un homme. Mais la signification d'une telle comparaison tient à l'idée qu'on se donne de ce que signifie chanter pour un homme, et cette idée dépend du caractère spécial qu'on accorde à la vie humaine. Par conséquent, ce n'est pas la négation du statut particulier de l'être humain, mais plutôt son *intensification* qui nous force à reconnaître les animaux non humains comme des semblables. Non pas semblables sur un plan strictement biologique, mais semblables parce que partageant avec nous la mortalité comme une part de la vie sur cette terre²⁹. Du coup, la question anthropologique n'est plus : les animaux ont-ils un langage ? les animaux sont-ils doués de raison ? La question devient : les animaux peuvent-ils souffrir³⁰ ? En d'autres termes, la question que pose le film *Aboio* n'est plus : les animaux sont-ils capables d'une écoute des indices et d'une écoute des signes ? Elle devient : les animaux sont-ils capables d'une écoute passive, d'une sensibilité aux affections du son ? La question n'est plus : les animaux ont-ils la capacité ou la faculté ou le pouvoir d'une écoute causale ou sémantique ? Mais : les animaux ont-ils l'impuissance ou la passivité d'une écoute musicienne ? Dans *Aboio*, cette question montre immédiatement son envers anthropologique. Car a-t-on vraiment une idée de ce que signifie *chanter pour un homme* ? Peut-on chanter pour l'attirer, pour l'éloigner, pour le promener ? Peut-on chanter pour le caresser, pour le dresser ? D'où l'importance de cette scène où deux vachers chantent l'un pour l'autre au coin du feu. Ils chantent l'un pour l'autre comme ils chantaient plus tôt pour le bétail : d'une part, pour toucher directement le corps de l'auditeur, en faire vibrer la surface, et la faire vibrer suivant des intensités qui ne sont plus simplement sensori-motrices ; d'autre part, pour marquer cette vibration d'une temporalité, tous les accents de la *saudade* situés entre abandon et stupeur (voir Agamben, p. 94 à 105). Cette scène est importante parce qu'elle montre combien le sonore et le musical en tant que toucher qui surface la visibilité des corps et qui, la surfaçant, compose une rencontre audio-visuelle entre les vachers et les vaches, est inséparable de l'exploration d'un affect circulant entre abandon et stupeur, et des hommes aux animaux.

Quatrième et dernière promenade

Aboio donne donc l'impression de retrouver ces vaches et ces vachers à l'abandon. Mais abandonnés par qui ? par quoi ? pourquoi ? Ils sont abandonnés par la technique. Abandonnés par cette technique qui « supplée la nature », qui « lui vient en suppléance³¹ », là où la nature n'assure pas certaines fins, comme la nourriture : la nature fournit des animaux, mais pas du bétail, pas d'animaux en suffisance, immédiatement disponibles. Les vachers le répèteront souvent dans ce film : les grands éleveurs ne veulent plus leur confier leurs troupeaux. Mais les vachers sont aussi abandonnés par cette technique qui vient en supplément à la nature, qui ajoute

²⁶ DERRIDA, Jacques, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006, p. 31.

²⁷ *Ibid.*, p. 37.

²⁸ *Ibid.*, p. 119.

²⁹ WOLFE, Cary, « Introduction : Exposures » in Stanley Cavell et al., *Philosophy and Animal Life*, New York, Columbia University Press, 2008, p. 1-41.

³⁰ DERRIDA, Jacques, *ibid.*, p. 48-49.

³¹ NANCY, Jean-Luc, *Dans quels mondes vivons-nous ?*, Paris, Galilée, 2011, p. 79.

ses propres fins et ses propres moyens, celle qui « ne répond plus seulement à des insuffisances naturelles », mais qui « produit ses propres attentes », qui « cherche à répondre à des demandes qui viennent d'elle-même³² ». Ça aussi, les vachers le répèteront souvent dans ce film : au milieu de la dévastation de leurs anciens champs de liberté, ils regardent maintenant passer les troupeaux convoyés en camion entre les clôtures des fermes d'élevage industriel. C'est comme si cette perte de contact avec les animaux rappelait les *vaqueiros* à cette résistance vivante qu'ils doivent, depuis l'aube de la république fédérale du Brésil et la révolte de Canudos, opposer à la condamnation qui pèse sur eux : être classés parmi les « sous-races *sertanejas* du Brésil [...] destinées à une proche disparition face aux exigences croissantes de la civilisation³³ ».

Les vachers sont donc abandonnés, d'une part, par cette technique qui structurerait les fins, et ils sont, d'autre part, abandonnés par cette technique qui, construisant des complexes de fins toujours plus ramifiées, les a multipliés, les a rendus équivalentes et substituables, et donc les a effacés. Au point non seulement de tout détruire ou tout dévaster, comme le répètent les vachers, mais aussi de mettre en jeu la construction comme telle : on voit bien qu'il n'est pas facile pour les vachers de reconstruire après la technique, de revenir à des gestes fondateurs, bâtisseurs, constituants, instituants³⁴, à commencer par le geste de domestication de l'animal par lequel on a fabriqué ou construit de l'homme. C'est pourquoi il faut dire que les vachers et les vaches sont plus précisément abandonnés dans un état de « struction » : ils sont amassés, entassés ; ils sont mis en tas, au milieu d'ensembles non assemblés, sans ordonnance ni organisation stables ; ils sont entraînés dans une contiguïté et une coprésence sans principe de coordination, principe qu'on superpose à la nature et qu'on suppose à la technique ; ils sont dans une juxtaposition qui ne fait pas immédiatement sens³⁵. De séquence en séquence on finira par comprendre que ces vachers reproduisent une pratique qui n'a plus de réalité ordinaire (partir à cheval sans troupeau à rassembler), qu'ils ébauchent des gestes aujourd'hui pour la plupart disparus (couper une branche pour en tirer la sève désaltérante alors qu'on revient tous les jours au ranch pour dîner), et que, entre deux rares déplacements vers on ne sait où, vachers et vaches vivent côte à côte dans une forme de léthargie ou de désœuvrement. « Les temps s'en sont allés, les coutumes ont changé. Pratiquement, de légitime authentique, il reste peu de chose, il ne reste même plus rien. [...] Et jusqu'au bétail, dans les pâtures, qui se modère, moins sauvage, plus éduqué³⁶ ».

Il n'y a que sur l'écran de cinéma que vaches et vachers inventent un contact capable de tirer de cette struction des traits de construction : une disposition mutuelle, une distribution mutuelle, une entr'appartenance, ou mieux encore une *comparution*, une « corrélation des paraîtres entre eux³⁷ ». Les rapports audio-visuels reprennent cette struction, cette mise en tas, pour y faire passer un sens, pour y faire circuler un toucher, un « se-toucher-ensemble », un « être-avec³⁸ » — qui aura valeur de résistance politique aux condamnations d'une « anthropologie » des races. L'écran de cinéma n'est rien d'autre ici que ces existences touchées par leur comparution, qui fait monde³⁹ en s'opposant à la civilisation industrielle. La surface de l'écran audio-visuel, le toucher audio-visuel des hommes et des animaux dans le mouvement de l'image sonore projetée, c'est peut-être ce qu'on a trouvé de mieux pour *montrer* « l'avec ou l'entre de nous, cet avec ou cet entre que nous sommes pour autant que nous sommes dans la proximité qui définit le monde⁴⁰ ». Ce toucher audio-visuel des hommes et des animaux dans le mouvement de l'image sonore projetée, c'est peut-être ce qu'on a trouvé de mieux pour

³² *Ibid.*, p. 80-81.

³³ DA CUNHA, Euclides, *Hautes Terres. La guerre de Canudos*, op. cit., p. 33.

³⁴ NANCY, Jean-Luc, *ibid.*, p. 82-89.

³⁵ *Ibid.*, p. 89-91.

³⁶ GUIMARÃES ROSA, João, *Diadorim*, op. cit., p. 38.

³⁷ NANCY, Jean-Luc, *ibid.*, p. 96-97.

³⁸ *Id.*, *L'Adoration (Déconstruction du christianisme, 2)*, Paris, Galilée, 2010, p. 66 et 106-107.

³⁹ *Ibid.*, p. 21-22.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 46.

*s'exposer à l'avec ou l'entre de nous qui est dans le monde sans être du monde ; pour s'exposer à « cela même qui, au sein du monde, reste en excès » : le « rapport entre eux de tous les êtres qui font, qui sont ce monde, et qui n'ont plus que lui⁴¹ ». L'écran n'est pas le commun espace d'une comparaison entre des différences et des ressemblances empiriques, l'ultime surface qui permettrait d'appliquer des principes généraux d'un jugement de connaissance ou d'un jugement de l'Histoire. L'écran n'est qu'en apparence un espace, et un espace de comparaison ; c'est l'apparence que prend le mouvement de *comparution* : le mouvement complexe d'un frottement mutuel par lequel les hommes et les animaux *se présentent à moi* sans marques ni traits qui me permettraient de décider de mon attitude à leur égard, et qui, par conséquent, *m'expose* à la possibilité que ma connaissance des hommes et des animaux soit ou doive être renversée⁴².*

Serge Cardinal
Université de Montréal

⁴¹ *Ibid.*, p. 77 et 89.

⁴² CAVELL, Stanley, *The Claim of Reason : Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, New York, Oxford University Press, 1999, p. 433 et 439.