





LA PENSÉE ROCK





Frédéric Bisson

La pensée rock

Essai d'ontologie
phonographique



Questions théoriques
collection Ruby Theory



à Douarnenez

*Jenny said when she was just five years old
There was nothing happening at all [...]
You know her life was saved by rock'n'roll
Despite all the computations
You could just dance to a rock'n'roll station.
The Velvet Underground, Rock'n'Roll*



Prologue

*Now it's dark and I'm alone
But I won't be afraid
In my Room*
THE BEACH BOYS

Un adolescent dans le noir. Il allume la radio. C'est un rite quotidien, une prière païenne. La porte fermée, il est seul, allongé sur son lit. Le poste de radio est comme un mur sonore qui marque le territoire de sa chambre à l'intérieur même de la maison. Il repousse le système familial au-dehors du cercle qu'il trace autour du poste. Un espace qualitatif se différencie par le son, se délimite du parquet qui craque dans le couloir sous les pas d'un parent vaquant à ses occupations. L'adolescent s'est couché tôt pour être à l'heure. Une expérience ne se fait pas au hasard, elle a sa rigueur et sa discipline. Les titres du journal précèdent l'émission qu'il attend. Sans visage, le nom et la voix du présentateur sont les talismans qui enchantent la chambre avant même que la musique ne commence. Puis c'est l'événement – chaque soir, c'est l'événement. Un riff de guitare saturé, une pulsation de peaux et de cymbales, le grain singulier d'une voix. L'émission de radio passe les disques qui font actuellement sensation. De petites ritournelles de métal et d'électricité.

Dans le studio, chaque piste du programme a dû être sélectionnée, extraite, calibrée, ordonnée, calée. La radiophonie est un prolongement de la phonographie. Le programme musical travaille sur un matériau mécaniquement répétable, dont la réalité est comme sculptée dans le vinyle ou dans le code numérique du disque, identique à elle-même à travers le temps. Mais pour celui qui les découvre seul dans sa chambre, chaque disque est l'objet d'une sensation originale et intense. La minéralité du rock n'est pas d'abord substantialisée dans la matière informée du disque. Elle est un bloc de sensation. Faire sensation, ce n'est pas seulement un effet de mode, relatif à un contexte socioculturel. C'est un effet qui consiste de sa propre compacité affective. La sensation rock a sa consistance et sa persistance. Le rock n'est pas fait de larmes, de sperme et de sang qui coulent, mais de refrains qui tournent et reviennent comme des idées dans la tête. Ces idées font l'objet d'une intuition noétique, d'une *pensée*. Le contenu le plus propre du rock est ainsi un contenu intelligible, adhérent à la sensation. Une idée rock n'est pas une structure mélodique abstraite, perçue par un intellect séparé. Elle est toujours inséparable d'une idée sonore, timbrée, électri­fiée, saturée, filtrée, phasée ou réverbérée. On pense le rock avec l'intelligence du cœur et du corps. Le sperme et le sang passent dans les idées, des idées de sperme et de sang réfléchies sur la surface du disque en une série de 0 et de 1.

L'écoute religieuse du rock n'a rien d'inadéquat. La «sympathie pour le diable» ne va pas sans le corps glorieux du son. Ambivalent, le rock est à la fois sacrilège et sacré. La sacralité du rock ne se trouve pas seulement dans la cruauté du sacrifice. La grand-messe eucharistique du concert où l'idole se donne en chair et en sang suppose une aura préalable. Ce n'est pas l'aura de l'œuvre musicale classique, qui était liée à l'unicité de la performance, mais

une aura d'un nouveau type, précisément déterminée par la reproductibilité technique du disque. L'événement du *live*, rassemblement direct en un lieu unique, n'est que l'écho d'un rassemblement d'abord indirect et d'un événement plus profond. L'événement est d'abord diffracté en une myriade de solitudes médiatisées d'une maison à l'autre. L'émotion originaire qui sacralise le rock est d'abord phonographique et radiophonique, télégénique et ubiquitaire. Patti Smith dit avoir eu un orgasme à 12 ans en voyant les Rolling Stones à la télé. Les émotions rock les plus typiques ne sont pas nées dans des salles de concert, au milieu de la foule suante et hurlante, mais à distance, devant la télévision, à son poste de radio. L'affect rock dans ce qu'il a d'original est propre à l'ère technologique de la télédiffusion.

Mais ce n'est en rien une faiblesse ou une émotion factice pour autant. Sa puissance émotionnelle la plus propre dépend de ce rapport au quotidien. Si le rock entretient activement le diabolisme musical, ce n'est pas de la même manière que le blues dont il est né. En tant que musique vivante d'esclaves et de déportés, le blues avait ses bouges et ses clubs à l'odeur de soufre, disséminés dans l'espace urbain comme autant de trous noirs. Pour sa part, le rock porte le diable couramment dans le foyer domestique de l'homme blanc lui-même. Elvis «le pelvis» se déhanche dans votre salon, devant toute la sainte famille. C'est là le véritable événement. Le diable rock ne procède pas par trouées, il fait des plis dans l'espace et dans le temps du quotidien. Les plus morbides perversions de l'ère de la télécommunication révèlent l'efficace psychologique de la technologie : dépecer un cadavre au son de *True Faith* de New Order et s'en faire un vidéoclip égocentrique («*I Feel So Extraordinary*»), alimenter son narcissisme de se savoir regardé dans sa chambre à distance sans jamais croiser le regard d'autrui, tout cela suppose le rayonnement ontologique des

enregistrements¹. La phonographie et la vidéographie font exister une noosphère virtuelle.

Son mur sonore n'a pas besoin de s'élever en intensité, l'adolescent préfère le garder tout bas dans le noir, autour de lui, qu'on ne vienne pas taper à sa porte ou faire intrusion pour vouloir partager avec lui les affects qu'il se réserve. L'expérience rock est intimement liée à la solitude. Le disque s'est introduit dans l'intimité de la chambre d'adolescent. Par sa commercialisation massive au cours de la deuxième moitié du XX^e siècle, le matériel phonographique a participé à *fabriquer* cette intimité, à fabriquer l'adolescence elle-même en fabriquant l'espace qualitatif de la chambre et son ambiance émotionnelle typique. Mais cette massification ne coïncide pas simplement à une standardisation émotionnelle, comme on le croit trop facilement. L'auditeur solitaire se relie médiatement à une extériorité en participant à la noosphère phonographique. Comme la Jenny de la chanson du Velvet, il ne se passait rien dans la vie de cet adolescent. En s'insérant dans le quotidien par la radio et les disques, le rock change sa vie. Il sait maintenant qu'il se passe quelque chose ailleurs. Des gens vivent. Chaque disque est l'expression d'un *monde possible*. La vie des autres n'est pas seulement pour lui un fantasme. L'adolescent à sa radio sent qu'il devient autre que lui-même, qu'il participe à une autre puissance de vie. Sa solitude est désormais extraordinairement peuplée. Sa tête

1. Il s'agit d'une allusion à un fait divers sordide survenu en 2012 : Luka Rocco Magnotta, dès lors surnommé «le dépeceur de Montréal», a mis en ligne sur internet la vidéo des sévices qu'il a fait endurer à sa victime, accompagnée du morceau de New Order. La jonction du rock et de la folie meurtrière remonte évidemment aux crimes commandités par Charles Manson en 1969. Obsédé par les Beatles, celui-ci avait baptisé *Helter Skelter* son scénario apocalyptique délirant. Manson a par ailleurs affirmé qu'il existait des enregistrements vidéo de certains des meurtres perpétrés par les membres de sa «famille».

devient une radio. Des antennes lui poussent, grâce auxquelles il capte les ondes à longue distance. Il vit peut-être à la campagne, dans un désert, là où rien ne se passe. Mais désormais sa vie s'est déterritorialisée. Il est nomade de sa chambre. De même qu'*Exile on Main Street* déterritorialise le delta du Mississippi à Villefranche-sur-Mer, les disques font passer l'ailleurs dans le quotidien, l'extraordinaire dans la vie de tous les jours. On sort de chez soi. On s'élance au-dehors. On saute d'un monde à l'autre, on s'échappe sur l'allure d'une ritournelle. Descendre fièrement dans la rue au son de *Turd On The Run* : le décor urbain s'en trouve transformé. Les idées sonores du rock sont des excitants du désir, elles encouragent, stimulent, intensifient la vie. Les gestes ordinaires sont infusés de rock.

L'adolescent essaie de retenir les titres anglais prononcés par le présentateur radio. Ce sont comme les noms savants de plantes rares et vénéneuses qu'il conserve dans un herbier affectif. Plantes dont les racines s'enfoncent dans l'imaginaire. Parfois, il comprend de travers les noms et les paroles. Ces erreurs et ces quiproquos ne sont pas des défauts, ils comptent comme tels dans son expérience. L'expérience est le seul guide de la culture rock. Elle se corrige et se nourrit d'elle-même, elle s'échantillonne, se recoupe et se plie sur elle-même. L'expérience récupère les déchets subjectifs, donne au faux une valeur positive. Ce n'est pas une expérience purement réceptive. Elle est au contraire inséparable d'une activité, d'une série d'usages, de bricolages et de manipulations qui s'approprient les objets sonores. L'adolescent enregistre l'émission de radio sur bande magnétique. Il redécoupe, colle et compile les morceaux suivant son goût évolutif et dysharmonique. Il se fabrique ainsi des cassettes qui entrelacent l'objectif et le subjectif, le public et le privé, les particules magnétiques et les fantômes. La version copiée et découpée sur cassette finit par recouvrir la version originale. Elle capte et fixe l'émotion.

Paradoxalement, il n'a pas vu en *live* la plupart des groupes dont les disques lui sont si familiers. Mais les disques en eux-mêmes sont pleins de vie. Ils sont passés dans sa vie. Les œuvres rock sont certes des monolithes d'identité sonore, des morceaux d'éternité. Mais leur éternité objective est cependant prise dans le temps. Elle n'est pas impassible, elle est affectée par les expériences subjectives où ils entrent comme ingrédients et où ils prennent un sens riche de contraste, comme *Lili Marleen*, d'un camp à l'autre de la Guerre.

Les disques font partie de la « culture matérielle », la culture des objets du quotidien. Il y a certes un matérialisme technique : comme toute innovation technique, l'objectification de la musique dans les disques a transformé notre vie, conditionné de nouvelles émotions, de nouveaux sentiments, de nouveaux rapports entre les hommes. À côté des témoignages subjectifs, la grande majorité des études consacrées au rock est dominée par un point de vue matérialiste – sociologique, le plus souvent –, si bien que la question de l'*esprit* rock se trouve systématiquement occultée. La nouveauté spirituelle du rock n'y apparaît que comme un *produit* des forces sociales. Mais la pensée rock ne se réduit pas à ses déterminations matérielles, qu'elles soient techniques ou sociales. L'*esprit* rock est autre chose que la matière où il survient. La question la plus urgente, pour une théorie du rock, est bien celle-là : « *Where is my mind?* » Cette question-refrain est à elle-même sa propre réponse. Car l'*esprit* du rock est un *esprit* rock, immanent à ses effets proprement musicaux. Penser le rock consiste donc à traduire théoriquement cette pensée qui lui est immanente.



Introduction : Les deux côtés de l'ontologie

La musique est un monstre ontologique, une sorte d'hybride ou d'amphibie, à la fois aérien et aquatique. Quel est le mode d'être de la musique ? L'ontologie musicale a deux côtés, un côté de Parménide et un côté d'Héraclite. D'un côté, la musique est capable d'identité et de permanence. Elle est sphérique et transparente comme un saphir, elle soustrait au temps qui passe des morceaux d'éternité, mélodies, «petites phrases», ritournelles qui reviennent toujours identiques à elles-mêmes, parfois jusqu'à la hantise de la rengaine. De l'autre côté, elle est au contraire l'emblème du Flux, de la transition perpétuelle d'événement en événement. On ne peut assister deux fois au même concert, même si l'on y prend pour objets les mêmes mélodies éternelles que la première fois. En tant que structure, une mélodie peut revenir, mais pas les événements qui l'actualisent. L'objet mélodique est fait pour ses aventures dans le monde actuel : il est multiplié par les n événements qui le différentient en l'actualisant (interprétations, improvisations, expérimentations). La musique en acte jaillit sans repos, elle coule en rhapsodies.

Cette ambiguïté constitutive explique que les rapports de la musique avec la philosophie aient toujours été à la fois difficiles et essentiels. Elle n'est pas seulement un objet extérieur parmi les autres, auquel la philosophie pourrait imposer sa méthode



tout-terrain, mais plutôt une sorte de sœur sauvage, qui vit confusément de ce que sa cadette cherche à penser distinctement. Il n'est pas fortuit que Socrate, qui s'en était toujours défié, s'y soit essayé quelques jours avant de mourir². En plagiant la célèbre formule de Leibniz, Schopenhauer a dit l'essentiel : «La musique est un exercice de métaphysique inconscient, dans lequel l'esprit ne sait pas qu'il fait de la philosophie³». L'ontologie de la musique n'est pas seulement régionale. Loin que l'ontologie applique à la musique des catégories abstraites formées *a priori*, c'est ainsi l'ontologie générale qui semble à l'inverse pouvoir être *instruite par la musique*. La musique illustre par excellence l'ambiguïté de la réalité dont l'ontologie fondamentale cherche à rendre compte. Depuis l'antagonisme fondateur entre Héraclite et Parménide, toute l'histoire de la métaphysique est en effet l'histoire d'une gigantomachie entre métaphysique de la Substance et métaphysique du Processus⁴. La pérennité de ce conflit à travers les siècles tend à prouver l'irréductibilité des deux concepts rivaux l'un à l'autre, et donc l'égalité nécessité ontologique des deux dimensions de l'Être. La réalité consiste de l'entrelacs entre l'éternel et le temporel. D'un côté, les événements temporels ne surviennent pas à partir de rien, mais de leur participation aux objets éternels qui les caractérisent. De l'autre côté, réciproquement, les objets éternels ne sont pas coupés du monde temporel, ils n'ont de sens qu'en relation avec les actualisations créatrices qui les monnayent en événements.

2. Platon, *Phédon*, 60c-61c.

3. «*Musica est exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi.*» Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, 52, Paris, PUF, 1966, p. 338.

4. Voir Nicholas Rescher, *Process Metaphysics. An Introduction to Process Philosophy*, Albany, Suny Press, 1996, chap. 1^{er}.

Un disque ne suffirait-il pas à nous livrer l'Être, à nous enseigner comment il unit le temps et l'éternité ? Telle est l'expérience qu'en fait Antoine Roquentin, le héros de *La Nausée*.

Ontologie des tubes

Dans le roman de Sartre, le refrain du morceau *Some of These Days*, enregistré par Sophie Tucker en 1926⁵, revient comme un leitmotiv, de manière analogue à la fameuse « petite phrase » de la sonate de Vinteuil dans la *Recherche* de Proust, et avec la même grâce aérienne qui les rendent intouchables. Le disque tourne sur le phonographe du Rendez-vous des Cheminots, à Bouville. L'expérience que fait Roquentin de ce morceau est séparée en deux moments nettement distincts. Ces deux moments correspondent à la polarité constitutive du jazz, entre le thème et l'improvisation.

Tout à l'heure viendra le refrain : c'est lui surtout que j'aime et la manière abrupte dont il se jette en avant, comme une falaise contre la mer. Pour l'instant, c'est le jazz qui joue ; il n'y a pas de mélodie, juste des notes, une myriade de petites secousses. Elles

5. Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938, p. 40 : « C'est un vieux rag-time avec refrain chanté. Je l'ai entendu chanter en 1917 par des soldats américains dans les rues de La Rochelle. Il doit dater d'avant-guerre. Mais l'enregistrement est beaucoup plus récent. Tout de même, c'est le plus vieux disque de la collection, un disque Pathé pour aiguille à saphir. » Sartre imagine que cette chanson a été écrite par un Juif de Brooklyn et chantée par une « Nègresse ». En réalité, cette chanson écrite par Shelton Brooks a été enregistrée pour la première fois par Sophie Tucker le 24 février 1911, puis réenregistrée plusieurs fois dans les années 1920. Les « erreurs » de Sartre sur ces éléments contextuels sont bien connues : voir notamment Jean Jamin et Yannick Séité, « Anthropologie d'un tube des Années folles, de jazz en littérature », *Gradhiva (Revue d'anthropologie et d'histoire des arts)*, 4/2006, p. 5-33.

ne connaissent pas de repos, un ordre inflexible les fait naître et les détruit, sans leur laisser jamais le loisir de se reprendre, d'exister pour soi. Elles courent, elles se pressent, elles me frappent au passage d'un coup sec et s'anéantissent⁶.

Sartre a eu l'occasion de goûter sur place la spontanéité jaillissante du jazz, au Nick's Bar, à New York, en 1947. Le jazz en acte, dont on fait l'expérience la nuit dans les clubs et les caves, s'adresse «à la meilleure, la plus sèche, la plus libre» partie de nous-même, «celle qui ne veut ni mélancolie ni ritournelle, mais l'éclat étourdissant d'un instant⁷». Dans l'improvisation de be-bop, la mélodie du soliste repousse sans cesse les limites objectives du cadre harmonique qui la conditionne. Charlie Parker est en lutte avec les gammes, les modes, les accords de la grille harmonique. Le bop est ainsi proprement existentialiste, car il correspond exactement à la définition que Sartre donne de l'homme, qui n'est rien d'autre que la série continue des actes spontanés par lesquels celui-ci donne sens aux limites de sa situation dans le monde. L'«avancée créative» de l'improvisation maintient la mélodie dans un inachèvement perpétuel, où chaque note nouvelle, liée aux précédentes, rejaillit sur elles et les modifie rétroactivement.

À l'opposé de ce flux perpétuel, le thème de jazz semble pour sa part appartenir à un autre monde, celui de la pure Idéalité. *La Nausée* se termine par une sorte d'apologue platonicien, dont le refrain de *Some of These Days* est l'occasion sensorielle :

6. Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, *op. cit.*, p. 40.

7. Jean-Paul Sartre, «Nick's Bar, New York City», revue *America*, 1947. L'article commence ainsi : «La musique de jazz, c'est comme les bananes, ça se consomme sur place. Dieu sait qu'il y a des disques en France et puis des imitateurs mélancoliques. Mais c'est juste un prétexte pour verser quelques larmes en bonne compagnie.»

« il y avait un pauvre type qui s'était trompé de monde... » Au lieu de la contingence de l'invention spontanée propre à l'improvisation, la mélodie du refrain semble marquée du sceau de la nécessité, comme si elle n'avait pas été créée, mais plutôt découverte sous son ciel intelligible où elle préexistait de toute éternité. Survenant sur les ondes sonores et sur les notes qui la constituent, elle ne se confond cependant pas avec elles. Elle semble flotter au-dessus d'elles, insaisissable. Les accidents ou aléas de ses instanciations dans le monde actuel ne la touchent pas : « il faudrait peu de choses pour que le disque s'arrête : qu'un ressort se brise, que le cousin Adolphe ait un caprice », mais cela ne l'interromprait pas dans sa durée proprement esthétique. En cours d'instanciation, les rayures du disque de cire et les tressaillements de l'aiguille dans le microsillon n'affectent pas la mélodie éternelle instanciée⁸ ; et même « si je me levais, si j'arrachais ce disque du plateau qui le supporte et si je le cassais en deux, je ne l'atteindrais pas, elle ». Cet acte n'atteindrait pas plus la chanson qu'une tomate mûre lancée sur un comédien qui joue Hamlet n'atteindrait Hamlet lui-même⁹. Les mélodies, les tableaux ou les personnages littéraires n'existent pas au même niveau que les notes et les couleurs qui les constituent ou que les comédiens qui les incarnent.

8. Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, *op. cit.*, p. 246-247 : « On a dû rayer le disque à cet endroit-là, parce que ça fait un drôle de bruit. Et il y a quelque chose qui serre le cœur : c'est que la mélodie n'est absolument pas touchée par ce petit toussotement de l'aiguille sur le disque. Elle est si loin – si loin derrière. Ça aussi, je le comprends : le disque se raye et s'use, la chanteuse est peut-être morte ; moi, je vais m'en aller, je vais prendre mon train. Mais derrière l'existant qui tombe d'un présent à l'autre, sans passé, sans avenir, derrière ces sons qui, de jour en jour, se décomposent, s'écaillent et glissent vers la mort, la mélodie reste la même, jeune et ferme, comme un témoin sans pitié. »

9. Arthur Danto, *La Transfiguration du banal*, tr. fr. Cl. Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 1989, p. 75.

Les sons ont des propriétés physiques (hauteur, intensité, timbre, durée), une entité mélodique a des propriétés esthétiques irréductibles à ces propriétés physiques. Par exemple, la «douceur rétractée et frileuse» de la petite phrase de Vinteuil est irréductible au «faible écart entre les cinq notes qui la composent et au rappel constant de deux d'entre elles». Mais la mélodie du refrain de *Some of These Days* est plus qu'une phrase, c'est-à-dire qu'une structure de notes. Son énonciation compte dans son identité. Le chant de la «Négresse» ajoute quelque chose à la phrase. Sa griffe vocale lui confère une efficace émotionnelle : non seulement elle peut faire cesser «la nausée» de Roquentin, mais elle le fait en transfigurant la banalité quotidienne. «Ce mouvement de mon bras s'est développé comme un thème majestueux, il a glissé le long du chant de la Négresse», et les gestes des joueurs de cartes, à la table voisine, sont également transfigurés aux yeux de celui qui les regarde en musique. Regarder les instrumentistes jouer la musique que l'on écoute est déjà une expérience étrange, presque hallucinée, car leurs gestes ne s'effectuent pour ainsi dire pas dans le même monde que celui où se déroulent les phrases qu'ils manifestent. C'est pourquoi Proust a pu comparer ces gestes à des rituels incantatoires : «comme si les instrumentistes, beaucoup moins jouaient la petite phrase qu'ils n'exécutaient les rites exigés d'elle pour qu'elle apparût, et procédaient aux incantations nécessaires pour obtenir et prolonger quelques instants le prodige de son évocation».

Cette manière mystique de décrire l'expérience musicale rend bien compte de l'hétérogénéité des propriétés physiques et des propriétés esthétiques. Mais elle est insuffisante pour caractériser la nature propre des entités musicales. Plus précisément, une telle description incline à *déréaliser* la musique, à la délester de tout poids ontologique propre. Puisque la mélodie est hétérogène à la réalité matérielle des sons qui la constituent, on a vite

fait de supposer qu'elle n'appartient pas à l'ordre du réel, comme si tout ce qui est réel était nécessairement matériel. *En réalité*, les propriétés esthétiques de la mélodie ne flottent pas au-dessus ou autour d'elle comme une aura. Quel est exactement le *mode d'être* d'une entité musicale ? La thèse officielle de Sartre sur le statut des œuvres d'art est bien connue, elle se trouve dans la conclusion de *L'Imaginaire*. Dans ce texte, la Septième Symphonie de Beethoven joue le même rôle que le refrain de *Some of These Days* dans *La Nausée*. Sartre y rabat le platonisme apparent de sa description sur le subjectivisme phénoménologique :

[La Septième Symphonie] se donne comme un perpétuel ailleurs, une perpétuelle absence. Il ne faut pas se figurer (comme Spandrell dans *Contrepoint* de Huxley – comme tant de platoniciens) qu'elle existe dans un autre monde, dans un ciel intelligible. Elle n'est pas simplement – comme les essences, par exemple – hors du temps et de l'espace : elle est hors du *réel*, hors de l'existence¹⁰.

Selon Sartre, une œuvre musicale n'*existe* pas au sens strict, elle n'est pas une *chose*, mais un *objet* au sens husserlien, c'est-à-dire le corrélat d'un acte subjectif de conscience. Elle est un objet *imaginaire*. Elle n'est pas *là* où je me trouve quand je l'écoute, dans la salle de concert. En tant qu'événement, l'exécution de la Septième Symphonie sous la direction de Furtwängler, le 17 novembre 1938 au Châtelet, n'est que l'« *analogon* » de cet objet imaginaire qu'est la Septième Symphonie. Si, en fermant les yeux, je parviens à « néantiser » l'événement du concert, je me trouve alors en rapport avec la Symphonie *elle-même*. Elle n'existe pas dans la salle du Châtelet, elle ne se « situe » nulle part ailleurs que dans l'imaginaire, c'est-à-dire pour un sujet

10. Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940, p. 370-371.

qui la vise. La réalité physique des sons et la réalité événementielle de l'exécution sont neutralisées par l'activité intentionnelle de la conscience imageante par et pour laquelle la Symphonie apparaît *comme telle*. Pour Sartre, la prédication esthétique – par exemple dire, de l'œuvre qu'elle est «belle» – ne réfère pas vraiment à des propriétés esthétiques de l'œuvre elle-même, mais seulement à des «états» *intentionnels* de la conscience, c'est-à-dire à des *actes* de conscience. Si on enlève la conscience esthétique, alors il ne reste plus que des sons, des vibrations de l'air, «des existants dépourvus de sens», comme dit Roquentin. Un disque qui tournerait tout seul sur un phonographe dans un monde vidé de toute conscience musicale *ne produirait aucune musique*.

L'expérience que Roquentin fait de *Some of These Days* semble pourtant contredire la thèse subjectiviste de Sartre. Roquentin rencontre bien *quelque chose*, une entité persistante dans laquelle il puise la substance de son émotion, et dont l'expérience peut être répétée autant de fois qu'on lui repassera le disque de Sophie Tucker au Rendez-vous des Cheminots. Le réalisme artistique est la thèse suivant laquelle les œuvres d'art existent en elles-mêmes, dotées des propriétés esthétiques auxquelles nous référons quand nous les apprécions. Je n'écoute pas la musique en moi-même, dans l'imaginaire, mais *en elle-même, là où elle est*. De manière générale, une entité musicale impose nécessairement sa contrainte objective à la subjectivité qui la perçoit : comme dit si bien le proverbe, *on ne peut aller plus vite que la musique*. Il faut attendre que les notes s'enchaînent et s'écoulent jusqu'à la note finale, comme il faut attendre que le sucre fonde. On ne peut changer une seule note à la Septième Symphonie¹¹. Le mérite du platonisme

11. Le critère de la correction «orthographique» de l'exécution est établi par Nelson Goodman dans *Langages de l'art*, Paris, Éditions Jacqueline

musical est précisément de rendre compte de cette *réalité structurelle* des œuvres musicales¹². Comme les notes, les mélodies et les œuvres musicales sont des *universaux*. En tant que hauteur pure, une note est un universel abstrait, une entité de même ordre que la blancheur. Un *do* de porte qui grince n'est pas moins un *do* qu'un *do* de stradivarius dans une œuvre de Mozart, comme un blanc de Malevitch n'est pas plus blanc que le blanc de l'œuf. De manière analogue, la Septième Symphonie est ce que Peirce appelle un *type*.

Qu'est-ce qu'un type ? Dans la fameuse phrase de Gertrud Stein, «une rose est une rose est une rose», on peut compter le mot «rose» de deux manières distinctes : soit trois (*tokens*), soit un (*type*). On peut donc dire que cette phrase comporte trois occurrences (*tokens*) du même type. Les occurrences peuvent comporter des différences entre elles : «*rose*», «*ROSE*», «*rose*» ou «*ROSE*» sont quatre occurrences du même type.

Chambon, 1990, p. 225 : «Puisqu'une concordance parfaite avec la partition est la seule condition requise pour qu'on ait un exemple authentique d'une œuvre, la plus déplorable exécution mais sans fautes effectives en sera un exemple, contrairement à l'exécution la plus brillante qui contiendrait une unique fausse note.» Voir aussi *Manières de faire des mondes*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1992, p. 18 : «Deux interprétations musicales foncièrement différentes sont néanmoins des interprétations de la même œuvre si elles respectent la même partition. Le système notationnel distingue des traits constitutifs et des traits contingents, repérant ainsi les types d'interprétations qui comptent comme œuvres».

12. La thèse «platoniste» est notamment défendue par Peter Kivy et par Julian Dodd. Voir deux articles de Peter Kivy, «Platonism in Music: A Kind of Defense», *Grazer Philosophische Studien*, vol. XIX, 1983, p. 109-120, et «Platonism in Music: Another Kind of Defense», *American Philosophical Quarterly*, vol. XXIV, n° 3, 1987, p. 245-252, tr. fr. «Le Platonisme en musique. Un autre genre de défense», in Alessandro Arbo et Marcello Ruta (dir.), *Ontologie musicale*, Paris, Hermann, 2014, p. 119-136. Voir aussi Julian Dodd, *Works of Music. An Essay in Ontology*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

Ces différences n'affectent pas l'identité du type que les quatre occurrences instancient.

De même, la musique est un art à types ou à instances multiples. La Septième Symphonie est un type dont les différentes exécutions spatio-temporelles en concert sont autant d'occurrences. Deux interprétations expressivement différentes de la Septième Symphonie sont deux exécutions de la même œuvre si elles instancient correctement la même partition, c'est-à-dire la même structure notationnelle.

Mais *Some of These Days* n'est pas seulement une partition. C'est un disque. Selon la terminologie analytique usuelle, un disque est une réalité musicale beaucoup plus « épaisse » qu'une partition. Le disque ne peut être exécuté ou « joué », il peut seulement être diffusé sur son support phonographique. Dans *La Nausée*, l'identité émotionnelle du refrain de *Some of These Days* ne se réduit pas à l'identité structurelle de la phrase mélodique et des paroles. Imaginons que Madeleine, pour faire une blague à « monsieur Antoine », lui passe une autre version de la même chanson : alors ce ne serait pas la même œuvre, et l'effet émotionnel attendu par Roquentin, cette « petite douleur de diamant [qui] tourne en rond au-dessus du disque », ne se produirait pas. Par exemple, *Some of These Days* chantée par Maxine Sullivan ou par Ella Fitzgerald, ou même *Some of These Days* enregistrée par Sophie Tucker le 24 février 1911 ou le 10 juillet 1929, ce n'est pas la même chose que *Some of These Days* telle que Roquentin l'attend, telle qu'il en guette l'effet caractéristique de seconde en seconde (« quelques secondes encore et la Négresse va chanter »), à savoir l'enregistrement Columbia du 23 novembre 1926, avec Ted Lewis and His Orchestra. L'émotion de Roquentin survient sur l'enregistrement, non sur la structure notationnelle abstraite de la chanson que le disque instancie. Sophie Tucker qui, pendant trente ans, a fait de cette chanson sa signature, dit l'avoir interprétée de

toutes les manières, «comme une chanson réaliste, comme un drame, comme une fantaisie, comme une romance¹³». Une chanson est un type ontologiquement mince : elle peut faire l'objet d'exécutions différentes, diversement interprétées et arrangées, tout en restant la même chanson. Par contre, le *Some of These Days* de Roquentin est un type ou un universel concret. Le même disque-type peut avoir autant d'occurrences qu'une mélodie ou une chanson : comme on peut jouer n fois la même mélodie, on peut le repasser n fois. Mais le phonographe n'est pas un interprète, il ne «joue» pas une mélodie, il répète une information pleinement déterminée. En repassant le même disque de Sophie Tucker, Roquentin est à chaque fois ému par l'événement du 23 novembre 1926 dans son épaisseur, tel qu'il est gravé dans la cire. Non seulement on ne peut y changer une seule note, comme c'est le cas des types structuraux (mélodies, chansons, symphonies), mais on ne peut rien y changer, aucun tempo, aucun timbre, aucune nuance expressive, aucun petit détail sonore.

Autrement dit, *Some of These Days* n'est pas seulement un standard, c'est un *tube*. Ce terme désigne d'abord les cylindres du phonographe et, par métonymie, un air à succès diffusé sur ce support. La répétition d'un standard de jazz, par exemple *Summertime*, est dédiée à la différence des versions qui le renouvellent à chaque fois. Un standard ne se répète qu'en différant toujours de lui-même. Au contraire, un tube se répète toujours identique à lui-même. Son succès n'est pas seulement le fait d'un motif mélodique entêtant, mais de cette identité sonore saturée qui est comme sa signature phonographique. Le support phonographique conditionne l'existence même des tubes.

13. Sophie Tucker, *Some of These Days. The Autobiography of Sophie Tucker*, New York, Doubleday, 1945, p. 114.

Some of These Days joue le rôle d'un blason de la phonographie. Ce morceau est en effet une sorte d'oxymoron ontologique : c'est un *événement idéal, immortel ou universel*, comme on voudra dire, puisqu'à la fois il est situé dans le temps (23 novembre 1926), et cependant survit à cette situation à la manière d'un fantôme intemporel, inlassablement réidentifiable et réinstanciable en tant qu'objet phonographique.

On peut dire que la technologie a changé la musique : «l'enregistrement fait plus qu'enregistrer¹⁴». L'enregistrement phonographique a longtemps été conçu de manière mimétique, comme une image affaiblie de la réalité musicale pleine et entière. Dans ce cadre ontologique, l'enregistrement a été déprécié, tenu pour un moindre être. L'ontologie implicite qui sous-tend cette conception obéit au modèle de l'émanation ou de la procession, inspiré de Plotin et du néoplatonisme¹⁵. Explicitons ce modèle. Une œuvre musicale notationnelle comme la Septième Symphonie de Beethoven serait l'unité primordiale (ce que Plotin appellerait «l'Un») d'où procède le multiple, de manière descendante. De l'œuvre, absolument une, émanent ses multiples interprétations par différents chefs d'orchestre, avec leurs choix interprétatifs respectifs ; puis de chaque interprétation émanent ensuite les multiples exécutions spatio-temporelles, en concert, de chaque interprétation ; ensuite, l'enregistrement d'une exécution particulière la fige en une image sonore ; enfin, cette image sera à son tour multipliée par les copies dupliquées à partir de l'enregistrement-source,

14. Mark Katz, *Capturing Sound. How Technology Has Changed Music*, Berkeley, University of California Press, 2004, p. 2.

15. Ce modèle ontologique est explicité et critiqué par Roger Pouivet dans «La triple ontologie des deux sortes d'enregistrements musicaux», in Pierre-Henry Frangne et Hervé Lacombe (dir.), *Musique et enregistrement*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 161-164.

et par les multiples occurrences de chaque copie, à chaque fois qu'un disque est diffusé. Selon ce modèle, l'auditeur du disque doit effectuer la procession ascendante qui remonte de l'image phonographique diffusée à l'exécution passée dont elle est l'enregistrement, puis de l'exécution à l'œuvre une dont elle est l'interprétation. Mais cette ascèse ascendante de l'écoute ne saurait jamais retrouver l'unité primordiale qui s'est abîmée et perdue dans le multiple pendant la procession descendante : en étant successivement interprétée (première image), puis exécutée (image d'image), puis enregistrée (image d'image d'image), puis diffusée (image d'image d'image d'image), l'œuvre n'a cessé de perdre certains de ses traits constitutifs¹⁶. Un tel préjugé ontologique persiste de nos jours dans l'attitude encore répandue de ceux qui jugent la musique enregistrée comme une pâle copie de la musique vivante, c'est-à-dire «live», comme on a pris l'habitude de dire. La musique enregistrée n'est pas vivante, ou alors elle est morte-vivante.

L'émanationisme se maintient ainsi implicitement comme cadre ontologique inadéquat à une réalité musicale où l'enregistrement joue désormais un rôle autonome par rapport à l'événement qu'il enregistre. Nos usages quotidiens de la musique ne cessent en effet de contester l'ontologie de l'émanation, et nous obligent donc à changer de conception ontologique. En réalité, l'ère de l'enregistrement n'est pas seulement une ère de *reproductibilité* technique de la musique, suivant l'expression consacrée de Walter Benjamin. L'enregistrement

16. *Ibid.*, p. 163 : « Dans une ontologie plotinienne, l'Un n'est ni affecté ni diminué par l'émanation ; en revanche l'éloignement à partir de lui est à la fois un appauvrissement progressif, puis une déviation vers tout autre chose, l'enregistrement : ce qui vient après l'Un ne serait certes pas sans lui, mais il est moins ou autre chose que lui. La séquence sonore diffusée est l'écho déformé et mourant. Pour l'accès à l'œuvre, mieux vaut le concert. »

phonographique n'a pas seulement transformé le statut ontologique de l'expérience musicale¹⁷, c'est-à-dire de la réception des œuvres, il a transformé le statut ontologique des œuvres musicales elles-mêmes. Il n'est pas seulement reproductif, comme c'est par exemple le cas d'une copie photographique ou lithographique de la Joconde. Il a un pouvoir productif : il permet de faire des œuvres qui sont *constituées par leurs enregistrements*. Les effets d'inflation et de banalisation de la musique, dont on accuse depuis Benjamin et Adorno la technique phonographique, ne touchent pas à sa dimension la plus essentielle. Plus qu'à banaliser la musique en la rendant quotidiennement disponible comme le gaz ou l'électricité¹⁸, la technique a permis de renouveler sa puissance, en la rendant capable de

17. Étienne Gilson, *La Société de masse et sa culture*, Paris, Vrin, 1967, p. 52-53 : «La possibilité d'enregistrer la musique a d'abord modifié le statut ontologique de l'expérience musicale. Jusqu'au phonographe et au développement récent de l'industrie du disque, les œuvres musicales n'existaient, entre deux exécutions, que sous forme de signes écrits qui les symbolisaient. [...] Grâce au phonographe, la situation n'est plus tout à fait la même. N'importe qui peut à présent rendre l'existence actuelle, sinon à la musique, du moins à son image sensible. [...] Le phonographe a donc conféré à la musique une possibilité permanente et continue d'existence actuelle, imparfaite mais réelle, qu'il n'est pas dans sa nature d'avoir.» On sait quelle dimension critique a eu cette idée pour l'école de Francfort.

18. Paul Valéry, «La conquête de l'ubiquité» (1928), *Œuvres II, Pièces sur l'art*, Paris, Gallimard, 1960 : «Comme l'eau, comme le gaz, comme le courant électrique viennent de loin dans nos demeures répondre à nos besoins moyennant un effort quasi nul, ainsi serons-nous alimentés d'images visuelles ou auditives, naissant et s'évanouissant au moindre geste, presque à un signe. Comme nous sommes accoutumés, si ce n'est asservis, à recevoir chez nous l'énergie sous diverses espèces, ainsi trouverons-nous fort simple d'y obtenir ou d'y recevoir ces variations ou oscillations très rapides dont les organes de nos sens qui les cueillent et qui les intègrent font tout ce que nous savons. Je ne sais si jamais philosophe a rêvé d'une société pour la distribution de Réalité Sensible à domicile».

transfigurer le quotidien, de peupler la maisonnée de réalités sensibles comme autant d'étranges animaux phonographiques, familiers et inquiétants. Le phonogramme est un *simulacre*¹⁹. L'événement réel du 23 novembre 1926 est à jamais passé, il ne revient comme type universel qu'en tant que fantôme sonore. Sophie Tucker a chanté, elle ne chante certes plus quand on repasse aujourd'hui *Some of These Days*. C'est seulement son fantôme de cire qui lui survit, puis son fantôme numérique de 1 et de 0. Mais le fantôme est autre chose qu'un mort-vivant. La musique phonographique n'est pas une musique zombie. La modernité technologique promet une puissance inédite des simulacres et des fantômes. La phonographie renverse la hiérarchie platonicienne entre le réel et l'image : «Le simulacre n'est pas une copie dégradée, il recèle une puissance positive qui nie et l'*original et la copie, et le modèle et la reproduction*²⁰.»

Le jazz est peut-être une musique trop «présentielle», trop intimement enracinée dans le paradigme de la performance pour avoir pu contester l'ontologie émanationniste implicite qui infériorise l'enregistrement²¹. Il aura sûrement fallu attendre l'avènement du rock pour que l'on prenne conscience des ressources positives et productives du simulacre phonographique. Le rock

19. Pierre Schaeffer, *Machines à communiquer*, t. I : *Genèse des simulacres*, Paris, Seuil, 1970.

20. Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 302.

21. Dans le cas du jazz, ce paradigme me semble néanmoins être plutôt psychologique qu'ontologique. L'idéal du jazz est peut-être présentiel et spontanéiste, mais sa réalité historique est inséparable de sa matérialisation phonographique. L'existence phonographique du jazz demeure un refoulé à questionner. Voir mes articles «Musique amphibie. Esquisse d'une amphibologie fondamentale», in Alessandro Arbo et Marcello Ruta (dir.), *Ontologie musicale, op. cit.*, p. 45-46, et «L'interzone du jazz. Pour une refondation ontologique de la catégorie de "jazz-rock" », in Philippe Carles & Alexandre Pierrepont (dir.), *Polyfree. La jazzosphère, et ailleurs (1970-2015)*, Paris, Outre Mesure, 2016, p. 257-266.

est le démenti le plus probant que l'histoire de la musique a apporté au jugement qu'Adorno formulait en 1934, quand il disait : «il n'y a jamais eu de compositeurs de musique pour disques²²». Le rock est une musique *essentiellement* discographique et, plus généralement, phonographique²³.

Nouveauté ontologique du rock

Telle est la thèse solidement défendue par Theodore Gracyk dans son esthétique du rock²⁴. La thèse de Gracyk est que l'identité du rock n'est pas stylistique, mais ontologique.

La caractéristique la plus distinctive du rock à l'intérieur de la musique populaire doit se trouver dans le domaine de l'ontologie,

22. Adorno, «La forme du disque» (1934), dans *L'Art et les Arts*, Desclée de Brouwer, 2002. Selon Adorno, la forme du disque «n'est bonne à rien d'autre qu'à reproduire et conserver la musique amputée de sa meilleure dimension». Dans cet article, Adorno reconnaît certes une certaine légitimité au disque, dans la mesure où, mieux que la notation graphique de la partition, il réinstalle la relation séculaire entre la musique et l'écriture. Mais son jugement demeure imprégné des préjugés dominants contre l'enregistrement.

23. Dans tout cet essai, j'emploierai le terme «phonographie» en un sens large. Ontologiquement, le régime phonographique de la musique ne se confond pas avec le sens strictement technique du même terme. Le phonographe en tant qu'appareil analogique de diffusion n'a pas le monopole de la phonographie *en tant que régime d'existence*. Un disque vinyle, un CD ou un fichier mp3 sont des entités phonographiques au sens large du terme. La diversité de ces supports techniques n'affecte pas l'identité des œuvres que l'on diffuse en passant de l'un à l'autre. Je n'écoute pas moins les Sun Sessions d'Elvis quand je les écoute sur CD ou sur mp3 que quand je les écoute sur vinyle. Pour qu'une musique soit phonographique en ce sens large, il faut et il suffit que l'enregistrement soit constitutif de son mode d'existence et du rapport que nous entretenons avec elle.

24. Theodore Gracyk, *Rhythm and Noise. An Aesthetics of Rock*, London, Duke University Press, 1996.

dans *ce qu'est* une œuvre musicale rock, en tant que cela s'oppose à ce qu'est une œuvre musicale par exemple en jazz, en country ou en folk. [...] En bref, le rock est une musique populaire de la seconde moitié du XX^e siècle qui dépend essentiellement de la technologie d'enregistrement pour sa conception et pour sa diffusion. Ses développements *musicaux* majeurs ont presque toujours eu lieu dans les studios d'enregistrement, comme dans le cas de Presley, Dylan ou des Beatles²⁵.

Parce que le rock est une tradition de chanson populaire, l'identité phonographique de l'*œuvre* rock a été le plus souvent recouverte sous les critères de la chanson comme type structurel abstrait²⁶. On méprise le rock pour la pauvreté musicale de ses chansons et pour la brutalité de ses performances scéniques, mais *le mépris repose sur une méprise catégorielle* («*category mistake*»). Ce ne sont ni les chansons, ni les concerts qui définissent proprement l'œuvre rock. On n'apprécie pas un tube comme on apprécie une symphonie (par exemple, en étudiant la partition comme type), ni comme on apprécie une improvisation de jazz (en sympathisant avec la musique en train de se faire en concert). Gracyk donne au rock les critères d'appréciation qui conviennent à son identité.

Une chanson, quelles que soient ses propriétés stylistiques, ne fait pas une œuvre rock. Pour devenir une œuvre rock, il faut que la chanson soit pour ainsi dire *éternisée* par l'enregistrement qui redouble son identité structurelle d'une seconde identité, purement sonore. Il faut ainsi qu'elle entre dans la cire comme dans un marbre, que l'enregistrement convertisse sa structure mince en objet sonore épais. À la différence du rock'n'roll comme genre stylistique, le rock comme genre ontologique peut recouvrir une grande

25. *Ibid.*, p. 1 et p. 13.

26. *Ibid.* p. 36.

disparité de styles sans perdre son identité. Apprécier une œuvre rock de manière *appropriée* ne consiste pas à la situer stylistiquement, à lui décerner un titre d'authenticité en rapport à ses racines culturelles ou à ses influences, mais à ressentir l'émotion singulière dont son identité sonore est le support. Il peut certes y avoir coïncidence entre le rock et le rock'n'roll, comme c'est le cas pour les fameuses *Sun Sessions* d'Elvis Presley. Mais la coïncidence n'est pas une identité nécessaire. Les deux morceaux enregistrés par Elvis pour Sun dans la nuit du 5 ou 6 juillet 1954 ne sont pas des œuvres rock en raison de la pureté de leur style, mais en raison de la singularité absolue de leur identité sonore : «le timbre de la voix de Presley, le phrasé, même le son particulier de sa voix *ce jour-là*, font autant partie de l'œuvre musicale que la mélodie ou la syncopation²⁷». On accède authentiquement à une œuvre comme une chanson en la jouant, en l'interprétant. En revanche, une œuvre rock est seulement «*phono-accessible*²⁸» : le disque n'est pas un médium qu'il faudrait néantiser pour accéder à l'œuvre, l'œuvre *est* le disque. Une même chanson comme structure mince peut faire l'objet de deux phonographies distinctes. Par exemple, la chanson *Morning Bell* de Radiohead se dédouble entre la version de l'album *Kid A* et celle de l'album *Amnesiac*. La chanson est la même, mais il s'agit de deux œuvres distinctes. Radiohead *reprend* sa propre chanson d'un enregistrement à l'autre, mais aucun des deux enregistrements en tant que tels ne peut être repris. De ce point de vue, on peut dire que la *cover* révèle l'essence du rock. La *cover* rock est un type très spécifique de

27. *Ibid.*, p. 14.

28. Lee B. Brown, «Phonography, Rock Records, and the Ontology of Recorded Music», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. LVIII, n° 2, 2000, p. 363.

reprise. Il s'agit d'une reprise qui s'efface comme telle, une reprise qui se donne elle-même comme un original. La *cover en tant que telle* devient une œuvre autonome, relativement indépendante de la chanson dont elle est par ailleurs l'interprétation. Son identité propre consiste dans la manière dont elle est construite *en tant qu'enregistrement*.

En tant qu'art, la phonographie déplace ainsi le centre de la création musicale de l'écriture des chansons (*songwriting*) vers la production, du compositeur vers le producteur. L'œuvre la plus propre de la musique rock n'est pas d'écrire des chansons dans un certain style, mais de fabriquer ou de construire des «pistes» («*tracks*») qui les *manifestent* sans pour autant pouvoir se réduire à des performances de ces chansons²⁹. D'un type structurel comme une chanson peut être dérivée une œuvre d'un genre ontologique différent, c'est-à-dire qui relève d'un autre mode d'existence : une *œuvre phonographique*. La phonographie parachève ainsi technologiquement l'«émancipation du timbre» qui, davantage que l'«émancipation de la dissonance» dont Schönberg s'était cru le prophète, constitue l'une des lignes d'évolution les plus propres de la musique du XX^e siècle. Loin d'être la «caisse enregistreuse» d'une musique déjà écrite, le studio pénètre positivement dans la musique, comme instrument d'écriture sonore.

Dans sa *Philosophie du rock* parue en 2010³⁰, Roger Pouivet reprend à son compte la thèse initiée par Gracyk, et il en fait un argument décisif en faveur du *réalisme artistique*. L'œuvre rock n'est ni une entité mentale (*mentalisme*),

29. Andrew Kania, «Making Tracks: the Ontology of Rock Music», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. LXIV, n° 4, 2006, p. 404.

30. Roger Pouivet, *Philosophie du rock. Une ontologie des artefacts et des enregistrements*, Paris, PUF, collection «L'interrogation philosophique», 2010.

ni une structure de signes (*nominalisme*), ni un type universel abstrait (*platonisme*). En tant qu'artefact, elle existe positivement en elle-même, de manière irréductible. En langage aristotélicien, on peut dire d'elle qu'elle est une *substance*, c'est-à-dire un particulier concret, doté de sa propre consistance. Il s'agit cependant d'un particulier à *instances multiples*. Grâce à la technologie qui conditionne son existence, un tube de U2 peut en effet être diffusé simultanément dans tous les aéroports du monde sans que soit modifiée son identité sonore substantielle ou particulière. De plus, un même voyageur peut entendre le même tube de U2 dans l'aéroport de Paris à son départ, et dans un aéroport de New York, de Melbourne ou de Shanghai à son arrivée³¹. Le plaisir que cet auditeur peut prendre à écouter cette œuvre rock est indifférent aux cultures qu'il traverse. S'il est français, ce voyageur aura peut-être besoin, entre autres compétences, de parler un peu anglais ou chinois pour se mouvoir adéquatement dans la culture qu'il découvrira à New York ou à Shanghai ; par contre, aucune culture n'est requise pour comprendre le tube de U2. Ce morceau survole les cultures respectives des différents lieux du monde dans lequel il peut être diffusé. Rompant avec les réquisits culturels de l'art classique, le rock est un « art sans culture³² », un « *art de masse* » qui a rendu immédiatement accessible une consommation quotidienne et impersonnelle des émotions musicales³³.

31. Roger Pouivet, *L'Œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation. Un essai d'ontologie de l'art de masse*, Bruxelles, La Lettre volée, collection « Essais », 2003, p. 17-18.

32. *Ibid.*, p. 94.

33. *Ibid.*, p. 58 : « Le public de l'art de masse est planétaire, il parle n'importe quelle langue, il a n'importe quel âge, il a n'importe quel mode de vie. »

Pour résumer, l'œuvre musicale rock est donc rigoureusement définie par deux conditions nécessaires, qui sont en même temps deux critères d'accessibilité :

1. Une œuvre rock existe en tant qu'enregistrement : ses propriétés esthétiques surviennent sur les propriétés physiques de l'enregistrement qui les constitue et dont elles dépendent. Suivant ce mode d'existence, elle est à la fois figée jusque dans ses moindres détails sonores, telle qu'elle est enregistrée, et cependant multiplement instanciable par ses diffusions. Elle n'est par conséquent accessible que technologiquement, phono-accessible.
2. Une œuvre rock est produite et diffusée dans le système mondialisé des arts de masse : elle se caractérise par une accessibilité intellectuelle universelle, qui n'exige de l'auditeur aucune culture particulière.

Ces deux conditions sont disjonctivement nécessaires et conjonctivement suffisantes pour définir une œuvre rock. Une œuvre musicale peut satisfaire à la condition 1 sans satisfaire à la condition 2, ou satisfaire à la condition 2 sans satisfaire à la condition 1. Elle n'est pas alors une œuvre rock. Par exemple, des œuvres phonographiques de Pierre Henry comme la *Messe de Liverpool* ou l'*Apocalypse de Jean* sont constituées par leur enregistrement, mais elles ne sont pas intellectuellement accessibles, ne passent pas à la radio ou dans les aéroports, etc. Réciproquement, une œuvre de musique classique peut être massifiée, elle peut par exemple être utilisée dans des publicités télévisées, être diffusée dans un parking souterrain ou comme musique d'attente téléphonique, mais elle n'est pas constituée par son enregistrement. Pour qu'une œuvre musicale soit une œuvre rock, *il faut et il suffit* qu'elle soit à la fois constituée par son enregistrement et insérée dans le système des arts de masse.

L'ontologie du rock de Pouivet constitue ainsi une contribution à ce que Lynne Rudder Baker a appelé une «métaphysique de la vie quotidienne³⁴». En tant qu'artefact, l'œuvre rock n'est pas indépendante de la matière du disque ou du fichier informatique qui la constitue, elle fait partie de l'ameublement de notre vie ordinaire au même titre que les chapeaux, les couteaux, les lits, les vélos ou les cachets d'aspirine³⁵. Ces artefacts techniques sont doués d'une *fonction pratique*, ce sont tous des objets intentionnellement fabriqués pour servir un but donné. De même que le couteau est produit pour qu'on s'en serve à table, de même le disque de rock est un ustensile : il est produit pour qu'on puisse, grâce à lui, maîtriser librement l'émotion dont il est le support. C'est un ustensile qui sert à la maîtrise quotidienne de nos émotions. On se passe un morceau rock pour se dynamiser le matin, pour se détendre ou pour s'euphoriser après le travail, comme on se sert d'un couteau pour couper sa viande ou d'un cachet d'aspirine pour faire passer un mal de tête.

Cette approche du rock a de quoi décevoir les amateurs les plus romantiques de cette musique. Elle rompt radicalement avec l'approche sociologiste qui prévaut en esthétique des arts populaires. Outre son éthique de la clarté, l'originalité de cette approche est pourtant salutaire dans l'air ambiant de la critique musicale. À propos du rock, le style journalistique est souvent une mixture de clichés sociologiques, politiques ou historiques. Il nous habitue à entendre avec une oreille érudite

34. Lynne Rudder Baker, *The Metaphysics of Everyday Life, An Essay in Practical Realism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

35. Roger Pouivet, *Philosophie du rock*, *op. cit.*, p. 113 : «Le cas des œuvres musicales rock ne me semble en rien ontologiquement différent de ceux des chapeaux, des bateaux, des vélos, des cachets d'aspirine, des aéroports et autres artefacts».

et nous fait aimer dans la musique le reflet de connaissances extramusicales. Notre appréciation des arts populaires est ainsi imprégnée des critères de l'art classique. Alors même que nous nous plaisons à souligner la valeur contestataire du rock comme contre-culture, notre appréciation ne se sent autorisée qu'à condition d'emprunter malgré elle à la culture légitime son commentaire savant et son sérieux de rigueur³⁶. Formaté par les codes de la culture dominante qu'il croit contester, l'amateur de rock est souvent encore plus méprisant à l'égard des arts de masse que l'amateur éclairé de musique classique³⁷.

Je dirais en outre que la valeur sociale contestataire du rock est généralement très surestimée³⁸. Le rock n'est pas le blues. La jeunesse blanche, cible sociologique du rock, n'est pas historiquement une minorité opprimée comme a pu l'être la minorité afro-américaine. La critique rock a récupéré l'élan contestataire de la fin des années 1960, pour construire a posteriori le mythe d'une jeunesse aux désirs réprimés, dont le rock serait le cri de libération vitale, alors même que sa diffusion a pourtant été massive et irrépressible. Le rock a exercé une puissante influence normalisatrice sur une jeunesse dont il a contribué à façonner les mœurs et les valeurs, qui deviendront bientôt gardiennes du néolibéralisme ordinaire. Pour parler comme Foucault, l'« hypothèse répressive » n'est pas seulement erronée, elle a joué un rôle tactique dans le dispositif économique de l'industrialisation culturelle. Le rock a fonctionné comme un instrument de l'expansion du capitalisme. Il ne faut pas s'étonner que Jim

36. Voir Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

37. J'analyserai le rapport complexe du rock à la musique de masse dans la section IV de ce livre, p. 189 sq.

38. Une critique politique radicale du rock est développée par Henry Chartier, *Le Rock est-il réac? Posture et imposture du Rock*, Paris, Éditions Carpentier, 2015.

Morrison se soit défini lui-même comme un homme d'affaires, que les Stones se soient fiscalement exilés en France, que David Bowie soit entré à la bourse de Wall Street en 1997, qu'Iggy Pop vende son image à des publicitaires (pour SFR, Dior, Eleven Paris ou Schweppes), ni que, à l'image de leurs icônes, de nombreux enfants de la contre-culture soient devenus patrons d'entreprises prospères voire colossales. Ces faits ne paraissent comme des dévoiements ou comme des trahisons qu'à une fausse conscience, illusionnée par la ruse du dispositif capitaliste. Le rock a été mythiquement signifié comme une contestation du système économique qui l'a en réalité fabriqué et massivement promu, et dont il a été l'un des appuis les plus rentables. Si l'on voulait irriter la bonne conscience punk, on pourrait dire que même les Sex Pistols ont été une sorte de «boys band» à épingles à nourrices, soigneusement fabriqué par l'intelligence de Malcolm McLaren³⁹. *Tactiquement, le rock vend les signes de rébellion qui immunisent l'industrie culturelle contre toute rébellion véritable.*

L'ontologie démystifie le rock. Le rock n'est pas qu'un mouvement sociopolitique, une contre-culture, un élan créateur ou une rébellion de la jeunesse. C'est l'invention de *choses*, les œuvres-enregistrements. Ces choses existent, indépendamment du mouvement sociopolitique qui a historiquement conditionné leur existence. Comprendre le rock, ce n'est pas sympathiser avec ses conditions historiques et sociales d'émergence, c'est comprendre comment fonctionnent ces choses, savoir les utiliser adéquatement dans la vie quotidienne. Ce n'est pas tous les jours Woodstock. En revanche, les disques et les fichiers mp3 font partie de notre quotidien.

39. Sur l'histoire «secrète» de la formation des Sex Pistols, lire le récit très vivant qu'en fait Nick Kent, qui a pris part à cette histoire : Nick Kent, *Apathy for the Devil. Les seventies, voyage au cœur des ténèbres*, Paris, Payot & Rivages, 2012.

Répétables chaque jour, les disques ne font pas la révolution, mais ils intensifient la vie ordinaire. Le *réalisme* est le nom que prend la santé en philosophie.

Dans l'alternative métaphysique fondamentale entre Substance et Processus, la thèse réaliste de Pouivet prend résolument le parti du substantialisme. À l'ère autoproclamée et apparemment irrépressible de la « dématérialisation », l'œuvre musicale trouve au contraire ici un regain d'être. Le support phonographique est suppôt ou substrat d'une identité *saturée* de l'œuvre musicale⁴⁰.

Mais l'enregistrement constructif propre au rock renouvelle le paysage de la substantialité. Pouivet propose en effet un concept de substance rénové : la substance n'est pas un morceau d'être autarcique, elle ne fait qu'un avec ses propriétés *dispositionnelles*⁴¹. Pour une boule de plomb, les propriétés d'être sphérique et d'être en plomb ne sont pas dispositionnelles, mais catégoriques, parce qu'elles ne sont pas associées à des conditions de manifestation particulières. La boule est inconditionnellement sphérique et en plomb. En revanche, la fragilité d'un vase de porcelaine n'est pas une propriété catégorique de ce vase, mais une propriété dispositionnelle. La fragilité ne se manifeste que dans des circonstances particulières, qui s'énoncent de manière conditionnelle : ce vase *se casserait, s'il tombait*. La substance rock n'est pas ontologiquement comparable à une boule de plomb. Elle dépend essentiellement de la réponse émotionnelle de l'auditeur, comme la fragilité du vase dépend des circonstances où elle se manifeste. Le propre d'un disque de rock est d'émouvoir, par exemple de dynamiser ou

40. Roger Pouivet, *Philosophie du rock*, op. cit., p. 63. « Saturation » traduit l'anglais « *repleteness* », utilisé par Goodman dans *Langages de l'art*, chap. VI, section I.

41. Roger Pouivet, *Philosophie du rock*, op. cit., p. 226.

d'euphoriser, voire de susciter des émotions négatives comme la tristesse. Il émeut *si on l'écoute*. Autrement dit, l'artefact rock est fait pour l'émotion de l'auditeur qui l'utilise à sa guise en diffusant le disque sur sa chaîne hi-fi. L'enregistrement a ainsi le pouvoir de rendre l'œuvre à la fois unique et répétable. Je ne peux pas avaler une seconde fois le cachet d'aspirine qui a tout à l'heure fait passer mon mal de tête : si le mal persiste, il me faudra prendre un *autre* cachet. Et il arrivera un moment où la boîte sera vide. En revanche, le *même* disque de rock, numériquement identique à lui-même, peut être repassé autant de fois que je veux, avec potentiellement la même efficacité émotionnelle que la fois précédente. Dans l'ameublement du monde quotidien, cet artefact est ainsi doué d'un statut ontologique spécifique. En produisant un nouveau type d'artefact, la technique d'enregistrement telle qu'elle est utilisée en studio par le rock a en même temps renouvelé le paysage ontologique de la musique : elle a produit un *nouveau type d'être ou d'objet musical*.

L'art moderne ou l'art contemporain ont sûrement renouvelé les formes stylistiques de l'art, mais ils n'ont pas fondamentalement modifié le *mode d'être* propre à l'art classique. Si je veux voir la Joconde «elle-même», je dois aller au Louvre ; il en va de même avec une œuvre futuriste, avec une toile de Staël ou même d'Erró, si différentes soient-elles stylistiquement de la peinture de Léonard : je dois aller au musée, là où ces œuvres sont exposées. Si je veux écouter une œuvre de Schönberg ou de Dusapin, je dois là aussi faire comme avec Mozart ou Haydn : je dois aller à un concert. Au contraire, Pouivet soutient qu'avec le rock, *quelque chose de nouveau est né sous le soleil* dans la deuxième moitié du siècle dernier⁴². En quoi consiste précisément cette nouveauté de l'œuvre rock par

42. Roger Pouivet, *L'Œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation*, op. cit., p. 19.

rapport aux autres types d'œuvres qui composent le paysage ontologique de la musique ?

Comme je l'ai dit plus haut, les œuvres musicales classiques sont déjà des œuvres à instances multiples. Une symphonie peut être exécutée simultanément dans deux lieux différents tout en restant la même symphonie. La Septième Symphonie dirigée par Bernstein *n'est pas moins* la Septième que quand elle est dirigée par Klemperer. L'ubiquité de l'œuvre classique est une conséquence de son identité notationnelle. Mais tout en étant *également authentiques*, deux exécutions numériquement distinctes de la même partition ne sont pas non plus pour autant *qualitativement identiques*. En tant qu'événements, elles différeront toujours, par exemple par certains de leurs choix interprétatifs et de leurs propriétés expressives. La Septième Symphonie dirigée par Furtwängler n'est pas la Septième Symphonie dirigée par Klemperer, par Bernstein ou par Karajan. Et même : la Septième dirigée par Furtwängler tel jour n'est pas la Septième dirigée par Furtwängler tel autre jour. Les œuvres musicales phonographiques ont conquis l'ubiquité d'une autre manière. L'enregistrement-type est d'abord multiplié par le nombre de disques dupliqués, avant que chaque disque soit lui-même repassé *n* fois. Parce que l'œuvre rock est phonographique, on ne peut plus faire de différence entre deux de ses occurrences authentiques. L'œuvre rock est une étrange substance ubiquitaire, une entité à la fois particulière et multiple. Elle n'est pas substantielle de la même manière qu'une peinture ou qu'une sculpture. D'une peinture ou d'une sculpture, les copies sont des reproductions ou des contrefaçons (c'est-à-dire des reproductions qui se font passer pour l'original, unique et irremplaçable). Au contraire, les «copies» d'une œuvre rock, dupliquées à partir de l'enregistrement-source – ou «*mastertape*» –, ne sont pas à proprement parler des reproductions, ce sont des occurrences complètes de l'œuvre type originale. Si un habile voleur remplace la toile

autographe de Van Gogh qui se trouve accrochée au mur de mon salon par une copie parfaite qui n'est pas de la main de Van Gogh, il remplace une substance par une *autre* substance : l'œuvre de Van Gogh ne se trouve plus dans mon salon. Par contre, si le même voleur remplace mon exemplaire de *Let It Bleed* des Stones par un autre exemplaire du même disque-type, numériquement distinct mais qualitativement identique au premier, alors j'ai toujours la *même* œuvre dans mon salon. On m'a peut-être volé quelque chose, mais ce qui m'a été volé n'est pas l'œuvre des Stones. Le voleur remplace certes une substance par une autre, un disque physique par un *autre* disque physique. Mais s'il croit avoir réussi un beau coup, ce curieux voleur commet une erreur ontologique. Il méconnaît le mode d'existence des œuvres rock : l'œuvre substantielle n'est pas identique à la substance physique du disque dont elle dépend, le disque-type n'est pas le disque-occurrence. Même si mon disque des Stones comporte une signature autographe de Keith Richards, cette signature n'ajoute *musicalement* rien à l'œuvre. L'œuvre rock est non seulement une *substance immatérielle*, comme on peut dire en langage cartésien, mais aussi une substance *universelle*, un *type* substantiel et non pas un type structurel⁴³. Si j'ai assisté au concert d'un groupe rock à la forte puissance scénique, par exemple Arcade Fire, et que ce concert est enregistré, je puis bien, quand j'écoute cet enregistrement chez moi sur CD, ne pas y retrouver l'émotion du *live*. Il me semble alors que l'enregistrement est une déperdition de l'énergie vitale du concert qu'il a capturé. L'enregistrement n'égalé pas l'événement. Par

43. C'est peut-être Jim Jarmusch qui a le mieux exprimé cette universalité du disque de rock dans son très beau film *Only Lovers Left Alive* (2013). Voir mon article « Le rock des vampires » sur le site de la revue de cinéma *Éclipses*, en ligne : <http://www.revue-eclipses.com/only-lovers-left-alive/revoir/le-rock-des-vampires-125.html>.

contre, à chaque fois que j'écoute *Neighborhood* d'Arcade Fire sur l'un ou l'autre des objets physiques qui servent de support à l'album *Funeral*, c'est l'œuvre *elle-même*, et non pas une «pâle copie». Je ne serais pas plus en présence de l'œuvre si, à la place de mon CD ou de mon fichier mp3, je disposais de la *mastertape* de cet enregistrement.

Un groupe peut, à l'inverse, essayer de reproduire en concert les arrangements et le son caractéristiques de l'un de ses tubes. Il n'y parviendra que rarement et toujours incomplètement, à moins peut-être que l'enregistrement soit lui-même normé par les critères de l'exécution *live*. L'œuvre rock n'a atteint à son autonomie qu'à partir du moment où le travail en studio n'a plus été limité par les contraintes de reproductibilité scénique : des œuvres phonographiques comme *Good Vibrations* de Brian Wilson ou *Strawberry Fields Forever* des Beatles, justement parce qu'elles ne se soucient pas d'être reproductibles sur scène, sont emblématiques de cette autonomie ontologique. L'œuvre rock n'est pas de même nature que les performances scéniques qui, par leur énergie ou leur intensité, prévalent pourtant le plus souvent pour caractériser la musique rock.

Pour écouter une œuvre rock, je ne fais donc pas comme avec une œuvre de Mozart ou de Dusapin. Je ne vais pas à un concert. J'écoute la radio, je me passe un disque, je télécharge un fichier mp3 sur ordinateur, je le dépose sur mon baladeur. À l'ère de la massification, on peut bien sûr accéder à une œuvre de Mozart ou de Dusapin de cette même manière, grâce aux exécutions enregistrées de ces partitions. Mais dans le cas des œuvres de Mozart ou de Dusapin, l'enregistrement est accidentel et extrinsèque : ces œuvres existeraient même si leurs exécutions n'étaient pas enregistrées et matérialisées en disques. J'écoute une exécution authentique de *Granum Sinapis* de Dusapin, que ce soit en concert ou dans mon salon, dès lors que ces deux exécutions sont conformes à la partition. En revanche, l'enregistrement

entretient un rapport *intrinsèque* avec *Neighborhood* d'Arcade Fire en tant qu'œuvre. Je ne peux pas l'écouter en concert.

La nouveauté de l'œuvre rock tient donc à son hybridité ontologique. Elle trouble la distinction conceptualisée par Nelson Goodman entre les arts «autographiques» et les arts «allographiques». À l'*unicité* des œuvres autographiques comme les peintures ou les statues, elle joint la propriété *ubiquitaire* des œuvres allographiques comme les symphonies classiques. Comme l'œuvre allographique est présente à chacune de ses performances, l'œuvre phonographique l'est à chacune de ses diffusions : partout où le disque est diffusé, c'est l'œuvre pleine et entière qui est présente. Mais elle est présente en chacune de ses occurrences d'une manière qui ne saurait appartenir à une œuvre allographique comme une symphonie : elle y est présente avec la même complétude qu'une statue de marbre. C'est donc un marbre ubiquitaire : alors que la statue ne peut être présente en deux lieux différents au même moment, le même disque-type peut être diffusé simultanément en plusieurs lieux du monde. L'œuvre rock est, comme dit Pouivet, une œuvre d'«allographie technique» et non plus d'«allographie notationnelle⁴⁴». Ou, plus exactement peut-être, elle est une *œuvre autographique-multiple*. Comme l'avait prévu Valéry dans son article visionnaire, «La conquête de l'ubiquité», les œuvres «ne seront plus seulement dans elles-mêmes, mais toutes où quelque'un sera, et quelque appareil⁴⁵».

Pour un réalisme processuel

Le réalisme doit être fermement défendu contre toutes les réductions mentalistes ou subjectivistes de l'art à nos actes de conscience.

44. Roger Pouivet, *L'Œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation*, op. cit., p. 62.

45. Paul Valéry, «La conquête de l'ubiquité», art. cit.

L'expérience d'une œuvre a toujours sa raison *en elle*, dans sa réalité irréductible. Le réalisme défendu par Pouivet ne me semble cependant pas être remonté jusqu'à la réalité ultime des œuvres rock et, partant, des œuvres musicales en général. C'est pourquoi je vais, dans la suite de ce livre, formuler une série d'objections contre la thèse que je viens d'exposer.

Pour le dire sommairement, la raison principale de mon désaccord se trouve dans la nature *substantialiste* du réalisme aristotélicien de Pouivet. Le réel est-il peuplé de substances, ou, pour le dire dans le langage commun, de *choses*? Critiquer le chosisme n'implique pas nécessairement une réduction subjectiviste. Le chosisme n'a pas le monopole du réalisme. Notre vie ordinaire est certes meublée de couteaux, de robes, de cachets d'aspirine ou de disques. Mais ces artefacts sont les produits de gestes techniques et de processus que l'usage ordinaire prolonge. Le couteau coupe, et, en m'en servant pour couper mes légumes, je participe réellement (que cela soit conscient ou non) au processus d'affûtage qui l'a constitué. Le cachet d'aspirine agit avec mon organisme, et ma prise participe au processus chimique qui existe potentiellement dans la chose. De même, la réalité de l'œuvre rock ne me semble pas substantielle. Si nous sommes certes en rapport à une réalité concrète en écoutant une œuvre-enregistrement, l'expérience proprement musicale commence cependant quand nous «traversons» son apparente substantialité pour atteindre, plus ou moins consciemment, aux *processus* dont cette réalité est la concrescence et aux *effets* qui manifestent ces processus. On peut condenser comme suit la thèse que je défends : *l'œuvre rock n'est pas seulement le produit achevé et indépendant d'un travail de construction sonore, mais ce travail lui-même, dont l'objet produit manifeste activement les processus par leurs effets*. Le studio est le lieu de sessions où interviennent des procédés et des gestes techniques. Ce sont précisément ces procédés d'enregistrement et de mixage qui produisent

les effets auxquels l'émotion est réceptive à travers la substance de l'artefact ainsi produit.

Je ne prétends pas que cette thèse soit d'emblée évidente. Elle semble même, à première vue, peu fidèle au sens commun. Elle paraît typiquement illustrer un vice propre à la philosophie spéculative, qui consiste à réviser les intuitions les plus fermes que le sens commun a du réel. Dans notre vie ordinaire, n'a-t-on pas intuitivement affaire à des choses, couteaux, robes, disques? À quoi bon douter philosophiquement de cette évidence pour refaire un monde peuplé d'entités («*processus*», «*effets*») qui ne jouent aucun rôle explicite dans notre vie pratique? Pareille ontologie spéculative paraît bien «*lourde*», comme dirait Jean-Pierre Cometti. Et pourquoi d'ailleurs s'arrêter aux processus productifs comme réalité ultime des artefacts? On pourrait en effet me rétorquer qu'un artefact est aussi constitué de molécules et d'atomes. Or, les procédés de confection dont la robe est le produit ne semblent pas plus nécessaires à son usage adéquat que les molécules et les atomes dont le tissu est constitué, et que les processus microphysiques par lesquels ces entités sous-jacentes conservent leur forme. De même, la connaissance des procédés de studio qui produisent une œuvre rock ne semble pas plus nécessaire à l'émotion de l'auditeur que celle des procédés de prématriçage et de galvanisation qui interviennent dans la fabrication du disque compact en tant qu'objet physique, ou que le polycarbonate et l'aluminium qui le constituent.

Ma thèse n'est pourtant pas réductionniste. Je ne veux pas réduire les choses données au sens commun à leurs constituants sous-jacents. Si les processus productifs dont j'ai parlé doivent être substitués à l'idée de substance dans la caractérisation de l'œuvre rock, c'est bien parce qu'ils me semblent les traits *esthétiquement pertinents* dans l'appréciation musicale. Ils jouent un rôle positif dans l'expérience esthétique, que ne jouent pas le polycarbonate et l'aluminium des couches du

disque. L'expérience commune n'est donc pas en soi rétive à la connaissance de ces processus, auxquels elle est souvent obscurément sensible *sans le savoir*. Elle peut au contraire s'enrichir de la connaissance délicate de ces processus qui la conditionnent. Les œuvres rock sont bien des objets persistants, non des agrégats mobiles de molécules. Mais ce sont des *objets processuels*. Le concept de substance ne rend pas raison de la manière dont les objets quotidiens objectifient les processus dont nous usons à travers eux. En réécoutant un disque et en étant à nouveau sensible à son effet singulier, je ré-identifie à chaque fois les processus que le disque objectifie.

Il est vrai que la connaissance des processus productifs n'est pas requise par l'usage quotidien des artefacts comme les couteaux ou les cachets d'aspirine. Je n'ai pas besoin d'être chimiste et de savoir comment l'aspirine agit dans mon organisme pour qu'elle ait de l'effet sur moi. Le cachet d'aspirine fait passer le mal de tête de l'ignorant en chimie, exactement comme il fait passer celui du chimiste. Mais je soutiens qu'il en va autrement des disques de rock. Notre usage des artefacts enveloppe une certaine diversité. Déjà une robe n'est pas appréciée de la même manière, suivant le degré d'empathie du sujet avec l'étoffe et avec les techniques de sa confection. Chez l'usager lui-même, la connaissance de ces procédés techniques augmentera le plaisir de porter une robe plus travaillée qu'une robe de moindre qualité textile et technique. Je dirais même qu'un minimum de connaissance empathique du travail de confection est *subjectivement requis* pour apprendre à apprécier une robe de plus haute couture et à s'en servir dans l'usage de la vie. De même, on peut certes se rapporter à un disque de rock comme à un cachet d'aspirine, avec le même type d'ignorance musicale que celle du non-chimiste ; mais il s'agit *dans ce cas* d'un rapport pauvre, pragmatiquement incomplet. C'est en effet l'usage de l'artefact musical qui, pour être le plus efficace, exige de sympathiser avec les procédés que le produit manifeste. Cette

pluralité d'usages n'implique pas une pluralité ontologique entre les artefacts : *nos usages conscients extraient de la réalité processuelle des artefacts le degré plus ou moins grand de processualité dont ces usages ont besoin pour être efficaces*. L'efficacité esthétique (des robes ou des disques) est subjectivement plus exigeante que l'efficacité physique (des cachets d'aspirine ou des couteaux).

Le réalisme dont j'esquisse l'idée n'est donc pas substantiel, mais *processuel*. Il se cantonne dans ce livre à l'ontologie spéciale de la musique (et même, plus spécialement encore, à l'ontologie spéciale de l'œuvre rock). Mais il prétend à une extension générale. La division de l'ontologie formelle de la musique en ontologies spéciales multiformes (ontologie de la musique composée, ontologie du jazz, ontologie du rock, etc.) reflète une division plus profonde de l'ontologie générale qui risque de contredire son sens même. La musique est le modèle d'une ontologie générale non substantialiste, suivant laquelle les processus ne sont pas seulement des réalités à côté d'autres réalités substantielles, mais la réalité ultime dont les substances sont faites. Au xx^e siècle, le réalisme processuel éternel trouve un relais dans le bergsonisme le plus rigoureux, et se prolonge jusqu'à la cosmologie spéculative de Whitehead. Il n'est pas étonnant que le pragmatisme américain, de William James à John Dewey, se soit trouvé en affinité avec la métaphysique du processus pour critiquer le chosisme qui imprègne notre vision habituelle du monde, y compris des œuvres d'art. Contre l'identification des œuvres d'art à des objets statiques, l'esthétique de John Dewey se présente ainsi comme une alternative à l'esthétique analytique catégorielle esquissée sous l'impulsion que lui a donnée Nelson Goodman⁴⁶. Mais la critique

46. John Dewey, *L'Art comme expérience*, Paris, Gallimard, 2010. Voir Richard Shusterman, *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Minuit, 1991, chap. 1, «Situation du pragmatisme».

pragmatique recoupe aussi la tradition analytique *de l'intérieur*. En son sein, le terrain d'une ontologie pragmatiste de l'œuvre d'art a notamment été défriché par la théorie de Gregory Currie (qu'il appelle «*action-type hypothesis*») et, plus récemment, par la «*théorie de la performance*» de David Davies, qui redéfinit l'œuvre musicale comme «*focus d'appréciation*» de ses activités génératrices⁴⁷.

Pour faire comprendre l'intention de mon essai, une comparaison sommaire peut être utile entre le rock et le jazz. Une performance jazz n'est pas le produit d'un processus créatif, elle *est* le processus créatif lui-même. Son identité est performative. C'est un événement. Elle n'est pas à proprement parler une «*œuvre*» musicale⁴⁸. Il lui manque en effet les conditions de persistance et de ré-identification qui constituent une *œuvre* au sens le plus strict. La même performance n'aura jamais lieu deux fois. Pour accéder à une performance jazz, il faut assister au concert. L'intention musicale de la performance improvisationnelle est immanente à l'événement. Elle est libre à l'égard des thèmes mélodiques et des grilles harmoniques qui ne sont

47. Gregory Currie, *An Ontology of Art*, New York, St. Martin's Press, 1989. David Davies, *Art as Performance*, Oxford, Blackwell Publishing, 2004. Du même auteur, voir aussi «*Précis de Art as performance*», *Philosophiques*, vol. XXXII, printemps 2005, p. 209 : «*Des œuvres d'art de toutes sortes peuvent être identifiées, non aux produits des activités créatrices des artistes, mais avec ces activités créatrices elles-mêmes.*» Les théories de Currie et de Davies sont bien distinctes. Je n'entre pas dans leur détail. Il me suffit de constater que l'ontologie analytique n'est pas imperméable au pragmatisme, et, symétriquement, que le pragmatisme n'implique pas d'abandonner toute ontologie. Je cherche un point de convergence entre pragmatisme et spéculation métaphysique, convergence dont la philosophie de Whitehead donne l'exemple paradigmatique. Elle est en effet, suivant la formule heureuse de Didier Debaise, un «*empirisme spéculatif*».

48. Voir Stephen Davies, *Musical Works and Performances. A Philosophical Exploration*, Oxford University Press, New York, 2001, p. 11-19.

que les occasions d'éprouver une créativité située *hic et nunc*. Puisqu'il n'y a pas d'œuvre écrite préexistante à la performance actuelle, personne ne sait à l'avance comment l'événement va continuer et se terminer. La pratique d'écoute adéquate au jazz prend donc pour objet d'appréciation l'avancée créative de l'improvisation et le « dialogue » des improvisateurs. Les procédés de jeu et d'interaction entrent pleinement dans l'appréciation du jazz. Dans quelle mesure peut-on étendre cette réalité processuelle à l'œuvre rock ? Une œuvre rock est certes ontologiquement très différente, en tant que produit objectif de son enregistrement. Même si elle est enregistrée, on identifie une performance jazz par la date de la session d'enregistrement, qui marque son caractère événementiel. Le disque de rock n'est pas un enregistrement au sens où l'est l'enregistrement de la performance jazz. La performance jazz est indépendante de son enregistrement : la célèbre performance de *My Favorite Things* par John Coltrane aurait à jamais eu lieu le 21 octobre 1961, même si elle n'avait pas été enregistrée pour Atlantic. Tel n'est pas le cas de l'œuvre-enregistrement. On date un disque de rock de son année de publication, ce qui indique qu'il s'agit d'une œuvre *construite* de manière discontinue, dont la construction s'étale dans le temps en différentes étapes (enregistrement piste par piste, overdubbing, postproduction, mixage, etc.). Mais justement, mon idée est que le travail de studio comporte aussi des processus productifs qui lui sont propres, et qui sont partie intégrante de l'œuvre musicale. Ils ne demeurent imperceptibles qu'à une oreille inattentive ou indélicate. Ces processus sont certes très différents du jeu improvisationnel des jazzmen. Mais ils ont aussi leur créativité et leur inachèvement. Jusqu'à quel point peut-on soutenir qu'une œuvre-enregistrement est processuelle ? Telle est la question directrice de cet essai.

Au pluralisme qui affirme l'existence de plusieurs catégories ontologiques, s'oppose l'idée qu'il n'y a pas des œuvres

qui seraient des processus et d'autres qui seraient des substances, mais qu'il y a seulement différentes compositions de processus⁴⁹. Les objets les plus solides laissent passer des effets, comme des gouttes d'événements. Le plus concret, ce ne sont pas les objets, mais ce sont les singularités qu'ils abritent. Hume a appelé «*délicatesse*» la vertu subjective qui permet de distinguer les plus petites différences dans une œuvre d'art. Hume compare la délicatesse du goût esthétique à celle du goût œnologique, grâce à une célèbre anecdote empruntée au *Don Quichotte* de Cervantès⁵⁰. Les parents de Sancho Panza, à qui l'on demande leur avis au sujet d'un fût de vin, y trouvent, pour l'un, un petit goût de cuir et, pour l'autre, un petit goût de fer. Tout le monde se moque d'eux, jusqu'à ce qu'en vidant le tonneau on découvre en son fond une vieille clé attachée à une courroie de cuir. Il me semble que la connaissance des processus de studio constitue la «clé à la lanière de cuir» de l'expérience la plus délicate du rock. De même que la clé est au fond du tonneau, de même, ces processus ne sont pas donnés

49. Grâce à la distinction d'Étienne Souriau, le «monisme ontique» (qui affirme l'unité de l'Être) est compatible avec un «pluralisme existentiel» (qui affirme la pluralité des modes d'existence), ce qui permet ainsi d'arriver à la formule magique que nous cherchons tous : PLURALISME = MONISME» (Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 31). Voir Étienne Souriau, *Les Différents Modes d'existence*, 1943, chap. 1. Pour ma part, j'ai esquissé un aperçu synoptique d'une ontologie uniforme de la musique dans mon article «Musique amphibie. Esquisse d'une amphibologie fondamentale», in Alessandro Arbo et Marcello Ruta (dir.), *Ontologie musicale, op. cit.*, p. 33-70.

50. David Hume, «De la norme du goût» (1757), trad. fr. R. Bouveresse dans *Essais esthétiques*, Paris, Flammarion, 2000, p. 132. Hume définit ainsi la délicatesse : «Là où les sens sont assez déliés pour que rien ne leur échappe, et en même temps assez aiguisés pour percevoir tout ingrédient introduit dans la composition : c'est là ce que nous appellerons délicatesse du goût, que nous employions ces termes selon leur sens littéral ou selon leur sens métaphorique» (p. 133).

tels quels dans l'œuvre rock. Mais une œuvre rock manifeste ces processus à leurs effets esthétiques, comme le goût singulier du vin manifeste indirectement la clé qui en est la raison. À travers un objet phonographique ré-identifiable, on saisit à chaque fois les processus qui sont la véritable raison de l'émotion musicale singulière qu'il suscite.

Je divise ci-après ma réplique à la thèse de Gracyk-Pouivet en quatre sections. Mais ces objections ne sont distinguées que pour les besoins de l'analyse. En réalité, elles sont solidaires, et doivent être lues comme explicitant sous différents aspects une même ontologie complexe, instruite par la dualité inhérente à la musique, c'est-à-dire à la fois par son côté parménidien et par son côté héraclitéen.

Section I
Affects



L'appréciation la plus riche d'une œuvre musicale ne suppose pas de connaissance catégorielle. L'être de la musique est univoque ; quelle que soit la catégorie spécifique à laquelle elle appartient formellement, l'œuvre est univoquement appréciable aux effets ou affects auxquels elle donne consistance.

1. Polyvalence de l'identité

La connaissance de la propriété phonographique ou «autographique» de l'œuvre rock est-elle nécessaire à l'appréciation esthétique qui lui convient ? Ce n'est pas le propre du rock que d'impliquer un rôle constitutif de l'enregistrement. De nombreuses œuvres musicales sont en effet constituées par leur enregistrement sans pour autant être des œuvres rock, c'est-à-dire sans partager les effets caractéristiques du rock.

Prenons deux exemples. Un tube de Céline Dion comme *My Heart Will Go On* et, à l'autre extrême, un morceau de musique concrète comme *l'Apocalypse de Jean* de Pierre Henry sont deux œuvres déterminées par leurs conditions techniques de production, deux œuvres autographiques-multiples au même titre que les *Sun Sessions* d'Elvis Presley. En tant qu'enregistrements, on peut leur attribuer exactement les mêmes propriétés qu'à *That's All Right* : ce sont des œuvres à la fois ontologiquement épaisses et multiplement instanciables, elles ne sont accessibles que par leur diffusion. Mais le sens commun ne saurait pourtant pas tenir les disques de Céline Dion pour des œuvres rock. D'identiques

conditions techniques d'existence peuvent ainsi revêtir des propriétés esthétiques différentes. Gracyk reconnaît certes que la propriété phonographique n'appartient pas exclusivement au rock, et revendique en outre un usage au sens le plus large du terme «rock», qu'il faut distinguer du «rock'n'roll» comme genre stylistique étroit. Il traite plutôt le terme «rock» comme une abstraction permettant de regrouper des produits culturels et stylistiques très différents¹. Mais on ne voit alors plus la nécessité qu'il y aurait à qualifier cette ontologie de l'enregistrement comme une philosophie du rock plutôt que comme une philosophie de la «variété». Par cette extension induite, Céline Dion serait comme un Monsieur Jourdain du rock : elle ferait œuvre rock sans le savoir et, même, sans le vouloir. Les amateurs de Céline Dion écouteront à leur tour du rock sans le savoir. Le danger de l'ontologie formelle est son extension abstractive. Une catégorisation ontologique perd nécessairement en compréhension ce qu'elle gagne en extension. En d'autres termes, Pouivet fait ce que Shusterman appelle une «théorie-emballage²», c'est-à-dire une théorie qui cherche à envelopper tout le domaine de la production phonographique de la musique de masse. Mais, par exemple, Sonic Youth et Céline Dion, que Pouivet prend malin plaisir

1. Theodore Gracyk, *Rhythm and Noise*, *op. cit.*, préface, p. XI et chap. 1^{er}, p. 2-6. Gracyk note que le rock popularise des procédés d'enregistrement qui ont d'abord été expérimentés par la musique concrète, et qu'il est donc la forme populaire d'une catégorie esthétique plus large (p. 230, n. 36). Mais, ceci étant dit, Gracyk tend à marginaliser la musique concrète (p. 42) et ne lui accorde pas toute son importance problématique. Plutôt que deux formes d'une même catégorie ontologique fondée sur la propriété autographique de l'enregistrement, il me semble que les différences entre la musique concrète et le rock problématisent cette propriété autographique et interdisent d'en faire le critère distinctif d'une seule et même catégorie ontologique.

2. Richard Shusterman, *L'Art à l'état vif*, *op. cit.*, p. 66.

à citer indistinctement comme exemples de son esthétique du rock, reviennent-ils au même? Sont-ils *ontologiquement* indifférenciés? La différence qui les sépare ne saurait être strictement évaluative ou subjective. La différence évaluative doit pouvoir être fondée dans l'être, refléter une différence objective qui est liée au contenu des œuvres. Comme dirait Deleuze, l'ontologie formelle «laisse passer les plus gros poissons». La propriété phonographique du rock est un trop gros poisson. À l'ontologie *formelle*, il faut substituer une ontologie *réelle*. Il s'agit d'isoler les critères pertinents de la description esthétique.

Passons au second exemple. La musique concrète peut jouer le rôle d'épreuve cruciale pour la thèse de Gracyk-Pouivet. Le *Poème électronique* de Varèse, le *Chant des adolescents* de Stockhausen ou l'*Apocalypse de Jean* de Pierre Henry ne sont pas des partitions, ce sont des œuvres phonographiques, mais le fait est que la connaissance de cette propriété n'ajoute rien à l'émotion spécifique qu'elles suscitent. Ces œuvres ne s'adressent pas pour autant à un intellect séparé. J'ai souvent eu envie de rire ou de pleurer en écoutant les *Fragments pour Artaud* ou l'*Apocalypse* de Pierre Henry, et je ne crois pas qu'il soit nécessaire d'aimer préalablement Artaud ou d'avoir lu la Bible pour ressentir ces émotions à leur écoute. Leur propriété phonographique n'est pas ici l'objet propre de l'émotion. Quand on n'a pas écouté le *Chant* de Stockhausen depuis longtemps, l'entendre par hasard peut certes relancer le désir ou la curiosité à son égard, mais ne produit en soi-même aucune émotion soudaine, aucun effet de réminiscence affective. De même, cette œuvre ne saurait trotter dans la tête à la manière des rengaines. Au contraire, quand on retrouve par hasard un vieux tube auquel on a déjà été sensible par le passé, il se produit très communément un effet de réminiscence immédiate. Dans ce cas, la propriété

phonographique de l'œuvre sert l'émotion anamnésique³. En musique, l'identité sonore autographique est donc indéterminée, elle ne saurait déterminer aucune catégorie musicale générale. L'œuvre rock n'émeut pas par son identité sonore, mais plutôt par la répétition mécanique à laquelle la musique rock telle qu'elle est composée (avec couplets et refrains, enchaînements harmoniques tonals « naturels », mélodies entêtantes, etc.) fait servir cette identité. La propriété phonographique soutient certes, mais ne produit pas par elle-même cet effet, sinon les œuvres de musique concrète devraient nécessairement produire le même type d'effet. Loin d'être la

3. Il faut à nouveau souligner que selon Pouivet, la condition ontologique qui définit l'œuvre rock comme phono-accessible est une propriété nécessaire mais non suffisante pour l'identifier comme œuvre rock. Il faut aussi que l'œuvre soit *économiquement et intellectuellement accessible*. Une œuvre n'est une œuvre rock que si son mode d'existence phonographique entre dans le système de production et de diffusion des arts de masse. Pouivet rétorquerait donc que ce qui, au sein des œuvres phonographiques, distingue les œuvres rock des œuvres de Pierre Henry ou de Stockhausen est justement leur facilité d'accès. Ce critère d'accessibilité cognitive me semble cependant très flou. Quel est le degré exact d'exigence cognitive ou culturelle à partir duquel une œuvre phonographique cesse d'appartenir à la musique de masse pour devenir une œuvre de musique « savante » ? Il existe toute une gamme de musiques cognitivement intermédiaires : entre Céline Dion et Stockhausen, il y a par exemple Brian Eno, à la fois compositeur (par exemple de *Music for Airports*) et producteur de tubes (par exemple de l'album *Remain in Light* des Talking Heads). Le critère classificatoire d'« art de masse » est discutable, parce que le système technique de production et de diffusion qui rend les œuvres phonographiques économiquement disponibles ne les rend pas pour autant cognitivement accessibles, du moins pas intégralement. Une musique peut très bien entrer dans le système de production technique et économique des arts de masse et exiger cependant une culture pour être accessible. Cette exigence n'est pas le monopole de la « musique savante ». Je développerai ce point dans la quatrième section de ce livre, p. 181 sq.

raison de l'émotion, cette identité formelle est ainsi *multipliée par les différents effets au service desquels elle peut fonctionner esthétiquement*. L'identité sonore n'est pas homogène, elle est polyvalente. Sa valeur émotionnelle – disons sa «couleur» émotionnelle – est fonction de l'effet total qui lui donne sens.

L'efficacité émotionnelle du rock ne dépend pas essentiellement de la propriété sonore autographique de l'enregistrement, elle s'enracine dans des traits musicaux que l'enregistrement ne fait que cristalliser. L'œuvre rock n'est pas ontologiquement indépendante des qualités mélodiques ou rythmiques de la chanson qu'elle phonographie. Ces qualités ne sont pas seulement «stylistiques», mais comptent comme des réalités concrètes, autant que le son qui les cristallise. *Heroin* du Velvet Underground est composée sur la base harmonique des deux accords *ré* et *sol* majeurs. Lou Reed a souligné l'effet intrinsèquement addictif de cette séquence. Pour le guitariste, les positions des doigts sur le manche de la guitare s'enchaînent naturellement et invitent d'eux-mêmes à une répétition mécanique et à une accélération irrésistible. C'est un affect. L'affect harmonique (l'enchaînement des deux accords) n'est certes pas encore en lui-même une œuvre. Pour associer, à la répétition harmonico-rythmique, le sens de la répétition addictive héroïnomane, et à l'accélération du tempo la sensation du shoot, il a fallu en avoir l'idée, et pour fixer cette idée, l'enregistrer. Mais l'enregistrement ne fait ici qu'immortaliser une réalité déjà douée de consistance émotionnelle. Il y a une consistance propre des affects musicaux, accords, rythmes ou mélodies. Les oiseaux qui chantent en boucle certains motifs mélodiques ne sont pas des phonographes vivants, c'est à l'inverse le phonographe qui reprend à sa manière une force de répétition déjà à l'œuvre dans la nature, une tendance qui prend sa source dans les motifs mélodiques eux-mêmes. Deleuze et Guattari

ont appelé *ritournelle* cette tendance à la répétition⁴. Philosophe et ornithologue, Charles Hartshorne a montré que le sens des chants d'oiseaux est irréductible aux fonctions territoriale ou sexuelle qu'ils assurent⁵ : ils manifestent un sentiment esthétique à l'égard des ritournelles, par la joie de la répétition spontanée qui prend ces ritournelles pour objets. Les affects musicaux sont des êtres, ce sont les composants ontologiques ultimes, les atomes de la musique. Une petite phrase mélodique est capable de hanter l'esprit comme un revenant, de tourner en boucle dans le silence de la conscience. Cette hantise mélodique n'est pas seulement subjective, elle est entée sur une qualité objective de la ritournelle. Une ritournelle est en elle-même entêtante. Les œuvres rock que l'on aime retrouver identiques à elles-mêmes ne rompent pas avec ces propriétés qui sont déjà celles de la chanson, mais leur donnent une efficacité maximale en les autographiant.

À chaque fois que je réécoute le titre *Zurich Is Stained* de Pavement, sur l'album *Slanted and Enchanted*, je ré-identifie le même bloc-affect d'une minute et quarante et une secondes.

4. Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 409 : « Certains auteurs mettent l'accent sur des déroulements autonomes encodés dans des centres (innéité) ; d'autres sur des enchaînements acquis régulés par sensations périphériques (apprentissage). Mais déjà Raymond Ruyer montrait que l'animal était plutôt en proie à des « rythmes musicaux », à des « thèmes rythmiques et mélodiques » qui ne s'expliquent ni par l'encodage d'un disque de phonographe enregistré, ni par les mouvements d'exécution qui les effectuent et les adaptent aux circonstances. Ce serait même le contraire : les thèmes rythmiques et mélodiques précèdent leur exécution et leur enregistrement. Il y aurait d'abord consistance d'une ritournelle, d'un petit air, soit sous forme de mélodie mnémique qui n'aurait pas besoin d'être inscrite localement dans un centre, soit sous forme de motif vague qui n'aurait pas besoin d'être déjà pulsé ou stimulé ».

5. Charles Hartshorne, *Born to Sing. An Interpretation and World Survey of Bird Song*, Bloomington, Indiana University Press, 1973.

Le chant désinvolte de Stephen Malkmus, mixé en retrait, le rythme approximatif de la guitare rythmique auquel se superposent les lignes erratiques de la guitare *slide*, l'impression d'esquisse ou de «démon» qui règne sur cette piste lui donnent son charme paradoxal. Chacune de ces approximations, chaque accentuation maladroite de la voix («*you think it's easy but you're wrong*») sont essentielles à son effet. Le raté et la chute de studio acquièrent par la phonographie une sorte de perfection sculpturale. Mais la piste ne fait pas que *manifeste* une chanson à laquelle l'émotion qu'elle suscite ne devrait rien. Dans le bloc-affect comptent tout autant la durée très courte du morceau et sa structure simple couplet/refrain en deux reprises, qui suscitent naturellement le désir de réécouter la piste en boucle. La *chanson* elle-même susciterait chez un interprète de *Zurich Is Stained* le désir de la rejouer. Le mixage en retrait de la voix est également en affinité avec les paroles : «*I can't sing it strong enough / cause that kind of strength I just don't have*». Un affect compact est toujours le mixage singulier de composantes hétérogènes.

De manière générale, l'intuition ontologique inhérente à l'expérience musicale ne consiste pas à identifier des *genres de choses*, mais des *singularités*, des *effets*. Or, les effets transgressent les frontières entre les catégories ontologiques.

II. L'effet phonographique

Pouivet reprend la distinction de Gracyk et de Lee B. Brown entre «enregistrements *véridiques*» et «enregistrements *constructifs*⁶».

6. Roger Pouivet, *Philosophie du rock*, op. cit., p. 55-56. Pouivet reprend et donne un développement conceptuel précis à cette distinction entre les deux sortes d'enregistrements musicaux dans son article ultérieur, «La triple ontologie des deux sortes d'enregistrements musicaux», art. cit.

Même s'il est enregistré en studio, un disque de musique classique ou de jazz dépend causalement d'une performance qui le précède. Cet événement est effectif, daté et localisé. En tant que tel, il a une priorité ontologique sur l'enregistrement qui l'immortalise. L'événement aurait pu exister sans être enregistré, il est ontologiquement indépendant de son enregistrement. En ce sens, l'enregistrement peut être dit «véridique» : le disque n'est pas l'œuvre, mais témoin de l'œuvre à laquelle il réfère et permet de se reporter.

Au contraire, dans le cas d'un disque de rock, il n'y a pas d'événement effectif qui précéderait l'enregistrement et qui pourrait musicalement exister sans lui. Un disque de rock est une œuvre en tant que disque, «*record*» plutôt que «*recording*». L'enregistrement peut dans ce cas être dit «*constructif*», au sens où il est fractionné dans le temps et superpose successivement des parties qui, prises une à une, ne font pas encore l'œuvre mixée qui en sera la résultante. Une œuvre phonographique est, comme dit Lee B. Brown, une «construction sonore» («*sound-construct*») : elle utilise la technologie d'enregistrement suivant une intention esthétique, et non pas à des fins extrinsèques de conservation documentaire⁷. La durée d'un morceau de rock est celle d'un «*événement idéal*»⁸, ontologiquement dépendant de l'enregistrement qui l'a construit partie par partie. Gracyk montre ainsi

Malgré le bien-fondé théorique de cette distinction, elle ne me semble pas complètement opératoire du point de vue empirique, puisqu'elle revient à éluder une expérience musicale très commune, comme je vais le montrer.

7. Lee B. Brown, «Phonography, Rock Records, and the Ontology of Recorded Music», art. cit., p. 363.

8. Cette expression est due à Evan Eisenberg, qui, en 1987, est le premier à avoir mis en lumière la nouveauté de la catégorie musicale d'œuvre phonographique, dans *The Recording Angel. Music, Records and Culture from Aristotle to Zappa*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2005, p. 89.

que cet usage esthétique de l'enregistrement permet de rejeter le « réalisme phonographique » suivant lequel un enregistrement serait nécessairement dépendant d'une performance qui le précède et qu'il devrait laisser transparaître⁹. Dans le cas du rock, l'œuvre n'existerait pas sans l'enregistrement qui l'a construite.

Cette distinction est-elle empiriquement vérifiable? Rend-elle compte de notre expérience de la musique enregistrée? Il est déjà douteux que l'enregistrement d'un événement comme une performance de Thelonious Monk ou de Miles Davis soit purement documentaire. L'intérêt documentaire d'un enregistrement véridique augmente à mesure que sa qualité sonore diminue et l'opacifie. L'écoute devient alors de plus en plus référentielle. Mais, pour peu que la qualité sonore de l'enregistrement soit suffisante, il peut gagner une transparence que l'enregistrement documentaire ne possède pas. De plus, l'enregistrement ajoute à l'événement enregistré une propriété qu'il ne comportait pas : il extrait de l'événement un double, un *phonogramme* indéfiniment répétable, autant de fois que l'auditeur voudra réécouter le disque. Par l'effacement des bruits de la salle et du public, l'émotion ne dépend alors plus de la référence à l'événement capturé, mais s'absorbe dans l'identité phonographique de l'enregistrement lui-même. L'émotion de Roquentin est la preuve qu'un enregistrement n'a pas besoin d'être *constructif* pour jouer un rôle *constitutif* dans une écoute musicale. C'est ce que j'appellerais l'objection empirique de Roquentin à Pouivet. L'enregistrement de *Some of These Days* par Sophie Tucker pour Columbia n'est certes pas constructif au sens défini par Gracyk et Pouivet : tous les instruments ont été enregistrés ensemble, en une seule fois, sur une même piste. En ce sens, la performance du 23 novembre 1926 est ontologiquement indépendante de son

9. Theodore Gracyk, *Rhythm and Noise*, *op. cit.*, p. 46-50.

enregistrement. L'enregistrement est véridique. Mais l'œuvre qui fait l'objet de l'émotion de Roquentin n'est pas la performance fugitive du 23 novembre, pas plus que la chanson dans sa structure impassible. L'œuvre appréciée est bien le phonogramme : c'est lui qui est l'objet de l'émotion. En 1947 au Nick's Bar de New York, Sartre a certes éprouvé ce que l'enregistrement discographique a d'incommensurable avec la performance jazz qu'il capte. Mais l'enregistrement n'est pas pour autant inférieur à la performance. Il peut s'émanciper de l'événement actuel dont il est le double ambigu. Le phonogramme permet de traiter un enregistrement véridique *de la même manière* qu'un enregistrement constructif, c'est-à-dire en y appréciant l'identité de l'objet sonore en ses moindres détails. Tel souffle vacillant, tel silence, telle sonorité cuivrée ou embrumée de Miles valent pour eux-mêmes, *tels qu'ils sont phonographiés*, c'est-à-dire dans leur singularité répétable et ubiquitaire, et non comme référant à la grâce éphémère d'un événement passé. L'instant phonographique du jazz n'est pas celui de l'événement réel qui en a été l'occasion. Une autre temporalité se superpose à celle de l'événement. Répétable, le disque de jazz n'est plus l'événement qu'il enregistre, mais il n'en est pas non plus le simple indice indirect. Il vit de lui-même et émeut en tant qu'événement idéal.

La même expérience vaut pour les œuvres de musique classique. Comme l'a analysé Adorno, le disque réifie la musique. Conservé dans la matière noire et plate du disque, le plus immatériel de tous les arts peut par là être possédé *comme une chose*. Leur objectification phonographique a changé en profondeur notre rapport à des œuvres comme les sonates de Mozart, les symphonies de Beethoven, les *Lieder* de Schubert ou de Mahler. Pour Adorno, la conservation discographique est une mémoire morte. Paradoxalement, elle nie la dimension proprement temporelle et historique de la musique écrite en la faisant

apparaître «comme quelque chose d'immémorial, quelque chose qui existe depuis toujours»; elle la soumet à «l'éternité sinistre de la montre¹⁰». Dans le même ordre d'idées, Gilson écrit :

Ce n'est pas que l'exécution soit moins parfaite, au contraire elle l'est souvent trop et surtout elle l'est toujours de la même manière. La vingtième fois qu'on l'entend, on attend en vain la petite différence accidentelle, ne serait-ce qu'une bienheureuse petite fausse note qui serait le signe de la vie. L'erreur ne se produira jamais ou, si elle se produit, elle reviendra chaque fois au même instant fatal avec une impitoyable nécessité¹¹.

Cette réification n'est-elle qu'une dévitalisation de la musique ? Je crois qu'elle a au contraire servi de support à une nouvelle sorte d'émotion musicale. En découvrant une œuvre classique par l'une de ses versions enregistrées plutôt que par les concerts ou par la lecture de la partition, nous nous attachons comme à un étalon de référence à cette première version, dans les moindres détails sonores de son interprétation. L'émotion que je ressens à écouter les *Kindertotenlieder* de Mahler est pour moi inséparable du timbre et des intonations particulières de la voix de Kathleen Ferrier, dont l'interprétation a été ma première rencontre avec cette œuvre. Même si j'ai écouté de nombreuses interprétations des *Kindertotenlieder* et que je les compare entre elles, l'émotion que je ressens quand j'écoute la version de Kathleen Ferrier est unique. Elle agit émotionnellement sur moi en elle-même, indépendamment des autres versions. Dans le régime allographique de la musique notationnelle, l'enregistrement véridique d'une exécution ne fonctionne donc pas empiriquement comme une image affaiblie de l'œuvre originale, mais comme un objet

10. Theodor Adorno, «La forme du disque», art. cit.

11. Étienne Gilson, *La Société de masse et sa culture*, op. cit., p. 68.

à part entière. Nous repassons l'exécution enregistrée d'une œuvre notationnelle en y trouvant le même type d'émotion qui caractérise le rapport aux œuvres autographiques de la musique rock. D'autres versions de la même œuvre peuvent ne pas nous émouvoir du tout. Quand bien même nous les reconnaissons comme des versions de la *même* œuvre, cette reconnaissance ne permet pas de transférer l'émotion de la première version aux autres. La moindre fausse note dans l'exécution de l'œuvre, que Goodman considérait comme un manquement rédhibitoire à son identité notationnelle, la rend d'autant plus attachante *en tant que phonogramme*. La connaissance catégorielle de l'œuvre comme allographique ne rend donc pas ici raison de l'émotion. Tout à l'inverse, le rapport au phonogramme devient essentiel à l'émotion particulière que l'œuvre suscite à travers lui. Le phonogramme redouble et épaisse l'œuvre qu'il grave. Il absorbe l'émotion. L'émotion ne vise pas l'œuvre nue à travers son exécution, mais l'œuvre revêtue de l'épaisseur de cette exécution particulière.

Mark Katz appelle «*effet phonographique*» («*Phonograph Effect*») la manière dont l'enregistrement façonne l'expérience musicale. La phonographie a transformé notre écoute des musiques non phonographiques. Dans le cas de la musique classique, le phonographe transfigure les erreurs d'exécution en nécessités¹². Gravés sur le disque, l'involontaire ou l'acci-

12. Mark Katz, *Capturing Sound, op. cit.*, p. 25 : «Avec une répétition suffisante, les auditeurs peuvent normaliser les caractéristiques interprétatives ou même les erreurs d'une performance, les considérant comme faisant partie intégrante non seulement de la performance, mais de la musique. En d'autres termes, les auditeurs peuvent en venir à penser l'interprétation comme étant l'œuvre elle-même. Quand j'étais jeune, par exemple, j'aimais particulièrement *Zigeunerweisen* de Pablo de Sarasate, l'un des plus brillants bijoux du répertoire pour violon. Je vins à connaître cette pièce à travers l'enregistrement de 1951 de Jascha Heifetz, que j'écoutais obsessionnellement jusqu'à ce que chaque nuance de la performance s'enracine dans ma mémoire musicale. L'une de

dentel sont peu à peu normalisés à la conscience de l'auditeur et deviennent des adjuvants de l'émotion musicale. Dans le cas du jazz, le phonographe immortalise l'acte unique et spontané, il transmue l'improvisation en composition¹³. L'expérience commune de la musique enseigne donc qu'un enregistrement non constructif peut être constitutif d'une émotion musicale. Il n'est par conséquent pas possible d'identifier le rock par ce critère.

Lee B. Brown a raison de définir les propriétés formelles décelées par Gracyk sur le cas particulier du rock comme étant les propriétés génériques d'un ensemble plus large (qu'il nomme la «phonographie¹⁴»). Mais je crois qu'il faut aller plus loin encore : une œuvre non phonographique peut, en étant enregistrée, se mettre à *fonctionner comme une œuvre phonographique*. La phonographie, si elle est plus qu'un médium, est également plus qu'un art. Elle ne caractérise pas une catégorie d'œuvres,

ces nuances était en fait une erreur : à la mesure 9 du premier mouvement (0:34 sur le disque), le violoniste pince accidentellement sa corde ouverte de *mi*. Bien que je sache que ce *mi* pincé était une erreur, j'en vins à l'attendre, non seulement quand j'écoutais l'enregistrement de Heifetz, mais à chaque fois que j'entendais l'œuvre, même en concert. En fait, j'étais un peu surpris et même déçu quand je n'entendais *pas* ce *mi*. Bien que j'y prenne garde, à un certain niveau je considérais cette note rebelle comme faisant partie de la pièce.»

13. *Ibid.*, p. 80 : «Un enregistrement particulier peut devenir si bien connu et admiré que les auditeurs voudront ou s'attendent à entendre l'œuvre jouée en concert exactement de la même manière. Les exécutants (*performers*) peuvent se sentir pressés de satisfaire ces attentes. En d'autres termes, la familiarité peut engendrer la répétition. Mais quand un exécutant (*performer*) reproduit exactement (ou même en partie) un solo improvisé tel qu'il a été exécuté la première fois, ce n'est dès lors plus une improvisation. Cela devient une composition – non notationnelle, mais néanmoins une composition.»

14. Lee B. Brown, «Phonography, Rock Records, and the Ontology of Recorded Music», art. cit., p. 370 : «Alors qu'il essayait d'établir l'ontologie de la musique rock, [Gracyk] a identifié et caractérisé une catégorie musicale complètement nouvelle sous le soleil.»

elle caractérise plutôt une fonction ontologique abstraite, que j'appellerai la *fonction d'objectification*. En étant enregistrés, un événement musical (un concert) ou une structure notationnelle (une partition) sont objectifiés et, dès lors, ils peuvent se mettre à fonctionner dans l'expérience esthétique en tant qu'objets phonographiques, non moins qu'une œuvre *intentionnellement* phonographique. Le fonctionnement esthétique de la phonographie n'est pas la propriété exclusive de l'intention musicale qui utilise l'enregistrement de manière constructive. Le fonctionnement esthétique des œuvres d'art déborde leurs intentions artistiques.

L'identité sonore « saturée » n'est donc pas une propriété substantielle et spécifique de l'œuvre rock, mais l'effet d'un fonctionnement général de l'enregistrement phonographique. Cet effet joue un rôle esthétique important dans l'expérience que nous faisons des performances de jazz et des œuvres de musique classique. L'effet phonographique est un devenir : objectification de la performance éphémère, devenir-autographique de l'œuvre notationnelle. Le devenir n'est pas une substantification, c'est un simulacre. Mais, en tant que simulacre, il n'en a pas moins une puissance positive.

III. Comment la phonographie a transformé l'expérience musicale

Faut-il considérer ce fonctionnement phonographique des œuvres classiques comme inadéquat à leur mode d'existence ? Une œuvre notationnelle et une œuvre phonographique obéissent en effet à deux régimes distincts de répétabilité.

La répétition d'une œuvre phonographique est une répétition *mécanique* : elle se répète en étant diffusée phonographiquement. Malgré la touche « *Play* » qui pourrait en donner l'illusion, une platine CD ne « joue » pas de musique, pas plus

qu'elle ne «lit» la piste au sens où on dit dûment d'un interprète qu'il lit sa partition. Jouer à la guitare la chanson *Green Is The Colour* de Pink Floyd, ce n'est pas répéter l'œuvre phonographique qui porte ce titre. Seule la diffusion du disque peut instancier cette œuvre.

Au contraire, la répétition dont une œuvre notationnelle fait l'objet est une répétition *vivante* : elle ne se répète qu'en étant exécutée, c'est-à-dire jouée par des interprètes. L'objet notationnel virtuel est fait pour la performance, et, par conséquent, pour la *pluralité* de ses performances. Chaque exécution d'une même symphonie de Beethoven est qualitativement différente de toutes les autres exécutions de la même symphonie. La répétition de l'œuvre allographique classique est une *itération* : elle répète sans reproduire, elle n'actualise jamais son objet qu'en le différenciant de ses autres actualisations.

On pourrait dès lors arguer que la culture du goût musical classique consiste à comparer entre elles les différentes exécutions de la même œuvre pour estimer leurs qualités respectives, à les apprécier et à les corriger les unes par les autres, dans un procès indéfini dont l'horizon présomptif est l'œuvre nue qui les unifie, qu'elles visent toutes et manifestent toujours imparfaitement. Itérative, une œuvre allographique a toute sa vie devant elle. Dans cette hypothèse, l'attachement à une seule version comme à un étalon de référence serait contraire à la culture classique du goût musical, qui aurait au contraire pour but de nous détacher des particularités, pour viser à travers elles l'unité focale de toutes les versions, unité dont la partition est le patron¹⁵. L'émotion de l'auditeur attaché à «sa» version

15. Voir Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, édité par Rolf Tiedemann, trad. fr. M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995, p. 179 : «Les partitions ne sont pas seulement presque toujours meilleures que les exécutions, mais elles sont plus que de simples indications en vue de celles-ci.»

fétiche de la Septième Symphonie de Beethoven reposerait sur une appréhension cognitive erronée de l'œuvre. Reproduire une seule exécution enregistrée d'une œuvre notationnelle au lieu de l'itérer d'une exécution à l'autre, cela reviendrait à mécaniser la répétition vivante, et donc à l'appauvrir.

Mais il me semble qu'une telle critique est elle-même inadéquate aux conditions d'écoute de notre temps. Elle juge anachroniquement de l'expérience phonographique à l'aune d'une expérience qu'elle a précisément transformée. Selon le jugement prophétique de Glenn Gould, les concerts publics ne survivront pas longtemps au ^{XX}^e siècle, du moins sous la forme qu'ils ont héritée des siècles passés. Avant l'ère phonographique, on ne pouvait s'initier à une œuvre qu'au concert, en assistant à l'événement de sa performance. Or, le souvenir est incapable de retenir le détail et les mille nuances d'un événement. Il n'en retient qu'une impression globale et quelques « points brillants » perçant à travers une « nébulosité vague », comme dit Bergson. Indistinctes dans le souvenir de l'auditeur, les différentes exécutions d'une même œuvre ne pouvaient donc se mesurer les unes aux autres dans toute leur densité, et s'effaçaient toujours finalement devant l'œuvre nue qu'elles manifestaient. L'« aura » de l'œuvre d'art classique, dont a parlé Benjamin, était d'autant plus forte que l'exécution publique donnait l'impression de disparaître devant l'objet immortel qui apparaissait à travers elle, comme, au théâtre, Phèdre à travers La Berma. La salle de concert pouvait d'autant plus facilement devenir un temple sacré que cette épiphanie investissait potentiellement l'événement d'une valeur extra-musicale, magique ou religieuse. Mais le phonographe a transformé ce rapport, en suppléant à l'impuissance de la mémoire acoustique par la puissance de la répétition mécanique.

Que peut la répétition ? La puissance du phonographe n'est pas seulement parménidienne. En réécoutant plusieurs

fois le même disque de musique classique, on reconnaît par habitude son identité, jusqu'à y apprécier une sorte de perfection immuable. L'identité n'est pas ici une propriété substantielle de la musique, elle est un effet de la répétition phonographique. Mais, parce qu'elle n'est pas substantielle, cette identité sert en même temps de point d'appui à un processus d'écoute différentiel. La répétition phonographique n'est pas une puissance d'identité : elle ne constitue la musique en objet que pour déployer la différence inhérente à cet objet.

Comparée aux interprétations en concert d'une œuvre allographique, la diffusion du disque est certes incapable d'itérer son objet. Comme dit Gilson, «la vingtième fois qu'on l'entend, on attend en vain la petite différence accidentelle». La phonographie ne peut rivaliser avec la musique «vivante» sur son propre terrain : la différence qualitative entre deux diffusions d'un même disque n'aura en effet jamais le même degré que la différence qualitative entre deux exécutions d'une même partition. Mais le régime mécanique de répétabilité est porteur d'un autre type de différenciation. Car la phonographie permet d'*ausculter* l'objet : réécouter ce que l'on vient d'entendre, revenir en arrière, isoler certains passages, prêter l'oreille aux détails que l'écoute naturelle ne permet pas de saisir. Cette pratique d'écoute rompt avec l'unilatéralité du flux musical qui est celle de l'expérience du concert. La répétabilité mécanique ne s'oppose donc pas à la différence. Elle travaille à une différence dans l'écoute elle-même. Adéquante aux œuvres phonographiques, cette répétition peut également différencier autrement les œuvres allographiques itératives. Car l'initiation à une œuvre peut désormais se faire par une seule version, indéfiniment auscultée. L'inscription phonographique prend le relais de l'inscription graphique : on peut *travailler* sur un phonogramme au même sens où l'on travaille sur une partition. Passer et repasser le disque, c'est répéter

l'identique de telle sorte qu'il devienne de plus en plus riche et nuancé à la perception. La répétition de l'objet identique est pour la différence qu'elle en extrait d'écoute en écoute.

La musique de concert est, selon le mot de Glenn Gould, le dernier des sports sanguinaires. Dans le cirque de la salle de concert, le caractère unique et précaire de l'événement suscite chez le spectateur un type d'émotion nécessairement violent : on y attend craintivement et cruellement la possibilité permanente d'une fausse note ou d'un quelconque accident dans l'exécution. Dans un « paradis gouldien », un monde où tout concert aurait disparu, ce type d'émotion disparaîtrait du même coup. Désacralisée, la musique phonographique ne perd pas pour autant tout caractère émotionnel. Par le différé de l'enregistrement, l'émotion gagne en distance réflexive et en intériorité ce qu'elle perd en sécrétion d'adrénaline. La convertibilité ontologique de l'événement en objet n'est pas un appauvrissement, mais un renouvellement de l'émotion musicale.

Un type d'émotion ne s'est cependant pas substitué à un autre. Le dispositif technologique de la télédiffusion a en effet pénétré l'espace même de la vieille émotion collective et l'a ainsi transformée, sans la supprimer. Traditionnellement, les stades de football et les salles de concert sont des lieux où règnent l'instinct grégaire et la contagion affective. Le credo du « direct » peut donner au téléspectateur l'illusion d'une transparence de l'image à l'événement qu'elle enregistre, comme s'il participait de plain-pied à l'émotion collective avec le public rassemblé dans le stade. Mais les athlètes d'aujourd'hui ne sont plus seulement en fusion affective avec la puissance massive du public qui les pousse à la performance et les applaudit en cadence. Usain Bolt joue avec les caméras qui enregistrent l'événement. Il prend la pose, réfléchit l'attitude décontractée ou farceuse qu'il adopte avant et après la course. Bolt est conscient que l'événement actuel et irrépérable se réfléchit en

un double de lui-même, un vidéogramme éternitaire et ubiquitaire, qui sera repassé en boucle à la télévision une fois l'événement passé. De même, un homme politique en meeting dans une salle de congrès ne rassemble pas seulement le public des militants locaux, il ne parle pas seulement pour ceux qui sont présents, mais pour le vidéogramme qui sera extrait de l'événement. Ce vidéogramme jouera un rôle tactique dans une « média-politique » qui déborde le lieu de la parole en acte. La conscience vidéographique ne se substitue pas à la conscience événementielle, elle s'immisce en elle, coexiste avec elle et la parasite. Ces deux régimes hétérogènes et coexistant de conscience font osciller la performance entre deux temporalités distinctes. C'est ainsi l'événement lui-même qui se divise entre son actualité et l'« idéalité » que le vidéogramme lui confère. Ces deux régimes de conscience sont fondés sur deux régimes ontologiques distincts, qui ne cessent de se chevaucher. De manière analogue, un groupe de rock dont le concert est enregistré se trouve dans une position ontologique ambiguë. Ce concert deviendra potentiellement un disque. La conversion ontologique à venir de l'événement en objet phonographique rejaillit actuellement sur l'événement en train de se faire. Comme des comédiens de théâtre dont la performance est filmée, le jeu actuel des musiciens est intensifié par leur conscience phonographique. La conscience ne « néantise » pas la salle de concert pour viser un objet hors du temps et du lieu, c'est plutôt l'objet encore virtuel qui hante déjà l'événement comme un fantôme, prenant possession des corps comme un esprit que l'on convoque. La réflexion, loin de le suspendre, *surcharge le plan de l'action*.

Le cas de la musique n'est ainsi qu'un cas remarquable d'un fonctionnement ontologique plus général, propre à l'ère technologique de l'enregistrement, et qui montre ses effets profondément dans nos vies. Filmer un événement de son quotidien sur

son iPhone, le télédiffuser, le partager, le rendre « public » : ces usages ne font pas que convertir l'événement en objet, ils troublent l'actualité événementielle elle-même. Il serait hâtif et naïf de considérer que l'événement y perd son « naturel ». La vie actuelle s'intensifie de tous ces simulacres qui la dédoublent et la reflètent à elle-même. Cette position ambiguë, à cheval entre deux régimes ontologiques distincts, n'est pas une position accidentelle. Elle est au contraire l'un des points intenses de nos vies, le lieu même de la nouvelle forme de subjectivité qui est proprement la nôtre.

On pourrait objecter à mon argumentation qu'elle fait fond sur un jeu ambigu entre le concept d'*œuvre* et le concept d'*objet*. Dans le cas d'un enregistrement non constructif, l'objet phonographique *n'est pas* l'œuvre, il se surajoute à elle de l'extérieur. Une œuvre musicale est nécessairement définie par une intention : une intention improvisationnelle dans le cas du jazz, une intention notationnelle dans le cas de la musique classique, etc. L'objectification phonographique de la musique peut trahir cette intention. Seules les *œuvres* phonographiques devraient alors être appréciées en tant qu'objets phonographiques. Cette objection me semble au contraire prouver combien le concept rigide d'*œuvre* peut limiter l'appréciation musicale. L'effet d'une musique peut déborder son intention, offrir plus ou autre chose à l'expérience que l'œuvre exprime. Mieux que le concept étroitement artistique d'*œuvre*, le concept d'*objet* rend raison de cette ductilité de l'expérience esthétique. Une œuvre musicale est toujours un objet, mais l'objet de l'expérience esthétique n'est pas toujours l'œuvre qui en est l'occasion. Ai-je tort d'aimer *ce* disque de *La Création* de Haydn plutôt que la partition ? Il me semble au contraire qu'une expérience, dès lors qu'elle est positive, est à elle-même sa propre raison. Elle a un droit absolu. Pour le dire de manière un peu simpliste, je dirais que ceux qui aiment ont toujours raison. Autrement dit, l'ontologie formelle doit s'employer à rendre

justice à l'expérience en s'assouplissant à son contact, et non à la corriger en la mesurant à ses propres catégories. Comme John Dewey l'a défendu, le rôle de l'esthétique n'est pas de clarifier un concept d'art déjà constitué et figé dans son identité, mais de le transformer en vue de parvenir à une expérience plus riche et plus complète. Le concept d'art n'est pas un catégorie statique qui prescrirait aux œuvres un seul type d'expérience adéquate. C'est au contraire une forme plastique qui doit se mouler sur les expériences plurielles qui renouvellent les objets dans lesquels elles puisent.

L'empirisme est nécessairement pluraliste. L'expérience n'est jamais uniforme, une même réalité est toujours multipliée par les expériences hétérogènes qui la saisissent. Deux expériences hétérogènes d'une même œuvre peuvent être également fondées. Quel est donc le critère qui permet de trancher entre deux expériences concurrentes ? Le critère pragmatique mesure la vérité d'une expérience à son *efficacité*. Une erreur féconde vaut mieux qu'une vérité stérile. L'expérience classique de l'œuvre classique est peut-être la « plus » vraie, si on mesure sa vérité en fonction de son adéquation à l'intention de l'œuvre. Mais elle est aussi l'expérience la plus convenue et la moins efficace. Elle ne renouvelle pas notre compréhension affective des œuvres allographiques classiques. Au contraire, une expérience inadéquate à l'intention de l'œuvre peut être pragmatiquement plus riche.

IV. Éloge de l'erreur : les puissances du faux

En appliquant le critère pragmatique de Dewey, on peut mettre à l'épreuve l'ontologie formelle de la musique en lui posant la question suivante : dans quelle mesure la distinction catégorielle entre les œuvres musicales contribue-t-elle à compléter ou

à enrichir l'expérience esthétique ? L'appréhension cognitive de facteurs modaux – c'est-à-dire concernant son *mode d'existence* – est certes nécessaire à la compréhension *adéquate* du genre de l'œuvre musicale, mais cette compréhension adéquate est-elle elle-même nécessaire à l'appréciation *la plus riche* de l'œuvre ? Il existe sûrement une écoute adéquate de l'œuvre, prescrite par son mode d'être spécifique, autrement dit une écoute qui suppose de *savoir* si elle est une œuvre-pour-performance (une symphonie classique), une performance libre (une improvisation de jazz) ou une œuvre-enregistrement (un tube de U2), et de savoir *ce que c'est* qu'une œuvre-pour-performance, une performance ou une œuvre-enregistrement. Mais cette écoute « ontologiquement correcte » n'est pas la seule possible. Il n'est pas non plus certain qu'elle soit toujours la plus efficace émotionnellement.

Une ontologie formelle multiforme de la musique peut se recommander d'un certain nombre d'arguments proprement *esthétiques*. Notre incapacité à apprécier une musique repose souvent sur une attente ontologique erronée, c'est-à-dire inappropriée. Une expérience esthétique peut en effet être ratée à défaut d'une compréhension appropriée de la nature de l'œuvre que nous apprécions. Selon les partisans de l'ontologie multiforme de la musique, une œuvre musicale n'est pas réductible à son type abstrait, c'est-à-dire à sa structure de notes, indépendamment des conditions musicales et contextuelles selon lesquelles ce type est généré. Pour démontrer l'insuffisance d'une définition platoniste abstraite de l'œuvre musicale, on peut évoquer deux cas remarquables.

1. *Premier cas*. Imaginons qu'une même structure sonore (une même succession de notes, notée sur partition ou enregistrée en direct) ait été générée de deux manières différentes, dans le cas A par composition, dans le cas B par improvisation. S'agirait-il

d'une seule et même œuvre, ou bien de deux œuvres distinctes ? De deux œuvres, assurément. On n'apprécierait en effet pas la même structure sonore de la même manière dans le cas A et dans le cas B. Imaginons surtout qu'un sujet fasse l'erreur de croire que l'œuvre B a été composée, ou, réciproquement, qu'il pense que l'œuvre A a été improvisée. Cette méprise catégorielle lui ferait rater l'expérience esthétique appropriée à l'une ou à l'autre de ces deux œuvres. Apprendre qu'une œuvre que l'on croyait composée a en réalité été improvisée modifie l'appréciation à son égard : l'admiration pour la vive imagination mélodique de l'improvisateur pourra par exemple prendre la place d'une injuste indifférence pour la structure sonore en elle-même. Réciproquement, savoir qu'une œuvre que l'on croyait improvisée, comme une pièce expressionniste de Schönberg, a en réalité été composée, permet d'ajuster l'appréciation à son statut : l'impression qu'elle donnait d'abord d'une impulsivité gratuite pourra faire place à la curiosité de l'auditeur pour un éventuel ordre rationnel caché sous cette apparence.

2. *Deuxième cas.* Deux œuvres dont les partitions seraient identiques, mais composées par deux individus différents situés dans deux contextes différents, ne seraient pas deux œuvres identiques. À l'intérieur même de la catégorie des œuvres allographiques, une œuvre composée implique le contexte musico-historique dans lequel le type abstrait est *initié* et, comme dit Jerrold Levinson, «*indiqué*» par le compositeur¹⁶. L'appréciation d'une œuvre musicale exige de pouvoir la situer à sa place, dans son contexte.

16. Jerrold Levinson, «Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?» (1980), *L'Art, la Musique et l'Histoire*, trad. fr. J.-P. Cometti et R. Pouivet, Paris, L'Éclat, 1998.

Ces arguments modaux mettent en échec le platonisme radical de Nicholas Wolterstorff ou le «sonicisme» de Julian Dodd. Deux œuvres peuvent être deux occurrences du même type sonore abstrait, sans pour autant être identiques : elles se distinguent par leur mode d'existence (composition, improvisation) ou par leur contexte historique. La connaissance de ces modes d'existence modifie l'appréciation esthétique.

Mais ce type d'argument, intellectuellement très ingénieux, comporte aussi selon moi un défaut *pragmatique*. Ce qui est logiquement possible (à savoir le fait qu'il existe deux œuvres esthétiquement distinctes bien que structurellement identiques) est musicalement improbable. Revenons sur le premier cas. L'improvisation, même si elle peut très souvent inspirer la composition, ne produit pas le même *style* d'œuvre que la composition. Une œuvre composée, même chez les plus grands improvisateurs, comme Johann Sebastian Bach ou Franz Liszt, ne sort jamais telle quelle de l'improvisation qui l'inspire. L'imagination de l'improvisateur ne joue pas sur le même terrain que l'imagination du compositeur. La mélodie qui s'invente sur le vif de l'improvisation ne peut revenir en arrière, effacer ses esquisses, se raturer ou se biffer. Elle ne se réfléchit qu'en infléchissant la ligne continue et inflexible du temps qui passe, elle ne se corrige qu'en réorientant le passé qu'elle relance. À cet égard, l'argument modaliste est suspect au nom du principe même qu'il veut défendre. Il défend en effet la dépendance modale de la musique au nom d'une possibilité logique *musicalement impossible*.

Il en va de même dans le deuxième cas. Le contextualisme de Levinson défend la dépendance historique de la musique au nom d'une possibilité logique *historiquement aberrante*. N'y a-t-il pas une incohérence rédhibitoire à inventer un cas spécieux de clone musical ou de double parfait (un double parfait du *Pierrot lunaire* de Schönberg, composé par Richard

Strauss en 1897) pour prouver que la musique est toujours historiquement contextualisée ? Ce cas de double parfait fait en effet abstraction de l'historicité réelle de la musique qu'il est censé accréditer¹⁷. La possibilité qu'une œuvre improvisée soit structurellement identique à une œuvre composée est en effet aussi improbable que la possibilité qu'une œuvre composée au XVIII^e siècle soit structurellement identique à une œuvre composée deux siècles plus tard. Bach ne peut pas exactement composer comme il improvise, pas plus que Bach ou même Strauss ne peuvent composer comme composera Schönberg. À mesure qu'elle se cultive, l'oreille musicale devient de plus en plus capable de discerner ces différences stylistiques entre les modes (improvisation, composition) et entre les contextes.

On est donc en droit de se demander à quels cas *réels* ou musicalement possibles d'appréciation erronée l'intuition catégorielle permet de remédier.

Quels *pratiques* d'erreur d'appréciation la connaissance adéquate de l'identité catégorielle d'une œuvre corrige-t-elle ? Venons-en au cas de l'œuvre rock. Le même type d'argument modal semble à nouveau pouvoir être invoqué à son propos. Par exemple, la même partie de trompette, jouée exactement de la même manière par Branford Marsalis, appartient à la catégorie « jazz » s'il la joue lors de l'un de ses

17. Un tel argument a déjà été invoqué par Peter Kivy comme ligne de défense du platonisme musical. Voir Peter Kivy, « Le Platonisme en musique, Un autre genre de défense », in Alessandro Arbo et Marcello Ruta (dir.) *Ontologie musicale, op. cit.*, p. 122 sq. : « Notons d'emblée à propos de ces exemples qu'ils sont [...] radicalement impossibles, dans le sens le plus fort d'"impossible", celui d'une impossibilité logique. [...] Il est tout simplement impossible que Strauss ait composé en 1897 une structure musicale identique à celle du *Pierrot lunaire*. » À sa manière, la conception de la musique que je défends dans ce livre n'est pas dénuée de sympathie à l'égard du platonisme musical. Je développerai ce point dans la section suivante.

concerts, et appartient à la catégorie « rock » s'il la joue sur un disque du Grateful Dead où elle sera objectivée et indéfiniment ré-identifiable¹⁸. Entre ces deux occurrences du même type mélodique abstrait, il y a une différence essentielle : le même type mélodique n'a pas le même sens esthétique suivant qu'il est placé dans le flux d'une improvisation ou dans un objet phonographique. Imaginons qu'un sujet apprécie le type mélodique de cette partie de trompette abstraitement, un peu comme Swann analyse mathématiquement le mystère de la « petite phrase » de la sonate de Vinteuil. Une telle appréciation abstraite manquerait le sens *énonciatif* de la phrase. Dans l'improvisation, la phrase doit être appréciée comme point d'appui de l'imagination mélodique actuelle qui s'en saisit. Dans l'œuvre rock, elle doit être appréciée en fonction de l'arrangement phonographique dont elle est une composante, par exemple pour la couleur du timbre de la trompette et son contraste avec l'instrumentation électrique.

Mais l'erreur de perception ne résulte pas seulement de l'*abstraction*. Elle peut là encore (comme dans le premier cas évoqué plus haut) résulter d'une *confusion*. À propos de l'œuvre rock en particulier, Pouivet donne un exemple paradigmatique de *category mistake*. Pour ce faire, il donne la parole à l'un de ses amis, qui joue ici le personnage conceptuel de l'idiot. Voici l'anecdote :

Un de mes amis m'a un jour avoué avoir bien du mal à apprécier certains disques. "Ce qu'on y entend, me disait-il, ne peut pas être joué sur scène. Si le chanteur fait toutes les voix, et le guitariste toutes les guitares, cela sonne faux. Je préfère la musique vivante. Le disque n'en est qu'un pis-aller. Mais si en plus il y a un trucage, cela n'a plus rien d'authentique." [...] Chez mon ami, une attente

18. Theodore Gracyk, *Rhythm and Noise*, *op. cit.*, p. 5.

ontologique erronée faisait obstacle à l'appréciation esthétique. En quoi était-elle *erronée*? Mon ami se trompait sur la nature de l'œuvre qu'il écoutait. Il l'écoutait en tant qu'œuvre d'une certaine sorte, une interprétation captée par un enregistrement, alors qu'il s'agissait d'une œuvre-enregistrement. Il ne l'écou-
tait pas *correctement*; il se trompait de catégorie ontologique¹⁹.

Cette erreur est-elle vraiment instructive? À la lumière de ce cas réel, je dirais que les cas d'erreur que la connaissance catégorielle adéquate corrige sont seulement *les cas les plus aberrants ou les plus grossiers de méprise*. L'erreur est un fait, elle renvoie toujours à une situation particulière qui lui donne son sens. Comme dit Deleuze, «*Qui dit "bonjour Théodore" quand passe Théétète, et "il est trois heures" quand il est 3 heures et demie, et $7 + 5 = 13$? Le myope, le distrait, le petit enfant à l'école²⁰.*» De même, il y a comme une myopie musicale, une inattention musicale, un infantilisme de la perception musicale. Qui reproche à un enregistrement de ne pas être un concert? Quelqu'un du même type que celui qui reprocherait à un son de piano de ne pas être un honnête son de violon, ou à une tomate de ne pas être une bonne fraise. Qui dit «c'est une interprétation truquée» face à un enregistrement constructif? C'est le dur d'oreille, c'est l'enfant qui découvre la musique. Cette erreur est du même type que celle d'un pilote d'avion qui, voyant qu'un jeu vidéo de simulation permet de recommencer une partie après un crash, s'écrierait «ce n'est pas du jeu». Elle est de même type que celle d'un amateur de théâtre qui, découvrant subitement le cinéma sur un plateau de tournage où l'on prend plusieurs prises d'une même scène, s'écrierait «ce n'est pas du jeu». L'ami de Roger Pouivet s'écrie à sa manière «ce n'est pas du jeu». Peut-on faire de ce

19. Roger Pouivet, *Philosophie du rock*, op. cit., p. 27-28.

20. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 195.

type d'erreur le modèle du négatif qui fait obstacle à l'appréciation esthétique des œuvres phonographiques ? « Le caractère peu sérieux des exemples couramment invoqués par les philosophes pour illustrer l'erreur [...] montre assez que ce concept d'erreur est seulement l'extrapolation de situations de fait elles-mêmes puériles, artificielles ou grotesques²¹. »

La pensée adulte rencontre des ennemis autrement redoutables que l'erreur : la bassesse, la lourdeur, la bêtise, la méchanceté. La correction de vue ontologique corrige à peine le mépris esthétique que le bon goût classique adresse aux œuvres phonographiques. Le mépris est plus qu'une méprise. Il peut même survivre à l'intuition catégorielle adéquate. La connaissance catégorielle permet sans doute de détromper l'ignorant, mais elle ne suffit peut-être pas pour convaincre le puriste. Le mépris ne se nourrit pas seulement d'erreur, mais aussi de vérité. Il y a des vérités pleines de bassesse ou de méchanceté. Elles n'en demeurent pas moins vraies. Il est vrai par exemple que les membres des groupes de rock sont parfois de piètres musiciens et que leur nom usurpe un succès qu'ils doivent davantage au génie de leurs producteurs. Il est également vrai que les œuvres rock, si elles sont plus que les chansons qu'elles autographient, demeurent cependant formatées (par exemple, dans leur minutage) par les contraintes extramusicales des médias qui les diffusent et les rendent consommables, de la radio, de la télévision, des supermarchés du disque, des boîtes de nuit. Il est encore vrai que l'art de masse pousse au fétichisme discothécaire régressif qui collectionne les œuvres marchandisées comme les enfants amateurs de football les vignettes Panini. Mais quel est le *sens* de ces vérités ? Le vice esthétique qui rend incapable de ressentir les émotions adéquates au rock ou à l'art de masse n'est pas seulement une erreur d'enfant, d'ignorant ou de myope.

21. Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1962, p. 120.

Il repose sur un discours qui intègre, hiérarchise, accentue des vérités. Le mépris d'Adorno pour le jazz est un modèle d'acuité. Je ne crois pas qu'on puisse dire qu'il se méprend au même sens où se méprend l'ami de Roger Pouivet²². Par contre, on peut dire que les vérités agencées en discours par Adorno y prennent un sens vicieux, méchant ou réactif. Il pense lourdement, par concepts qui sont de plomb : l'«industrie culturelle», l'«écoute régressive» ou atomisée, la standardisation, etc. On ne peut lui répondre en infantilisant son discours, mais seulement en lui opposant d'autres concepts, un autre découpage, plus fin ou plus léger, une autre accentuation de vérités.

Symétriquement, une surdétermination catégorielle du statut ontologique d'une œuvre musicale peut paralyser l'appréciation esthétique. Trop savoir ce qu'elle est spécifiquement empêche d'apprécier ses effets singuliers. Modaliser, contextualiser, intellectualiser la perception musicale tend à recouvrir son efficace proprement musicale, à surcoder ses effets par la connaissance du genre ontologique à laquelle l'écoute veut les conformer et les faire adhérer. On veut parfois trop entendre la performance miraculeuse dans le jazz. De même, on veut parfois trop entendre le son d'une époque (par exemple les années 1960, 1970 ou 1980, ou même l'année 1967, l'année 1977, etc.) dans une œuvre-enregistrement. On n'apprécie alors plus des effets, mais des propriétés génériques dont la connaissance peut nous rendre sourds au contenu essentiel de la musique. Le «son 1967» est déjà une abstraction, ce n'est pas un effet comme l'est le style de guitare de Syd Barrett dans *Astronomy Domine* ou dans *Interstellar Overdrive*. Contre les dangers du jugement déterminant en esthétique, il faudrait presque faire un éloge de l'inadéquation.

22. Il me semble encore inapproprié de parler d'un «déli» d'Adorno pour la valeur esthétique du jazz, comme le fait Christian Béthune dans *Adorno et le jazz : analyse d'un déni esthétique*, Paris, Klincksieck, 2003.

Comparée à la généralité de la connaissance adéquate, l'inadéquation a peut-être rendu de plus beaux services à la perception musicale. Il faut souvent du quiproquo pour libérer les effets des identités catégorielles dans lesquelles ils sont enfermés ou dilués. Écouter une œuvre sans savoir ce qu'elle est, ou en la prenant pour autre chose que ce qu'elle est, en se *trompant* sur son identité : ces erreurs ont souvent rafraîchi la perception et stimulé l'imagination. Entendant de Hongrie le *Chœur des adolescents* de Stockhausen à travers un poste de radio allemand brouillé, Ligeti en tira en partie les effets de parasitage et de brouillard sonore caractéristiques de sa propre musique. Même en tant que simple auditeur, je me souviens que, vers l'âge de 10 ans, j'ai pendant plusieurs jours écouté par erreur un LP 45 tours de Depeche Mode à la vitesse d'un 33 tours, fasciné par cette voix caverneuse qui poussait douloureusement sa mélodie jusqu'au quarante-cinquième tour, comme Sisyphe son rocher en haut de sa montagne. C'est grâce à ce mésusage que je suis devenu sensible à certains effets vocaux que l'on trouve dans le rock «batcave». Je crois que la même expérience est arrivée au jeune Nick Cave avec un 45 t. des Cramps, et je me demande parfois si la vocation de sa propre voix n'est pas née de ce quiproquo. Il y a une *puissance du faux* en musique, non seulement une puissance mélodique ou expressive des «fausses notes», mais aussi une puissance créative de l'erreur. L'inouï est l'hommage que le faux rend à la musique. Paradoxalement, c'est quand le phonographe «échoue» qu'apparaît sa plus grande liberté musicale. Les ratés de la diffusion phonographique réalisent une sorte d'*epochè* créative de l'outil, car ce sont en effet les seuls moments où il s'avère capable de transformer son objet, de le déformer ou de le distordre, d'introduire une différence dans la répétition mécanique²³. Par cet accident,

23. Adorno lui-même relève cette propriété accidentelle du phonographe dans la remarque finale d'un article de 1927 intitulé «*Nadelkurven*» («Les

le phonographe échappe soudain à la norme technologique de la transparence et à la rengaine de l'identité. L'appareil produit un effet imprévu, étranger à ce pour quoi il est fait. Tout à coup, le phonographe cesse d'être un chien fidèle, docile à la «voix de son maître».

En matière phonographique, l'erreur n'a pas forcément besoin de distordre son objet pour y creuser une différence affective. Écouter une œuvre pour performance (une symphonie de Mahler) ou une performance (une improvisation d'Eric Dolphy) comme des œuvres phonographiques diversifie et intensifie l'émotion esthétique qui répond à leurs effets. L'expérience amodale ou décontextualisée de l'œuvre musicale n'est pas seulement «amusante», comme dit Jerrold Levinson²⁴, elle est une condition nécessaire de la spontanéité expérientielle que les couches d'un savoir inerte finissent souvent par recouvrir. La *category mistake* est ainsi fondée

courbes de l'aiguille»), sans lui accorder la valeur créative que sauront y déceler des expérimentateurs tels que John Cage puis Christian Marclay : «Il n'y a qu'un seul moment où le gramophone interfère à la fois avec l'œuvre et l'interprétation. Cela survient quand le ressort mécanique s'use. À ce moment le son s'affaïsse chromatiquement et la musique se joue de manière morne. C'est seulement quand la reproduction gramphonique tombe en panne que ses objets sont transformés.» Dans la musique électronique contemporaine, toute une «esthétique de l'échec» (*Aesthetics of Failure*), comme l'appelle très bien Kim Cascone, s'est constituée sur la base de ce dysfonctionnement, élevant ainsi l'accident au rang de principe esthétique. Voir Caleb Kelly, *Cracked Media, The Sound of Malfunction*, The MIT Press, 2009.

24. Voir par exemple Jerrold Levinson, «Contextualisme esthétique», trad. fr. R. Pouivet, avec la collaboration de Martin Montminy, revue *Philosophiques*, vol. XXXII, n° 1, printemps 2005, p. 125-133 : «L'approche aveugle d'une œuvre, c'est-à-dire sans aucune perspective contextuelle ou cognitive, peut parfois être amusante ou procurer une riche expérience, mais l'œuvre n'est pas alors approchée *en tant qu'œuvre d'art*, comme résultant d'une activité expressive, communicationnelle et symbolique.»

dans l'expérience. Une expérience atteint le contenu proprement *esthétique* d'une œuvre d'art, même quand elle ne répond pas adéquatement aux intentions explicites de l'œuvre. Car une œuvre d'art communique d'elle-même, par ses effets. L'infidélité aux intentions de l'auteur peut en réalité s'avérer une plus grande fidélité aux effets qu'il a su inventer ou capturer.

v. Qu'est-ce qu'un effet ?

L'argumentation que j'oppose à l'ontologie formelle du rock n'a pas pour but d'indifférencier les espèces musicales sous le genre supérieur de la phonographie, mais de changer le critère qui permet d'opérer les différenciations. Les différences les plus pertinentes en musique ne sont pas des *différences formelles entre genres* mais des *différences réelles entre effets*. C'est à ce type de différence effective que l'émotion répond, non à la forme catégorielle qui peut l'emballer. En ce sens, Lee B. Brown a une seconde fois raison de corriger l'ontologie formelle du rock en restaurant le critère *stylistique* évacué par Gracyk²⁵ ; mais le style n'est jamais une généralité abstraite. Il n'est style qu'en étant singulier. En musique comme en littérature, on ne peut définir un style que par ses effets propres. En tant qu'«emballage», une théorie esthétique qui cherche à définir les œuvres d'art par leur contenu affectif est fatalement moins satisfaisante qu'une ontologie formelle. Mais elle gagne en compréhension ce qu'elle perd en extension. Le projet définitionnel de toute théorie-emballage est voué à l'insatisfaction inhérente à la classification abstraite : «pour discréditer ce type de définition, il suffit [...] de se référer aux exemples qu'une telle formule ne

25. Lee B. Brown, «Phonography, Rock Records, and the Ontology of Recorded Music», art. cit., p. 361.

prendrait pas en compte ou intégrerait par erreur (il en existe toujours). Bilan : la définition est déclarée trop étroite, ou trop large, suivant les cas²⁶». L'ontologie concrète doit au contraire tailler une description sur mesure pour chaque effet²⁷. Les effets esthétiques sont à chaque fois des cas d'espèces. Une esthétique concrète est une casuistique.

Je ne crois pas que l'on puisse arriver à une classification générale des types d'effets qui sont le contenu de la musique. On ne peut pas distinguer des types d'effets comme on distingue des genres de choses. Il n'y a pas un « effet rock », distinct par exemple d'un « effet jazz ». Le swing, par exemple, est déjà une abstraction stylistique. L'électrification du son de guitare l'est pareillement pour le rock. Le passage d'une ontologie de la substance à une ontologie du processus ne se contente pas de débaptiser les genres d'entités pour les reconceptualiser par des genres d'effets, en conservant intact le découpage entre les genres. Il s'agit de remettre en cause ce découpage lui-même. L'ontologie substantialiste du rock a l'avantage de la distinction classificatoire. Elle prend le parti de l'idée toute faite qui veut des délimitations franches entre les genres, entre musique classique, jazz, rock, etc. Elle ontologise les délimitations stylistiques familières à l'opinion commune. Une ontologie processuelle n'a pas cet avantage, et peut de ce fait sembler moins familière : elle fait fuir les frontières, en s'intéressant aux effets indépendamment des genres qui les abritent. Je ne dirais certes pas qu'un *même* effet passe tel quel à travers des genres différents, comme un fantôme à travers les murs. Mais, du moins, il peut parfois y avoir plus d'affinité affective entre deux

26. Richard Shusterman, *L'Art à l'état vif*, op. cit., p. 66.

27. Pour un exemple d'analyse traitant un effet esthétique comme un cas d'espèce, voir mon article « L'effet Ayler », *Les Cahiers du jazz*, n° 7, Paris, Outre Mesure, 2010.

œuvres de catégories radicalement différentes qu'entre deux œuvres de même catégorie, par exemple entre Gustav Mahler et Albert Ayler qu'entre Mahler et Wagner ou, pour aller plus loin encore, entre John Coltrane et Kandinsky qu'entre John Coltrane et Albert Ayler. Mahler et Ayler, Kandinsky et Coltrane sont des *cas*, au sens où l'entend Wittgenstein. Entre les effets qui portent leurs noms, il y a un «air de famille» du même type qu'entre des jeux différents. Un effet est à chaque fois réinventé en fonction des ressources expressives et des conditions techniques propres à son art, mais peut entrer dans la même gamme affective, dans la même famille que d'autres effets, produits dans d'autres arts.

S'il n'y a pas un «effet rock», en revanche il y a bien un «effet Elvis». Il peut y avoir en esthétique autant d'effets qu'il peut y en avoir en physique, et avec le même type de signature individualisée : il y a un effet-Elvis comme il y a un «effet Kelvin» ou un «effet Larsen». Le nom propre qui signe un effet esthétique marque cependant une plus forte singularité. Les effets *esthétiques* ne se réduisent notamment pas aux effets *acoustiques*, réverbération, *flanger*, LFO, Larsen, etc., même si ces filtres acoustiques peuvent bien sûr participer activement aux effets esthétiques. L'effet esthétique a en propre de *singulariser* les propriétés sonores, de qualifier esthétiquement des effets acoustiques impersonnels. Un effet est d'autant plus singulier que le matériau acoustique initial qu'il qualifie est naturellement plus hostile à notre sensibilité, comme l'effet larsen que The Jesus and Mary Chain qualifie esthétiquement dans l'effet «*psychocandy*», tel qu'on l'entend typiquement dans les titres *Never Understand* ou *You Trip Me Up*. L'effet «*psychocandy*» est un devenir-musique du larsen. Gracyk a raison : une œuvre rock n'a pas besoin d'être étayée sur une structure riche pour être réussie, ce n'est pas la chanson qui fait la valeur de l'œuvre. *You Trip Me Up* est une chanson harmoniquement et mélodiquement

pauvre, mais une œuvre très réussie. Cependant la raison de cette réussite n'appartient pas abstraitement à la propriété phonographique de l'œuvre, elle appartient à la singularité concrète de l'effet esthétique, c'est-à-dire à ses *idées sonores*. Si un tube de Céline Dion ne saurait être une œuvre rock, c'est en raison de son manque d'idées sonores, c'est-à-dire du type de production qui neutralise et aseptise le son, lissant en lui toute singularité. Je ne nie pas que Céline Dion puisse bien faire subjectivement de l'effet à ses fans, ce dont on ne peut empiriquement douter. Mais je veux dire que *sa musique* manque d'effets, c'est-à-dire d'effets *objectivement musicaux*. L'effet qu'elle suscite sur ses fans est très largement indépendant du travail sonore : on aime Céline en tant que technicienne vocale, en tant que « *performer* », en tant que personnalité, etc. Bref, on aime Céline. On n'aime pas un effet phonographique individué dont la voix de Céline Dion serait une composante. Ses disques donnent plutôt l'illusion d'une transparence de l'objet phonographique à la présence vocale « en chair et en os » de Céline, comme si le studio s'effaçait en tant que médiation, comme s'il ne comptait pas *musicale*ment dans l'émotion. C'est une production qui veut se nier elle-même en tant que médiation²⁸.

28. À propos de l'énigme passionnante que constitue le goût pour Céline Dion, voir le livre de Carl Wilson, *Let's Talk About love. Why Other People Have Such Bad Taste*, Bloomsbury, Continuum Publishing Corporation, 2014. En partant de ce livre, Agnès Gayraud a proposé une critique adornienne du « lyrisme mièvre » de Céline Dion, en montrant que ce lyrisme manque précisément de médiations et de négatif (il n'est ni ironique comme celui de Morrissey, ni parodique comme celui de Freddy Mercury, etc.). Agnès Gayraud, « L'avant-garde dans les musiques populaires enregistrées et le tabou jeté sur le lyrisme : un héritage moderniste ? » (Journée d'étude « Philosophie des cultures populaires. Genres musicaux, sociabilités et émotions », Paris Sorbonne, 18 octobre 2014).

Encore une fois, on ne distingue donc pas l'œuvre rock suivant un critère abstrait tel que la propriété autographique-multiple du phonogramme, mais suivant le travail sonore concret dont l'effet phonographique est le produit audible et émotionnel.

En guise d'exemple, analysons un cas remarquable d'effet rock. Dans le tube *Creep* de Radiohead, le guitariste Jonny Greenwood produit un effet sonore singulier entre le couplet («*You're so very special...*») et le refrain («*But I'm a creep...*»), très soudain et percussif. La première fois que l'on entend ce morceau, cet effet peut presque paraître parasite, comme s'il brisait le déroulement normal du morceau. Il donne l'impression d'une déflagration, ou d'un moteur en surtension électrique dont le démarrage serait brutalement enrayé, avant de se normaliser lui-même dans les nappes de guitares saturées du refrain. Une grande partie du charme de ce morceau repose sur cette rupture sonore, tant ce son brutal tranche sur le son clair des arpèges du couplet. C'est cette rupture entre couplet et refrain qui *saisit l'attention* et donne à *Creep* son efficace émotionnelle. L'effet esthétique est conditionné par des effets techniques précis : Jonny Greenwood le produit par un aller-retour saccadé au médiator sur les cordes étouffées de sa guitare, avec un effet de distorsion au gain saturé, très amplifié dans le mixage de studio. Mais l'effet esthétique ne saurait se réduire aux effets techniques qui le conditionnent, il les *subjective* dans le morceau où il prend sens, à sa place-charnière entre couplet et refrain. La soudaineté de ce son est en effet adéquate au texte : elle marque le contraste entre le portrait idéalisé de l'aimée (couplet) et l'autodénigrement de l'amoureux complexé («*I'm a creep, I'm a weirdo...*»). Cette rupture est précisément l'«effet Creep». Radiohead a inventé une *manière musicale rock de penser* le mal-être adolescent. Radiohead pense en distorsion. La distorsion dans *Creep* n'est pas gratuite, elle y fonctionne singulièrement comme *forme*

musicale subjective de ce mal-être. C'est à cet usage singulier de la guitare que répond l'émotion. Répondre émotionnellement à *Creep* de manière appropriée, c'est entendre le *devenir-weirdo* de la guitare qui entre en surrégime électrique entre le couplet et le refrain. Ce n'est que par simplification et par abstraction que l'on peut considérer l'usage de la distorsion comme étant l'un des traits stylistiques essentiels du rock. La distorsion est une généralité abstraite, un peu comme l'idée générale abstraite de couleur critiquée par Hume. La distorsion est à chaque fois utilisée et réinventée dans des couleurs singulières, qui multiplient la gamme des émotions rock.

En donnant malicieusement la parole à ses potentiels contradicteurs sauvages, Roger Pouivet raille l'idée d'une définition du rock par son efficacité physiologique : « je ne crois pas que le rock soit essentiellement [...] un effet sur le bas-ventre²⁹ ». Mais un tel naturalisme naïf se ridiculise de lui-même. La musique n'agit pas plus directement sur le bas-ventre que sur la prostate ou les glandes surrénales. On a raison de critiquer la mythologie naturaliste qui entoure la musique. Cette mythologie n'est pas propre au rock, elle remonte au moins à Platon et à l'éthos des modes harmoniques (le mode ionien et le mode lydien produisent la mollesse et la paresse ; le dorien, le courage ; le phrygien, la tempérance, etc.). Mais elle ne rend pas justice à la réalité de l'affect. En réalité, si un effet émotionnel peut certes bien se traduire dans le corps, il est cependant objectif avant d'être l'affection d'un sujet empirique. L'affect est dans l'objet. Qu'est-ce par exemple que l'« effet-Elvis » ? Un samedi soir de juillet 1954, Dewey Phillips diffusa *That's All Right* quatorze fois de suite dans son émission de radio « Red, Hot and Blue ». Les auditeurs médusés crurent entendre un Noir chanter comme un Blanc, avant de découvrir à la télévision la gueule

29. Roger Pouivet, *Philosophie du rock*, op. cit., p. 13-15.

d'amour d'Elvis et la souplesse de son pelvis. Les deux faces du single sont les deux faces d'un seul et même devenir : d'un côté, face A (*That's All Right*), un blues noir chanté comme un Blanc ; de l'autre côté, face B (*Blue Moon of Kentucky*), un air de country blanche chanté comme un Noir. L'effet-Elvis n'est pas une action sur le bas-ventre, c'est d'abord l'effet par lequel la voix blanche en elle-même est *musicalement affectée* d'une noirceur encore inouïe, dans un devenir-noir que l'enregistrement immortalise. C'est un effet dont la voix elle-même est la matière, syncopée, réverbérée, gorgée de suave raucité. L'effet n'est jamais une propriété stylistique générique, mais une singularité.

Qu'est-ce donc qu'un effet-affect ? Au sens conceptuel, l'effet désigne ainsi *le processus complexe par lequel la musique investit une réalité non musicale et l'affecte musicalement d'une différence sensible*. C'est à cette différence objectifiée dans le phonogramme que répond l'émotion musicale empirique. Les procédés techniques du studio ne constituent donc pas une forme *a priori* pour toutes les couleurs émotionnelles de la musique, mais ne comptent musicalement que dans la mesure où ils participent au processus de production des affects.

Section II
Processus





La connaissance adéquate à l'être de la musique n'est pas catégorielle, elle est la connaissance précise et délicate des événements et des processus que la musique objectifie.

Passer et repasser un disque de rock, ce n'est ni représenter un événement, ni exemplifier un type abstrait ou structurel, c'est répéter la réalité pleine et entière de l'œuvre elle-même. Mais *de quoi* cette répétition est-elle la répétition ? La réalité ultime de l'œuvre est événementielle et processuelle. La répétition phonographique répète donc des événements et des processus. *Non seulement l'œuvre elle-même est un objet processuel, mais elle est le mixage de plusieurs événements et processus qu'elle objectifie, et qu'elle manifeste par les effets qu'ils produisent dans ce mixage.* Si, comme dit justement Pouivet, « les œuvres rock sont, pour ainsi dire, éternelles¹ », il ne s'agit donc pas là d'une éternité substantielle. Elles *éternisent des événements et des processus.*

1. Roger Pouivet, *Philosophie du rock*, op. cit., p. 63.

1. L'œuvre rock est un objet virtuel, perceptuel et processuel

1. L'œuvre-type existe séparément de ses occurrences

Même révisé, le concept de *substance* me paraît inconciliable avec le fonctionnement de la phonographie. Comment une œuvre peut-elle en effet être à la fois substantielle et ubiquitaire ? La substance de l'œuvre rock est non seulement dématérialisée, mais diffusée dans les veines du réseau informatique grâce à son code numérique, comme la vie de l'espèce se reproduit grâce à son code génétique. Si une substance a un pouvoir causal, si elle a en elle-même son principe d'activité, c'est nécessairement parce qu'elle *existe en elle-même*. Comment pourrait-elle dès lors avoir des instanciations multiples ? Il est hâtif de conclure de la propriété autographique de l'œuvre à l'idée qu'elle existerait substantiellement, comme il est hâtif de conclure de sa propriété ubiquitaire à l'idée que l'œuvre n'existerait qu'instanciée. Dans le cas de l'œuvre rock, la transparence de l'instanciation est trompeuse : elle risque de faire confondre le type avec ses occurrences. En réalité, l'œuvre est bien un type, et c'est seulement par ses occurrences qu'elle peut se multiplier spatialement et temporellement en autant d'occurrences que de diffusions. Le type est ontologiquement distinct de ses occurrences². Un disque peut en effet exister *en lui-même*, sans être jamais passé, comme une mélodie peut

2. Pouivet reconnaît aux œuvres rock (et aux œuvres d'art de masse en général) le statut de *types*, mais c'est aussitôt pour refuser au type toute indépendance ontologique par rapport à ses occurrences. Voir *L'Œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation*, *op. cit.*, p. 28 : « Le type n'existe pas indépendamment de ses occurrences : le type sert à identifier une occurrence. » Je pense au contraire que le type existe indépendamment de ses occurrences actuelles, comme je vais l'expliquer.

exister en elle-même, sans être jamais jouée. L'occurrence ne fait pas *être* le type qu'elle instancie.

De ce point de vue, une œuvre rock diffère des artefacts comme les couteaux, les chapeaux, les bateaux ou les vélos, malgré la matérialité du disque qui la rend apparemment semblable à ces choses. Un couteau est un particulier concret, même s'il exemplifie le couteau-type dont il est l'exemplaire : son tranchant typique n'est pas une propriété abstraite, il est consubstantiel à la lame de l'objet que j'ai en main. En revanche, le disque rock n'est pas le disque-occurrence qui le matérialise et que je place dans mon lecteur CD. Si mon disque est rayé, je sais que l'œuvre continue cependant d'exister, non pas actuellement, là où d'autres auditeurs l'écoutent, mais virtuellement, en elle-même. Sans même troubler l'écoute comme le font les rayures du vinyle, il y a plusieurs propriétés qu'il est pertinent d'attribuer aux occurrences, sans qu'on puisse les attribuer au type. Les disques-occurrences et leurs diffusions ont une certaine marge d'existence par rapport au disque-type qu'ils instancient. Un même enregistrement ne sonne pas de la même manière suivant l'appareil de restitution, mixé sur la console du studio d'enregistrement, capté sur un poste de radio, diffusé en CD sur un autoradio, sur une chaîne hi-fi, ou sur une installation publique. Ces différentes restitutions puisent certes à la même source sonore, et ne font que révéler plus ou moins distinctement des qualités inhérentes à l'œuvre elle-même. Mais les différences entre ces restitutions n'en sont pas moins *réelles*, et l'ontologie doit donc en rendre compte. Un même couteau coupe exactement de la même manière, quels que soient le lieu dans lequel on l'utilise ou le plan de travail sur lequel on s'installe. Les différences qu'il peut supporter – quand par exemple il s'érousse – sont des accidents qui affectent sa substance. Au contraire, les différences qualitatives entre les restitutions d'un même disque appartiennent à ses diffusions en tant qu'occurrences, non au disque-type. Je peux certes avoir un

couteau sans m'en servir, mais quand je m'en sers, le tranchant actuel n'a pas d'existence indépendante de la lame. Au contraire, le «tranchant» d'un son de guitare sortant des enceintes d'une chaîne hi-fi a une certaine marge de différence à l'égard de l'enregistrement-type qu'il instancie : si je connais le morceau, et que je juge le son que j'entends peu fidèle au tranchant que je connais, je n'attribuerai pas cette propriété au morceau, mais aux conditions de l'instanciation, par exemple au codage numérique qui «trahit» le son analogique du vinyle dont je me souviens, ou au déficit en basse fréquence de l'amplificateur. Cela n'aurait en revanche pas de sens de constater le manque de tranchant d'un couteau sans vouloir l'attribuer à la lame *elle-même*.

L'œuvre rock n'existe donc ni comme substance (car elle ne pourrait pas être multipliée), ni comme instanciation (car son unité serait pulvérisée en autant d'occurrences uniques). En tant que type, elle est nécessairement plus abstraite que ses occurrences. Ce n'est néanmoins pas une entité abstraite comme le sont les êtres mathématiques, triangles ou nombres.

2. L'œuvre-type est un objet virtuel

Quel est le mode d'être d'un type musical ? En empruntant les termes conceptuels de Whitehead, on peut dire que l'œuvre rock, en tant que type, n'est pas un événement, mais un *objet*.

Définitions

1. Un *événement* est ce qui ne peut revenir, ce qui n'aura jamais lieu deux fois.
2. Un *objet* est ce qui peut revenir, ce qui «hante le temps comme un esprit³».

3. Alfred N. Whitehead, *Science and the Modern World*, New York, The Free Press, 1967, p. 87.

On peut jouer autant de fois qu'on veut le même rythme ou la même mélodie écrite sur une partition : ontologiquement, ce sont des objets. Par contre, on ne peut assister deux fois au même concert, même si l'on y prend pour objets les mêmes rythmes et les mêmes mélodies que la première fois : un concert est un événement. Suivant le même découpage conceptuel, je ne peux pas répéter la première fois que j'ai écouté tel disque ou que je l'ai fait écouter à un ami : ontologiquement, ce sont des événements. Mais je peux repasser *n* fois le même disque : c'est un objet.

L'être de la musique se divise ainsi entre objets et événements, autrement dit entre *Sosein* et *Dasein*, comme sait dire la langue allemande. La réalité d'un événement est pleinement actuelle. Par contre, la réalité d'un objet musical n'est pas actuelle, elle est potentielle ou *virtuelle*. Ce qui existe en acte n'épuise pas l'existant. L'actuel n'a pas le monopole du réel. Il existe une potentialité musicale objective, réalisée et concentrée dans les objets. Le virtuel n'est pas identique au possible : le possible se *réalise*, le virtuel s'*actualise*. Une possibilité n'existe pas réellement, mais seulement à titre de possibilité. Au contraire, le virtuel en tant que tel est *réel sans être actuel* : il existe virtuellement, mais positivement. Une mélodie peut exister *en elle-même*, sans être jamais jouée, ni même sans être jamais lue. Un disque peut exister *en lui-même*, sans être passé. L'affect rock est ainsi une réalité virtuelle, il se conserve réellement dans l'objet phonographique, même s'il n'est actualisé par aucun sujet empirique. L'affect n'est pas l'affection. Un affect sans affection n'est pas un couteau sans lame et sans manche, comme pourrait répliquer le subjectivisme. Je crains plutôt qu'une affection sans objet pose un plus grand problème à l'appréciation esthétique. En art, ce qu'on éprouve n'est jamais libre ou indéterminé : nos affections sont adéquates à une réalité sensible objectifiée en œuvres. L'affect

est l'objet de l'affection. Si je suis ému par la voix blanche-noire d'Elvis, mon affection dépend de cet affect vocal, mais l'affect ne dépend pas de l'affection qui lui répond. L'effet-Elvis ne désigne pas mon affection, il désigne l'affect qui se conserve virtuellement dans l'objet⁴.

La tradition de la philosophie européenne consiste selon Whitehead en «une série de notes de bas de pages à Platon⁵». Sur l'échiquier de l'ontologie analytique contemporaine de l'œuvre musicale, les positions en présence se répartissent entre platonisme et antiplatonisme. Mais cette alternative fausse le débat. Je soutiens que le platonisme est un ingrédient nécessaire de toute caractérisation ontologique. En musique comme ailleurs, les choses temporelles adviennent par leur participation aux choses éternelles ou virtuelles⁶. Simplement, il faut penser le domaine virtuel de la réalité musicale d'une manière aussi riche que possible. L'idéalité musicale n'est pas seulement peuplée d'*abstracta* ou de «formes» comme le sont les figures géométriques. Le terme d'«objet» est précisément choisi par Whitehead pour échapper à la dichotomie classique du particulier et de l'universel.

4. À ma manière, je reprends ici l'idée de Gilles Deleuze : «Si l'art conserve, ce n'est pas à la manière de l'industrie qui ajoute une substance pour faire durer la chose. [...] Ce qui se conserve, la chose ou l'œuvre d'art, est *un bloc de sensations, c'est-à-dire un composé de percepts et d'affects*. [...] Les sensations, percepts et affects, sont des *êtres* qui valent par eux-mêmes et excèdent tout vécu» (*Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, p. 154-155).

5. Alfred N. Whitehead, *Process and Reality*, New York, The Free Press, 1978, p. 39.

6. *Ibid*, p. 40 : "The things which are temporal arise by their participation in the things which are eternal".

3. L'objet rock est un objet perceptuel et processuel

Il y a une variété dans le virtuel. Un solo de cor dans une salle de concert actualise à la fois plusieurs objets situés sur différents plans de virtualité : les notes, le timbre, la mélodie. L'idéalité musicale n'est pas seulement abstraite et formelle comme l'est l'idéalité mathématique, elle est aussi peuplée d'objets perceptuels saturés comme les timbres ou les notes, et de processus comme les mélodies ou les rythmes. Comme les couleurs, les notes et les timbres sont des *objets perceptuels*, comme dit Whitehead. Pour leur part, les mélodies ou les rythmes sont des *objets temporels*. Les notes et les timbres sont des *objets uniformes*⁷. Les mélodies, les rythmes et les œuvres elles-mêmes sont des *objets non uniformes*, autrement dit des objets processuels, dont toute l'essence est de *fluer*. Le *Dasein* n'a pas le monopole du processus. Il y a aussi une temporalité dans le *Sosein*, une temporalité idéale. Une mélodie impose la durée objective de son *Sosein* à l'exécution qui la prend pour objet dans le *Dasein*.

L'œuvre rock appartient maximale-ment à ce domaine de virtualité, elle est un objet idéal à la fois perceptuel et processuel. Certaines œuvres musicales sont prévisibles dès la première écoute : on anticipe leur déroulement, on sait à l'avance ce qui va arriver, on siffle la fin d'une mélodie, on devine un « pont », un solo de guitare, etc. C'est la preuve que l'intuition eidétique adéquate à l'œuvre musicale est l'intuition des processus-types qu'elle incarne, suivant lesquels elle se temporalise, par exemple de la structure temporelle couplet/refrain. Tout au long de son identité processuelle, l'œuvre rock est en même temps aussi saturée que l'est non seulement une couleur particulière (par exemple le bleu), mais, plus encore, qu'une nuance particulière

7. Alfred N. Whitehead, *Le Concept de Nature* (1920), trad. fr. J. Douche-ment, Paris, Vrin, 1998, p. 207.

de cette couleur (ce bleu-ci). Ce n'est donc pas une pure forme comme l'est une mélodie en tant que structure de notes. Elle est idéale sans être abstraite. Ses propriétés virtuelles ne sont pas des propriétés partageables comme le bleu (que partagent toutes les choses bleues), ce sont des propriétés singulières, non partageables. Aucune œuvre rock n'émeut comme une autre, car chacune a des propriétés perceptuelles catégoriquement déterminées. L'œuvre rock est une singularité idéale.

4. L'œuvre rock et les œuvres musicales en général
ne sont pas seulement des possibles, ce sont des objets virtuels
immortels, mais non éternels

Le domaine du virtuel est plus large que celui des «*objets éternels*». Certains objets virtuels de la musique sont certes éternels, par exemple les notes : comme les formes géométriques et comme les couleurs, elles n'ont pas été créées, elles existeraient même si aucune conscience musicale ne les avait jamais prises pour objets, déterminées par les rapports numériques impassibles qui régissent les divisions de la corde vibrante.

En revanche, les virtuels comme les mélodies et *a fortiori* les œuvres n'ont pas toujours existé : il a fallu qu'elles *entrent* dans l'idéalité, c'est-à-dire que quelqu'un les y fasse entrer, qu'une conscience musicale les engendre. Un platoniste radical comme Julian Dodd ou comme Peter Kivy pourrait certes arguer que n'importe quelle mélodie *préexiste déjà dans le possible*. Elle n'aurait en effet jamais pu être engendrée si elle n'avait d'abord été possible. Tout ce qui existe actuellement est *d'abord possible*.

Je réponds à cela que passer du possible au virtuel n'est pas rien, c'est un acte créateur. Le virtuel étant réel sans être actuel, le passage du possible au virtuel est en lui-même déjà une *réalisation*. Le platonisme n'est pas voué à une position

anti-évolutionniste. L'histoire de la musique ne cesse d'*immortaliser des objets qui ne sont pas éternels*. Déjà parmi les universaux, tous ne sont pas des objets éternels comme l'est l'idée de cercle. Par exemple la caballéité a dû attendre pour entrer dans l'immortalité du *Sosein* que les ancêtres du cheval aient accouché du cheval. De manière analogue, les mélodies de *Ô Jésus que ma joie demeure* ou de l'*Hymne à la joie* sont des objets virtuels immortels sans être éternels. Dès lors qu'ils sont entrés dans le *Sosein* par le génie de Bach et de Beethoven, ils ne peuvent certes plus en sortir, quand bien même toute conscience musicale de ces mélodies disparaîtrait de la surface du monde actuel. Ce qui n'existe plus dans le *Dasein* continue d'exister patiemment dans le *Sosein*. Mais pour exister immortellement dans le *Sosein*, il a fallu que ces mélodies existent au moins une fois par et pour une conscience créatrice dans le *Dasein*. Le génie musical redistribue sans cesse les notes éternelles dans les mélodies virtuelles qu'il invente.

À sa manière propre, l'œuvre rock est de ce type. Elle existe immortellement dans ce que l'on peut appeler l'*idéauté phonographique*. La phonographie fonctionne comme un ciel intelligible ou comme une noosphère virtuelle. Parce qu'il est perceptuel et processuel, l'objet idéal rock n'est pas seulement un possible ou une structure éternelle. C'est un objet qui est *entré* dans le domaine du *Sosein* en étant phonographié. Au contraire des œuvres dont on devine aisément le déroulement, une œuvre suffisamment originale déjoue une telle anticipation cognitive : une œuvre comme *A Day in the Life* des Beatles est imprévisible, on ne peut déduire la suite de l'œuvre à partir du début, on ne peut lui appliquer les processus types de la « *pop song* ». C'est la preuve que l'intuition eidétique n'est pas, pour parler comme Kant, un jugement déterminant. Les œuvres comme processus types ne sont pas *a priori* comme le sont les notes, les accords ou les tempi. L'imprévisible nouveauté d'un

morceau de musique est la preuve empirique que les créateurs rock font plus que découvrir ou «indiquer» des structures : ils créent des objets perceptuels et processuels.

Si la phonographie est bien une réserve ontologique de virtualité, il s'agit cependant d'une virtualité humaine, qui s'élargit de tout ce que les hommes inventent. Un objet processuel et perceptuel n'est pas une Idée redoublant et surplombant le monde actuel des événements, et qui existerait dans un royaume séparé. Dans un paradis gouldien, *A Day in the Life* existerait encore. Si l'humanité disparaissait de la surface de la terre, les objets éternels comme les notes ou les couleurs continueraient d'exister. Elles n'existeraient pas seulement actuellement dans le ramage et dans le plumage des oiseaux. Si toute vie disparaissait de l'univers, couleurs et notes continueraient d'exister patiemment, au moins à titre de pures potentialités pour l'ingression de nouvelles entités actuelles à venir. Plus encore, les idéalités mathématiques existeraient même s'il n'y avait jamais eu aucun intellect pour les saisir. Je crois que les mélodies comme simples possibles, même si elles n'ont comme telles encore aucune consistance proprement humaine et sensible, ont la même éternité que les entités mathématiques. En revanche, si tous les enregistrements existants de *A Day in the Life* étaient par malheur détruits, alors je ne vois pas quel support pourrait bien maintenir ce type d'objet dans l'être. «Dématérialisée», la musique numérisée n'est pas pour autant une musique des sphères. Il n'est pas exclu de l'essence des objets idéaux qu'ils aient une durée de vie limitée. Ce qui entre dans le *Sosein* n'entre pas dans un ciel éternel, il peut en sortir. Ou, du moins, le ciel phonographique est un ciel sublunaire.

Un platonisme évolué consiste à reconnaître l'interdépendance des objets et des événements. D'après le principe whiteheadien de la relativité, il appartient à l'essence même de tous les êtres de constituer un potentiel pour le devenir.

L'objet phonographique ne prend sens qu'*en relation* avec les événements, à la fois avec ceux qui l'actualisent (ses diffusions radiophoniques et domestiques, ses actualisations en concert), mais aussi avec ceux qui le précèdent, c'est-à-dire avec ceux que l'objet *objectifie*. L'idéalité virtuelle de l'objet phonographique n'est pas sans rapport avec les événements actuels qu'il enregistre. Quel est exactement ce rapport ?

II. L'objet phonographique rock idéalise des événements

Dans le morceau *Here Today* des Beach Boys, sur l'album *Pet Sounds*, on entend indistinctement pendant le pont instrumental une conversation à propos de caméras. Puis on entend Brian Wilson dire «*Top, please*» à l'ingénieur du son pour lui demander de rembobiner la bande au début du morceau afin de faire une autre prise. Il s'agit d'un pur accident de studio : un événement parasite, non musical, a involontairement été conservé sur le disque. Or, l'amateur de rock est précisément attentif à ce genre d'événements dont le disque achevé conserve la trace. La conversation est à l'arrière-plan, presque inintelligible, mais elle constitue un heureux accident qui augmente le charme proprement musical du morceau. Ce goût pour les accidents de studio n'est pas seulement un goût érudit pour les anecdotes et les à-côtés de l'enregistrement, il révèle un trait essentiel et général de la musique phonographique. Ce qui intéresse dans un disque de rock, ce n'est pas seulement le produit fini, ce sont les événements vivants dont il est l'objectification. Le disque *The Queen Is Dead* des Smiths s'ouvre sur un son de larsen. Ce son a certes été volontairement placé en ouverture du morceau, mais il a d'abord été produit par hasard lors des sessions d'enregistrement, à un

moment où le guitariste Johnny Marr a malencontreusement laissé tomber sa guitare contre son ampli.

Un objet ne masque pas les événements qu'il objective. Comment un objet peut-il donc laisser transparaître un événement ? Analysons plus longuement un exemple. Dans la dernière partie du titre très atmosphérique *The Same Deep Water As You* de The Cure, sur l'album *Disintegration*, on entend le chanteur Robert Smith se mettre à sangloter en chantant à deux reprises «*the very last thing before I go...*». Selon la thèse de Gracyk-Pouivet, on peut dire que chaque écoute de ce morceau permet certes de ré-identifier la même émotion vocale, qui serait donc ainsi substantialisée par son enregistrement. Elle diffère de l'émotion qu'on peut avoir ressentie en assistant à un événement musical authentique, comme au concert de The Cure à Paris lors de la tournée qui a suivi la publication de *Disintegration*, le 9 juillet 1989. Mais je réplique que pour apprécier adéquatement cet objet phonographique, il faut aussi sympathiser avec l'émotion qui a été celle de Robert Smith *lors de cette session, sur le vif de son enregistrement constructif*. À travers l'objet, il faut entendre le chant tel qu'il est vécu par le chanteur lui-même, c'est-à-dire dans l'étonnement natif d'un morceau qui était alors en train de se faire en studio. Il faut entendre un trait qui n'était pas encore discographié, pas encore diffusable et répétable en tant qu'objet identique à lui-même. Il faut sympathiser avec l'événement de cette émotion, au moment où le chanteur était lui-même précisément en train de découvrir et de se faire surprendre par une émotion qui ne serait seulement qu'ensuite phonographiquement ré-identifiable *ad libitum* ou *ad infinitum*.

On peut certes raisonnablement penser que la prise où la voix de Robert Smith s'étrangle n'est peut-être pas la seule ni la première qu'il ait enregistrée. On peut même imaginer que si le sanglot avait été trop larmoyant, s'il avait été jugé excessif ou

inesthétique, il n'aurait pas été retenu pour la version définitive de *The Same Deep Water As You*. L'objet phonographique fini n'est pas la même chose que les événements qui ont eu lieu dans le studio, il est une sélection et un mixage de plusieurs événements disjoints (les différentes prises instrumentales et vocales), c'est-à-dire qui n'ont pas eu lieu en même temps. Peut-être même y a-t-il d'autres versions, plus ou moins larmoyantes, de la même phrase, qui n'ont pas été sélectionnées pour le disque lors du mixage final. Mais cet argument me semble renforcer ma thèse plutôt que constituer une véritable objection. L'événement de la « bonne prise » est en effet conditionné par un processus d'essais et de tâtonnements qui s'effectue dans le studio, d'une prise à l'autre, d'une piste ratée ou avortée à une autre qui la corrige. Imaginons une réédition augmentée de *Disintegration*, qui comporterait toutes les « *alternate takes* » de *The Same Deep Water As You*. Écouter ces différentes versions permettrait de mesurer la manière dont le chant de Robert Smith a trouvé son émotion singulière, d'une manière qui n'est pas si différente de celle dont les jazzmen, en répétant laborieusement leurs « grilles » et leurs « plans » mélodiques, se rendent capables d'un événement improvisationnel en concert.

J'ai écouté ce morceau des centaines de fois. La répétition phonographique *ad libitum* est à un moment devenue une répétition *ad nauseam*. Après une longue période d'écœurement puis d'oubli, j'ai redécouvert ce morceau, et je n'ai pu en retrouver l'émotion qu'en sympathisant à nouveau avec l'événement de cette phrase, « *the very last thing before I go* », dans la fraîcheur des séances d'enregistrement de *Disintegration* dont elle est la manifestation immortelle. La répétition phonographique n'est en ce sens réifiante que par accident. Ce n'est qu'accidentellement que l'objet rock devient une rengaine, qu'il prête son identité saturée au plaisir de la répétition mécanique. En cela, ce qui arrive à l'objet rock ne diffère pas tellement de ce qui

arrive à l'exécution phonographiée d'une œuvre allographique. Il faudrait presque s'astreindre à une discipline esthétique à l'égard de la répétition phonographique. Il y a certains morceaux qui me sont émotionnellement si précieux que je me force à ne pas trop en répéter l'écoute, c'est-à-dire à essayer de la maintenir en l'état de surprise qui a dû être celui des musiciens au moment où ils travaillaient à les enregistrer, et où ils créaient *en enregistrant*. Une œuvre rock n'est pas seulement une œuvre phonographique, c'est une œuvre qui manifeste des événements, une œuvre dont l'objectivité phonographique permet de participer émotionnellement à des événements. Si Céline Dion ne fait pas œuvre de musique rock, c'est précisément parce que ses disques manquent d'événements. Ils sont produits de telle sorte qu'on a l'impression qu'il ne s'est *rien passé* en studio.

Il n'y a pas de dualisme entre objets et événements. Whitehead ne distingue ces deux concepts que pour penser leur relation organique dans l'expérience. Le point décisif de cette reconceptualisation, c'est de considérer que l'objectification d'un événement ne le dénature pas en tant qu'événement. L'événement objectifié conserve sa singularité d'événement, tout en accédant à une permanence et à une répétabilité en tant qu'objet. La grande innovation ontologique de la phonographie n'est pas d'avoir substantialisé la musique, mais *d'avoir rendu les événements répétables en tant qu'objets*. Un événement répétable n'est certes plus un événement au sens strict de la définition de laquelle je suis parti⁸, c'est ce que j'ai proposé d'appeler un «événement idéal», d'après l'expression d'Evan Eisenberg. Comment justifier cet oxymore ? Il est *idéal* au sens où il gagne l'ubiquité propre aux universaux : il n'est pas besoin d'avoir assisté à ce qui s'est passé en studio pour accéder à cet événement. Le même événement se trouve ainsi abstrait de sa situation, multiplié par les occurrences

8. Cf. *supra*, p. 98.

de son double objectal. Mais il mérite néanmoins d'être encore appelé un *événement*, dans la mesure où ce qui fait l'objet de l'émotion est une singularité. On peut certes répéter la petite phrase de The Cure objectivée, mais on ne peut la répéter qu'avec l'émotion singulière et originelle qu'elle conserve à jamais. Robert Smith ne peut plus la chanter une seconde fois comme il l'a chantée *cette fois-là*. Il y a eu le jour où Robert Smith a chanté en studio «*the very last thing before I go*» (événement réel), et il y a aussi le double idéal de cet événement, doué d'une égale singularité. Robert Smith a chanté une fois «*the very last thing before I go*» dans le *Dasein*, et il continue de le chanter immortellement dans le *Sosein* phonographique exactement comme il l'a chanté cette seule et unique fois. L'événement réel du studio est certes passé, mais ce n'est pas à l'événement réel que l'émotion esthétique répond. Elle répond au présent immortel de l'événement idéal.

Le concept d'*événement* est plus conciliable avec le régime platonique d'ubiquité que le concept de *substance*. Une substance ne saurait être platonisée, elle est par définition une chose individuelle. Un événement idéal est peut-être un simulacre d'événement, mais alors il faut reconnaître au simulacre sa positivité. La nouveauté ontologique de la phonographie, c'est de renouveler la portée des événements. Cette platonisation de l'événement est inhérente au fonctionnement même de la musique phonographique. La radio et la télévision ont permis d'ouvrir l'événement à son dehors, de séparer événement et présence. Il devenait alors possible de participer à distance à un événement, de chez soi, sans être présent dans le studio de l'émission télédiffusée. À la place du rassemblement *direct* du concert, le rassemblement devenait *indirect*. À l'ère du streaming, la musique ne rassemble plus⁹. Chacun l'écoute à son rythme, en la téléchargeant. Il n'y a

9. Voir mon article «Plato on the Stream. Le platonisme à l'ère du streaming», revue *Aisthesis*, Alessandro Arbo et Fabrizio Desideri (dir.),

plus d'heure rituelle et collective pour l'événement. Mais l'événement révèle paradoxalement par là sa plus large amplitude, son rayonnement potentiellement universel. Quand j'actualise un objet phonographique, je participe sans le savoir à la même émotion que d'autres que moi, ailleurs et à un autre moment. Cette émotion n'est pas privée ou strictement subjective, elle survient sur l'effet singulier tel qu'il est conservé dans l'objet phonographique. Je participe donc, à travers l'objet, à la même émotion que suscite cet événement singulier chez n'importe quel auditeur. L'événement *That's All Right* n'est pas seulement l'événement réel du samedi soir de juillet 1954 qui a indirectement rassemblé les auditeurs captant la même émission de radio. Plus fondamentalement, c'est l'événement d'Elvis qui *invente* en studio le chant d'un Noir qui chante comme un Blanc. Cet événement-là a une jeunesse créatrice éternelle. La communauté qu'il scelle est une *communauté sans rassemblement*, trans-temporelle et trans-spatiale. La phonographie est ainsi le plan d'immanence virtuel d'une noosphère. Je n'étais pas né en 1954, mais en écoutant aujourd'hui *That's All Right*, je participe à la singularité qu'Elvis a fait entrer au ciel phonographique.

On peut voir en Glenn Gould une sorte d'apôtre de ce nouveau type d'idéalité musicale. Son enregistrement des *Variations Goldberg* en 1981 est en effet ambigu. D'un côté, Gould introduit dans l'exécution les techniques de l'enregistrement constructif (prises multiples, collage, montage¹⁰), de telle sorte que l'objet phonographique se distingue désormais de l'événement réel et «organique» qu'est censé être l'exécution virtuose d'une œuvre notationnelle classique. C'est désormais

Aesthetics of Streaming, Florence, Firenze University Press, vol. IX, 1/2016, www.fupress.com/aisthesis.

10. Glenn Gould, «The Prospects of Recording», *High Fidelity Magazine*, vol. XVI, n° 4, 1966.

en grande partie à la réalité construite du disque que répond l'émotion, et non seulement à l'œuvre abstraite exécutée par le pianiste. Mais, en même temps, Glenn Gould chantonne et fredonne pendant qu'il joue, et l'enregistrement de ces tics parasites fait entrer l'événement du jeu dans l'objet. Ces marques d'individualité comptent activement dans le plaisir de l'auditeur (ou dans l'agacement de ceux qui y entendent les facéties d'un interprète mégalomane). Les fredonnements de Gould platonisent l'événement. Le «paradis gouldien» est ainsi une virtualité vivante. De ce point de vue, Glenn Gould est un peu la première vraie rock-star du piano classique. La virtuosité pianistique avait déjà connu de grands interprètes charismatiques, tel Liszt, dont la présence individuelle en concert préfigurait celle que les rock-stars reprendront en la massifiant. Mais la musique classique a toujours maintenu une frontière assez étanche entre l'événement du concert et le travail de l'enregistrement de studio. Le disque de Gould se tient précisément sur la limite constitutive de l'expérience que le rock cultive, entre l'événement et son double phonographique.

Encore une fois, il n'y a donc pas de véritable alternative entre enregistrement «véridique» et enregistrement «constructif». Cette distinction est peut-être opératoire pour distinguer entre un document sonore (par exemple ethnomusicologique) et une œuvre musicale. Mais elle cesse d'être opératoire à l'intérieur du champ des œuvres musicales. Elle n'est pas *esthétiquement* décisive. Enregistrements véridique et constructif s'empruntent l'un à l'autre, dans l'expérience esthétique, les propriétés que cette distinction revient à exclure l'un de l'autre. De même que l'enregistrement véridique d'un concert de Miles Davis convertit émotionnellement l'événement en objet, de même un enregistrement «rock», bien que constructif, laisse transparaître des événements auxquels répond l'émotion rock. Le sanglot de Robert Smith dans

The Same Deep Water As You n'est pas radicalement différent du fameux silence de huit mesures de Thelonious Monk dans la seconde prise de *The Man I Love* avec Miles Davis, le 24 décembre 1954. De même, les fredonnements de Glenn Gould au moment où il est en train d'enregistrer les *Variations Goldberg* ne sont pas essentiellement différents de ceux de Keith Jarrett au moment où il est en train d'improviser le *Köln Concert* le 24 janvier 1975. Dans tous ces cas, il s'est passé quelque chose, et cet événement virtualisé par le phonogramme est l'objet central de l'appréciation esthétique délicate. Ce que j'appelle «événement idéal» est précisément le point d'intersection affective entre les deux types d'enregistrement.

Les événements idéaux du rock ne peuvent cependant être pleinement compris que dans le cadre propre où ils sont produits. Ce ne sont pas en effet des événements improvisationnels comme le sont les événements jazz. Ils ne sont pas produits sur scène, dans une unité de temps, mais en studio. Ces événements sont inséparables des processus d'enregistrement qui les produisent. Quel est donc le rapport de l'objet processuel rock avec ces processus non objectifs qui interviennent dans son enregistrement ?

III. L'œuvre rock objectifie un nexus de processus actuels

1. Les processus de studio

Le studio est le véritable médium de la phonographie. Les studios de George Martin ou de Geoff Emerick (le studio 3 d'Abbey Road où a eu lieu le fameux mixage de *Tomorrow Never Knows*), les studios de Martin Hannett, de Brian Eno, de Steve Albini ou de Nigel Godrich sont des laboratoires d'expérimentation et de création. Ils permettent de construire de «petits

films sonores» («*little movies in sound*»), comme dit George Martin. Mais ce caractère de «montage» qui constitue les œuvres phonographiques n'est-il pas précisément ce qui mine de l'intérieur leur apparente substantialité? Walter Benjamin suggère que le film ou le disque en tant que montages perdent la «valeur d'éternité» qu'avait de manière exemplaire la sculpture grecque, modèle de perfection. L'œuvre-enregistrement est faite d'une multiplicité d'images ou de pistes, et le montage de ces images ou de ces pistes repose sur un choix qui n'est jamais irréversible, comme le prouvent les versions longue/courte au cinéma, ou les *alternate mix* en musique. Pour cette raison, elle est l'œuvre d'art *la plus perfectible*¹¹. L'enregistrement éternise donc l'imparfait. On pourrait très bien imaginer une version alternative d'une œuvre rock, par exemple un *Satisfaction* «bis», qui serait parfaitement identique du point de vue de sa structure et de son orchestration, mais qui ne serait fait que de prises différentes, non retenues dans la première version. Les tenants de l'ontologie substantialiste diraient aussitôt qu'il s'agit d'une *autre* œuvre. Pour ma part, cette hypothèse me conduit à relativiser le caractère d'éternité acousmatique que le substantialisme prête aux œuvres-enregistrements.

11. Walter Benjamin, «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique» (première version), *Œuvres III*, trad. fr. M. de Gandillac révisée par R. Rochlitz, Paris, Gallimard, 2000, p. 83-84 : «Le film n'est rien moins qu'une création d'un seul jet ; il se compose d'une multiplicité d'images et de séquences d'images parmi lesquelles le monteur fait son choix – images qui, elles-mêmes, étaient perfectibles à volonté au cours de la succession des prises de vues, jusqu'à la réussite finale. Pour réaliser son *Opinion publique*, un film de 3 000 mètres de pellicule, Chaplin en a fait tourner 125 000. Le film est donc l'œuvre d'art la plus perfectible. Que cette perfectibilité est due au fait qu'il renonce à toute valeur d'éternité, c'est ce que montre la contre-épreuve. Les Grecs, dont l'art était astreint à produire des valeurs éternelles, avaient placé au sommet de la hiérarchie des arts celui qui était le moins perfectible, la sculpture, dont les créations sont littéralement d'une seule pièce».

Ces dernières années, on a vu apparaître un nouveau type d'objet phonographique : les rééditions en compacts-discs des albums de rock initialement parus en vinyle ont été presque systématiquement augmentées de « *bonus tracks* », consistant en morceaux inédits, mais aussi en versions ou en prises alternatives des morceaux de l'album original. De manière encore plus significative, certains chefs-d'œuvre mythiques de la musique de studio, comme *Bitches Brew* de Miles Davis ou *Pet Sounds* des Beach Boys, ont récemment été réédités en coffret, en tant que « *complete sessions* », c'est-à-dire avec l'intégralité des prises et des variantes successives de chaque morceau. D'un côté, cette tendance actuelle peut sembler symptomatique d'un fétichisme disothécaire qui collectionne en boîtes les chutes de studio comme on ferait les poubelles. Un tel fétichisme est le contrecoup réactif de la transformation technologique en cours, il réagit par la nostalgie antiquaire à la mort lente du disque et aux nouveaux modes de consommation de la musique qui s'installent. Mais, plus positivement, ces rééditions me semblent indiquer un nouveau type de rapport à la musique enregistrée. Elles nous rappellent que l'œuvre rock ne tombe pas du ciel, que le studio n'est pas la « chambre d'enregistrement » d'une œuvre qui lui préexisterait, mais qu'il est un lieu de *sessions*, c'est-à-dire d'événements qui se lient entre eux dans une création progressive. Elles invitent ainsi l'auditeur à une écoute analytique. On peut apprendre à entendre la version définitive d'un morceau comme l'état terminal d'un processus graduel de studio, que l'objet intègre. Chaque morceau apparaît alors comme un *work in progress*.

Ces rééditions analytiques ne sont pas tant la cause que l'effet du nouveau type d'écoute à laquelle elles invitent. L'appréciation des œuvres de studio s'est peu à peu arrachée à l'illusion du réalisme phonographique. Dans *The Madcap Laughs* de Syd Barrett, la prise retenue du morceau *If It's In You* est précédée

par ses premières prises ratées et avortées. Cette petite série de chutes est en accord avec l'esthétique bancale de l'album. Les approximations du jeu de guitare et les déraillements de la voix contribuent activement à son effet singulier, l'effet «Madcap», à la fois comique et grave. Cet effet est caractéristique du cas Barrett, à la fois idole et martyr originel du psychédéisme. Mais au-delà de cet effet, les échanges de Barrett avec l'ingénieur entre les prises matérialisent l'intrusion du procédé technique dans le produit, l'implication du travail processuel de studio dans l'objet qui en résulte. Cette intrusion illustre un progrès dans la conscience que l'écoute rock a prise de son objet. L'auditeur idéal du rock n'est pas dupe des procédés comme le spectateur naïf d'un film d'action est dupe de ses effets spéciaux, il n'y voit pas que du feu. Il apprécie les procédés techniques de la production à travers l'œuvre achevée. Il est probable que ce type d'écoute ne soit toujours pas la plus répandue dans le public. C'est parce que l'œuvre phonographique n'a pas encore trouvé les critères d'appréciation qui lui conviennent, et qu'elle est encore souvent consommée sans être pensée. La pensée rock ne vient pas en marchant ou en tapant du pied, elle est patiemment assise à la table de mixage. Elle pense avec des potentiomètres, elle pense en filtres et en *overdub*. Pierre Henry est en ce sens un rockeur. Mixant les guitares avec les cloches et les décharges électro-niques, *Psyché Rock* exprime l'esprit même du rock.

L'œuvre-enregistrement comme objet processuel objectifie donc les processus non objectuels qui l'ont produite. L'identité autographique d'une œuvre-enregistrement est le centre focal d'appréciation de ces processus qu'elle objectifie. Avec la technologie de l'enregistrement, le centre de gravité de l'inventivité musicale s'est, au milieu du XX^e siècle, peu à peu déplacé du compositeur – ou «*songwriter*» – au producteur. L'œuvre de musique contemporaine n'est plus seulement écrite. Elle est désormais moins écrite que *produite*. Que veut ici dire

«produire»? Une ontologie de l'enregistrement ne peut être une ontologie du produit sans être une ontologie de la production.

Nicholas Rescher distingue à cet égard deux types de processus :

1. Les «*product-productive processes*» produisent des produits actuels qui peuvent en eux-mêmes être caractérisés comme des choses ou des substances (stylos, automobiles, etc.) ;

2. Les «*state-performative processes*», comme les tremblements de terre ou les tempêtes de vent, ne font que transformer des états de choses¹².

Mais le point essentiel d'une ontologie processuelle est de considérer que les choses (stylos, automobiles, etc.) ne sont pas les produits indépendants de leurs processus productifs, mais des *manifestations* de ces processus¹³. C'est sur ce point précis que je critique l'ontologie substantialiste du rock.

Selon Pouivet, le produit rock, en tant que construction, est ontologiquement indépendant du processus productif dont il résulte. De même que l'inscription au tableau existe indépendamment du geste d'écriture qui l'a tracée, de même l'œuvre-enregistrement existe indépendamment de la série des actes d'enregistrement. Mais je réplique que l'effet qui est pris dans le produit, pour sa part, continue de manifester les processus. La graphologie nous a appris que la trace dans l'espace n'est pas inerte, mais qu'elle exprime le rythme vif du processus qui l'a inscrite dans le temps. Les traces de pas immobiles d'un animal sur le sol sont déjà dans une relation de ressemblance expressive avec le mouvement de déplacement qui les a tracées¹⁴. Le

12. Nicholas Rescher, *Process Metaphysics. An Introduction to Process Philosophy*, op. cit., p. 41.

13. *Ibid.*, p. 49.

14. Elias Canetti, *Masse et puissance*, Paris, Gallimard, 1966, p. 29 : «La connaissance des animaux dont il était entouré, qui le menaçaient et auxquels

régime d'existence phonographique de la musique n'est pas un régime «schizophonique», suivant le mot inventé par Raymond Murray Schafer¹⁵.

Quels sont les processus dont l'objet rock porte la trace vive ? Il me semble que Roger Pouivet n'a pas vraiment surmonté l'objection faite par Stephen Davies à Theodore Gracyk. Stephen Davies considère que le rock est inséparable de performances de studio. Il définit l'œuvre rock comme l'enregistrement de ces performances faites en studio. Que désigne la notion de «performance de studio» («*studio performance*») ? Davies l'explique ainsi : «La dextérité du *performer* est parfois déployée dans l'immédiateté du présent, comme cela arrive dans le jazz improvisé, mais elle peut aussi se manifester dans un processus plus étendu, durant lequel son jeu est enregistré, surimposé, mixé et modifié, jusqu'à ce qu'un

il faisait la chasse, était le savoir le plus ancien de l'homme. Il apprenait à les connaître par le rythme de leur mouvement. Leurs *traces* furent la première écriture qu'il sût déchiffrer : c'était une sorte de notation rythmique ayant toujours existé ; elle se gravait toute seule dans le sol mou, et l'homme qui la lisait y associait le bruit qui en était l'origine.»

15. Raymond Murray Schafer, *Le Paysage sonore. Le monde comme musique*, (1977), trad. fr. S. Gleize, Marseille, Wildproject, 2010, p. 141-143 : «La schizophonie est la séparation d'un son original de sa transmission ou de sa reproduction électroacoustique. [...] Au départ, chaque son était original. Il ne se produisait qu'à un seul moment et dans un seul lieu à la fois, indissolublement lié au mécanisme qui le produisait. La voix humaine ne voyageait pas plus loin que le lui permettait le cri. [...] Depuis l'invention des techniques électroacoustiques de transmission et de conservation, tout son, si infime soit-il, peut être envoyé dans tous les coins du monde ou gardé sur disque ou bande magnétique à l'intention des générations futures. Nous avons dissocié le son de sa source, nous l'avons arraché à son orbite naturelle, nous lui avons donné une existence amplifiée et indépendante. Le son de la voix, par exemple, n'est plus lié à une cavité du crâne».

composé soit produit¹⁶.» En traduisant «*studio performance*» par «exécution de studio», Pouivet conteste l'idée de Davies, il écrit : «Stephen Davies étend la notion d'*exécution* jusqu'à englober le mixage et toutes les interventions sur l'enregistrement [...]. Je crois que la notion d'*exécution* est alors trop étendue¹⁷.» Mais la notion étroite d'*exécution* prête à confusion. La notion d'*exécution en studio* est peut-être contradictoire dans les termes : une exécution n'est une exécution que dans la mesure où elle est un événement réel. Les musiciens de rock n'«exécutent» pas leurs œuvres en studio, au sens où l'on dit dûment des musiciens classiques qu'ils exécutent une œuvre de Beethoven en concert. Mais la performance constructive du studio est le point aveugle de l'argument de Pouivet. Quand il parle d'«enregistrement constructif», il pense implicitement la construction sur le modèle de la composition classique¹⁸. Si

16. Stephen Davies, *Musical Works and Performances. A Philosophical Exploration*, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 31.

17. Roger Pouivet, *Philosophie du rock*, op. cit., p. 65.

18. Brian Eno a ainsi défini le studio comme un «outil compositionnel» dans un article de 1979, «*The Studio as Compositional Tool*», voir Christoph Cox et Daniel Warner (dir.), *Audio Culture. Readings in Modern Music*, Londres/New York, Continuum International Publishing Group, 2004, p. 127 sq. Mais l'article d'Eno montre que la composition en studio diffère en nature de la composition classique. Il me semble justement qu'il y a une distinction importante à faire en musique entre la notion classique d'*instrument* et la notion d'*outil*. Je retiens, de ce point de vue, la leçon «techno-esthétique» de Gilbert Simondon. L'outil n'est pas anesthétique, le geste et le processus techniques ne s'effacent pas devant l'objet qu'ils façonnent. Il y a un plaisir sensorimoteur dans le maniement technique d'une pince, d'une clé, d'une hache ou d'une herminette. De même, le plaisir de la découverte en studio compte dans l'effet de l'objet produit. Nombre de disques ne peuvent être appréciés pleinement qu'à condition que l'on sache de quels nouveaux outils techniques leurs effets sont les produits. La composition au sens classique du terme (chez Mozart ou Beethoven) ne se fait pas avec des outils. Un outil

l'on suit l'argument de Pouivet, la connaissance de la construction en studio n'est pas plus nécessaire à l'appréciation de l'œuvre-enregistrement achevée que celle de la composition d'une symphonie de Beethoven ne l'est à l'appréciation de cette symphonie achevée. Les différentes «demos» ou esquisses de studio d'un disque de rock seraient comme les brouillons des compositeurs ou des écrivains. Je crois au contraire que le rock a développé un usage musical perceptible du studio. Une symphonie de Beethoven ne fait pas coexister ses esquisses telles qu'elles ont été actualisées au moment où le compositeur les découvrait au piano ou sur le papier, chaque esquisse biffe et recouvre la précédente ; au contraire, une œuvre rock fait coexister les pistes qu'elle retient, telles qu'elles ont été jouées en studio à des moments distincts. En studio, on procède à une performance : on fait coexister des pistes, on les fragmente, on les assemble, on les mixe. *En tant que processus*, le champ de la performance est plus large que celui de l'exécution *stricto sensu*. L'argument de Davies mérite ainsi d'être un peu raffiné (et, ce faisant, un peu trahi). L'œuvre rock n'est certes pas l'enregistrement d'une exécution, mais ce sont *les procédés d'enregistrement eux-mêmes* qui sont des sortes de performances. Ce ne sont certes pas des performances *live* au sens où le sont les exécutions, mais ce sont des performances spécifiques à la technique de studio. Il y a un jeu dans le studio, qui ne revient pas à exécuter une œuvre préexistante. On a dit de Brian Wilson qu'il *jouait du studio comme d'un instrument*. Ce mot est la formule exacte¹⁹ de ce que l'enregistrement a apporté

de composition modifie donc le sens de la composition et la place qu'il faut lui reconnaître dans l'appréciation de l'objet composé.

19. *Presque exacte* : à la lumière de la précédente note, il faudrait corriger la formule en disant que Brian Wilson joue du studio comme d'un *outil* de musique.

de nouveau à la musique : il ne lui a pas d'abord apporté une nouvelle substantialité, mais plutôt de nouveaux processus.

Le fractionnement de l'enregistrement que permettent les techniques de *re-recording* ne contredit pas le caractère processuel de cet enregistrement, pas plus que la discontinuité d'un travail manuel ne contredit son unité. L'artisan qui travaille le bois revient geste après geste sur le même matériau, superpose plusieurs coupes pour obtenir son objet. De même, le travail de studio revient plusieurs fois sur le même matériau sonore, superpose les pistes comme des couches successives. Elle enveloppe sa discontinuité dans une même avancée créative. En quoi consiste un processus de studio ? *Pet Sounds* ou *Sergent Pepper's* en donnent le paradigme. Dans ces albums, les pistes ont été mixées au fur et à mesure de leur enregistrement : « on mixait les quatre pistes du premier enregistreur sur deux pistes du second enregistreur quatre-pistes, on enregistrait ensuite les instruments sur les deux pistes libres de cet enregistreur, mixait l'ensemble vers deux pistes du premier quatre-pistes, et ainsi de suite ». Ce processus productif de « ping-pong », comme l'appellent parfois les ingénieurs du son, est très précisément ce que le produit manifeste, ce dont il est le centre focal d'appréciation.

La construction en studio peut certes parfois s'étaler sur un très long temps. Imaginons une bande inachevée et inédite, retravaillée en studio vingt ans plus tard, puis finalement publiée. C'est, par exemple, le cas du morceau *Free As a Bird*, signé des Beatles. Il s'agit à l'origine d'une démo de John Lennon, enregistrée chez lui en 1977, retravaillée en studio en 1995. Cette œuvre est donc achevée et publiée quinze ans après la mort de Lennon, les trois autres membres jouant et chantant « avec lui » sur le disque de manière posthume. Ce cas extrême semble illustrer un travail purement constructif de studio. Comment pourrait-il s'agir d'une performance, en l'absence de la nécessaire unité temporelle qui constitue une performance

comme telle ? Je réplique qu'un objet musical dont la production est temporellement aussi discontinue, étalée sur vingt ans ou plus, possède néanmoins une unité *par son effet*. Les différents moments de l'enregistrement constructif sont des exécutions séparées, mais leur *connexion* est prise dans une même efficacité²⁰. L'effet auquel répond l'émotion, autographié dans l'enregistrement, est la relation que le mixage instaure entre les pistes. À l'ontologie de l'artefact-enregistrement, je propose précisément de substituer une *ontologie du mixage*. C'est dans le mixage que se situe l'originalité de la phonographie, non dans la substantialité qu'elle semble ajouter aux processus musicaux. Le producteur Geoff Emerick, relatant le mixage de *Tomorrow Never Knows* avec les Beatles, écrit : « Avec chaque potentiomètre actionnant une boucle, la table de mixage devenait comme un véritable synthétiseur, et nous en jouions comme d'un instrument de musique. » L'œuvre phonographique n'enregistre pas une performance, c'est le mixage qui devient lui-même une performance. La musique techno, dont le rythme en boucle de *Tomorrow Never Knows* est précurseur, pousse à son paroxysme la logique connexionniste du mixage. Le DJ joue de la table de mixage comme d'un instrument. Dans le mix techno, les sources sonores peuvent être très disparates, elles ne valent que par leur potentiel à se connecter, à se conjuguer, à s'intégrer au flux de l'effet qu'elles nourrissent. Mais cette logique est aussi à l'œuvre dans le rock.

20. Comme je vais l'expliquer dans les pages suivantes, je propose, avec Whitehead, d'appeler « *nexus* » cette connexion. Or, Whitehead souligne qu'un *nexus* n'implique pas une simultanéité entre les entités qu'il met en relation : « Un *nexus* peut s'étendre à la fois spatialement et temporellement. Autrement dit, il peut inclure des ensembles d'occasions qui sont contemporains entre eux, et il peut inclure des ensembles qui sont, les uns par rapport aux autres, passés et futurs » (Alfred N. Whitehead, *Aventures d'Idées*, trad. fr. J.-M. Breuvar et A. Parmentier Paris, Cerf, 1993, p. 264).

2. Le problème de la relation entre l'œuvre et ses processus productifs : «*préhension*» vs «*survenance*»

À un premier niveau d'analyse, il semble que les processus productifs d'une œuvre d'art fassent l'objet d'une intuition cognitive. Il en va de l'appréciation du rock comme de celle de l'*action painting* de Jackson Pollock. On ne peut complètement apprécier une toile de Pollock sans *savoir comment* l'œuvre a été produite, c'est-à-dire de quels processus manuels et techniques elle est le produit. Imaginons deux toiles jumelles *a* et *b* dans le style de l'expressionnisme abstrait, parfaitement identiques et indiscernables en tant qu'œuvres finies. Leur différence réside dans leur mode de production : le tableau *a* a été produit selon les techniques de Pollock, la toile sur le sol, la peinture versée et jetée à la main sur la toile, étalée au bâton, à la truelle, au couteau. La toile jumelle *b*, pour sa part, a été peinte au chevalet, avec des techniques classiques, ou bien même numériquement produite par ordinateur. Ces tableaux *a* et *b* seraient assurément deux œuvres distinctes. À travers l'œuvre finie, ce sont les procédés productifs qui permettent de l'apprécier adéquatement. Il en va de même pour le rock. Imaginons d'abord deux œuvres phonographiques jumelles *a* et *b*, indiscernables en tant que séquences sonores. Mais l'œuvre *a* est un enregistrement constructif, tandis que l'œuvre *b* est un enregistrement véridique. Par exemple, certaines œuvres de John Zorn, composées suivant la technique de la «*file-cards composition*» («composition par cartes») ressemblent à des collages de studio, alors qu'elles ont en réalité été enregistrées comme des performances jazz classiques. Les deux œuvres jumelles *a* et *b* seraient deux œuvres distinctes. L'œuvre *b* suscite chez l'auditeur une admiration pour la virtuosité des instrumentistes qui sautent allégrement d'un style musical à l'autre. L'œuvre *a* serait appréciée autrement, en tant que

construction : on y apprécierait plutôt l'effet d'hétérogénéité produit par le collage, le mariage des styles disparates.

Ce premier argument n'est cependant pas satisfaisant. Il repose sur la même démarche intellectuelle que l'argument contextualiste de Levinson, que j'ai critiqué dans la section précédente. Il construit une situation artificielle d'indiscernabilité. En réalité, les phonogrammes *a* et *b* sont de faux jumeaux. Une œuvre de type *b* ne peut produire le même type d'effet sonore qu'une œuvre de type *a*, ou seulement jusqu'à un certain degré. *Strawberry Fields Forever* ne peut pas être une œuvre de type *b*. Le cas des œuvres de Zorn est très particulier, car il s'agit précisément d'œuvres qui *miment* le constructivisme du studio, et que l'on écoute avec une oreille déjà cultivée. Elles se prêtent à une écoute « post-constructiviste », si je puis dire. L'auditeur qui prendrait une composition par cartes de Zorn pour un enregistrement constructif serait en quelque sorte un idiot au second degré, le double symétrique de l'« idiot de Pouivet », c'est-à-dire de l'auditeur qui prend un enregistrement constructif pour un enregistrement véridique. Zorn joue avec les connaissances de l'auditeur. De manière générale, la relation de l'auditeur aux processus ne peut pas être purement cognitive ou intellectuelle. Chez Pollock, les procédés d'*action painting* ne sont pas extrinsèques, ils font partie de l'œuvre. Ils sont perceptibles dans la texture et le relief de la couleur sur la toile. La relation des processus productifs et des effets esthétiques est une relation *interne*, comme je vais le défendre.

L'une des objections majeures à une conception « processualiste » des œuvres d'art revient en effet à dire qu'elle fait abstraction de leur contenu perceptible. Si le contenu essentiel d'une œuvre rock consiste en processus productifs (les performances de studio), alors ce contenu ne peut être directement *perceptible* dans l'objet qui résulte de ces processus, mais seulement

reconstruit en pensée, à partir des traces de ces processus²¹. En écoutant un disque, on perçoit un son de guitare, mais pas les actions instrumentales et les techniques qui le produisent. Définir l'œuvre rock par les procédés qui interviennent dans son enregistrement reviendrait donc à en déplacer artificiellement le cœur, de l'objet donné à percevoir vers des processus qui ne sont pas donnés à percevoir. Ce déplacement arbitraire semble une pure et simple élision de l'expérience esthétique la plus commune, une négation même du plaisir sensible au nom d'un plaisir essentiellement intellectuel. Le sujet de l'appréciation esthétique rock serait alors comparable à un enquêteur face aux indices d'une scène de meurtre, condamné à ne jamais assister à la scène en train de se faire, mais à la reconstruire rétrospectivement grâce à son intelligence. La conception processualiste que je soutiens serait ainsi un cas de «*genetic fallacy*» : elle reviendrait à confondre un objet avec sa genèse. Un film est autre chose que son «*making of*». Une œuvre rock est autre chose que les sessions de studio qui l'ont générée.

L'objection ne me semble pourtant pas insurmontable. Elle repose sur une conception dualiste des arts technologiques, qui méconnaît leur nature. Quand j'étais jeune, je m'amusais avec des amis à regarder des films d'horreur en faisant des arrêts sur image pendant les scènes «gore», de manière à repérer les trucages et les effets spéciaux, en isolant par exemple le moment où le personnage poignardé ou mutilé est remplacé par un mannequin, ou en identifiant les raccords entre deux images. À une perception délicate, les procédés sont ainsi perceptibles dans l'objet. On pourrait certes rétorquer que ce type

21. Cette objection a été formulée par Jerrold Levinson contre l'«*action-type hypothesis*» de Gregory Currie : «Critical Notice of Gregory Currie's *An Ontology of Art*», *Philosophy and Phenomenological Research*, LII, 1, 1992, p. 215-222.

de pratique appréciative est très spécifique : elle conviendrait certes à l'esthétique « artisanale » et imparfaite du cinéma « bis », tel que le cinéma d'horreur de Joe Dante, de Jess Franco ou de Dario Argento, mais elle ne conviendrait pas aux œuvres dont la production est plus parfaite, et où la technique disparaît devant ses effets esthétiques « purs ». De même, *Pet Sounds* ou *Sgt Pepper's* ont été enregistrés sur quatre pistes, mais, depuis la fin des années 1960, l'équipement du studio a démultiplié les pistes, de 4 à 8, puis 16, 24, 48, et jusqu'à 64. Ce perfectionnement ne tend-il pas à rendre la technique de production de plus en plus invisible et transparente à l'effet esthétique qu'elle conditionne ? Au milieu des années 1960, les Beach Boys ou les Beatles étaient en train d'*inventer* empiriquement un usage nouveau du studio, mais ce rapport empirique s'est depuis lors rationalisé. J'admets tout cela. L'idée d'une « pureté » des effets esthétiques me paraît cependant suspecte. La dichotomie entre la production et le produit me semble, de manière générale, le symptôme d'un appauvrissement du rapport à l'art. En musique comme au cinéma, les seuls effets que produit une technique perfectionnée et entièrement rationalisée sont des effets déjà disponibles, des effets « tout faits ». Comme le cinéma de genre, le rock est naturellement empiriste. Comme le cinéma de genre invente des images nouvelles (par exemple, le gros plan gore ou le gros plan pornographique), le rock invente des effets nouveaux, *par associations d'idées de studio*. Mâcher du céleri en guise de percussion, comme le fait Paul McCartney dans *Vega-tables* des Beach Boys. Cette créativité native du rock n'est peut-être pas la règle de toute la production. Mais elle en constitue la norme esthétique idéale.

La difficulté demeure de savoir exactement quelle est la nature de la relation entre l'objet rock et ses processus productifs. Je soutiens que les processus ne sont pas seulement reconstitués en imagination par l'auditeur, mais qu'ils sont en relation

interne réelle avec l'objet qu'ils produisent. Suivant la terminologie conceptuelle de Whitehead, je propose d'appeler «*nexus*» le mixage des processus d'enregistrement dans l'œuvre rock. Un *nexus* est une entité relationnelle, une interrelation entre processus. Whitehead formalise cette relation sous le nom de *préhension*. Un *nexus* est donc un ensemble de processus qui se préhendent mutuellement. L'affect rock est produit dans ce *nexus*. L'affect n'est pas l'effet des processus, la relation de préhension n'est pas une relation de causalité. Il est la relation elle-même. Whitehead décrit justement les préhensions comme des affects, «*feelings*». Je vais essayer de montrer pour quelles raisons le concept de *préhension* me semble ontologiquement plus pertinent que le concept de *survenance* («*supervenience*») que Pouivet utilise pour caractériser la relation de l'œuvre rock à son enregistrement.

Dans l'ontologie substantialiste de l'œuvre-enregistrement, le concept de *survenance* nomme la dépendance sans identité des propriétés esthétiques de l'œuvre à l'égard de ses propriétés non esthétiques, matérielles ou techniques. Comme les couteaux, les manteaux ou les stylos, les disques sont des artefacts qui font partie de l'ameublement de notre vie quotidienne. Tous ces artefacts ont des propriétés matérielles *constituantes* : le métal ou la céramique de la lame du couteau, le tissu dont le manteau est fait, le plastique du stylo, l'information numérique du CD, etc. Mais on ne peut cependant *identifier* ces artefacts à leurs propriétés constituantes²². Pouivet tend ainsi à identifier comme réciproques l'une de l'autre les relations de *constitution matérielle* et de *survenance* :

y survient sur $x \Leftrightarrow x$ constitue y

22. En ce qui concerne son usage du concept de *constitution*, l'ontologie du rock de Pouivet s'inspire du travail de Lynne Rudder Baker, *The Metaphysics of Everyday Life, An Essay in Practical Realism*, op. cit.

Par exemple : cet enregistrement (x) *constitue* le dernier Fleet Foxes (y) ; réciproquement, la «tonique douceur» des Fleet Foxes (y) est la propriété esthétique qui *survient* sur la séquence sonore de l'enregistrement (x).

Comme le souligne David Lewis, la relation de survenance est la plus simple et la plus naturelle qui soit : *il y a relation de survenance entre des propriétés de niveaux hétérogènes si et seulement s'il ne peut y avoir de différence dans les propriétés subvenantes (de niveau A) sans différence dans les propriétés survenantes (de niveau B)*²³. Ainsi, un changement au niveau (A) de l'enregistrement des Fleet Foxes (un «remix» ou un réenregistrement) se traduit nécessairement par un changement au niveau (B) de la couleur émotionnelle de l'œuvre, même si l'œuvre remixée ou réenregistrée ne diffère en rien de la chanson dans sa structure essentielle. Les propriétés de la chanson comme œuvre allographique ne surviennent pas sur l'enregistrement, les propriétés de l'œuvre rock comme œuvre autographique surviennent sur l'enregistrement. Les propriétés esthétiques, en tant que propriétés survenantes, sont des propriétés *émergentes* : elles ne sont pas *dans* leurs propriétés constituantes, pas plus que la valeur d'un billet de 20 euros n'est dans le papier, pas plus que la valeur sacrée d'une tombe n'est dans la pierre. Les propriétés survenantes émergent de leur matière comme une image produite par une imprimante à aiguille émerge des points d'impact de l'aiguille, ou comme le visage d'«Einstein à l'ordinateur» apparaît sur les suites de 1 et de 0, à la page 626 de *Mille plateaux*.

Cette relation permet de rectifier le principe d'individuation. Selon le principe d'individuation, deux choses différentes

23. Voir David Lewis, *De la pluralité des mondes*, tr. fr. M. Caveribère et J.-P. Cometti, Éditions de l'Éclat, Paris/Tel-Aviv, 2007, p. 33 : «Nous avons survenance quand il ne pourrait pas y avoir de différences d'une sorte sans différences d'une autre sorte.»

ne peuvent pas coïncider spatio-temporellement. La relation de survenance exige de corriger ce principe, en disant : deux choses *de la même sorte* ne peuvent pas coïncider spatio-temporellement. En revanche, deux choses *de deux sortes différentes* (comme un enregistrement et une œuvre d'art) peuvent exister en même temps au même endroit. Le billet de 20 euros et le papier qui le constitue coïncident spatio-temporellement. Quand je coupe de la viande avec un couteau de cuisine en céramique, le couteau n'est pas identique à la céramique : ce n'est pas la céramique qui coupe la viande, c'est le couteau. Si quelqu'un avance brusquement vers moi avec un tel couteau à la main, c'est le couteau qui me fait peur, non la céramique. Si la céramique était *la même chose* que le couteau, alors, par transitivité, on serait logiquement autorisé à dire qu'une céramique comme une sculpture ou une poterie coupe la viande ou fait peur. La céramique est une chose qui constitue une autre chose : un couteau. Les propriétés du couteau *surviennent* sur celles de la céramique. Les propriétés du couteau ne flottent pas dans l'air, elles *dépendent* de celles de la céramique et varient avec elles. Si la céramique se casse, alors le couteau ne coupe plus. De même, si le papier est brûlé, le billet de 20 euros disparaît avec lui. La dépendance n'est pas pour autant une identité. Il en va de même pour les œuvres d'art. Selon l'exemple de Pouivet, si la statue de David me tombe sur le pied, ce n'est pas l'œuvre de Michel-Ange qui me casse le pied, mais le marbre qui la constitue. Si je joue au Frisbee avec mon CD, ce n'est pas l'œuvre des Fleet Foxes qui blesse mon voisin qui le reçoit dans l'œil, mais l'objet matériel qui le constitue. On ne peut pas jouer au Frisbee avec une œuvre musicale, mais seulement avec le disque qui la constitue. Réciproquement, ce n'est pas la texture granulaire saccharoïde du marbre qui m'émeut dans l'expérience esthétique, mais l'œuvre de Michel-Ange qui survient sur cette propriété matérielle. Ce n'est pas le codage

numérique du CD qui m'émeut, mais l'œuvre des Fleet Foxes. Un code numérique n'est pas en soi source d'émotion musicale.

Mais il me semble que le concept de survenance ne pénètre pas dans la relation *réelle* entre les propriétés hétérogènes, matérielles et non matérielles. Le couteau ne couperait pas si la céramique qui le constitue n'avait déjà en elle-même des propriétés (solidité, résistance, etc.) appropriées aux pouvoirs causals du couteau. De même, les propriétés matérielles du marbre *participent* aux propriétés esthétiques de la statue de David. Le marbre n'a pas seulement le pouvoir de me casser le pied si le bloc lui tombe dessus, ce marbre blanc de Carrare a aussi des propriétés texturales et visuelles qui le distinguent des autres matériaux comme la terre, le bois ou le bronze. *La même forme – par exemple, celle du corps de David – n'est pas esthétiquement la même statue suivant qu'elle informe un marbre ou un bronze.* Les propriétés esthétiques de la statue dépendent de ses propriétés matérielles non seulement au sens passif où elles surviennent sur elles, mais aussi au sens actif où certaines propriétés de la matière elle-même *fonctionnent esthétiquement dans la statue.* Le choix du matériau est pour l'artiste déjà une décision proprement artistique, comme l'est le choix de la tonalité ou de l'instrumentation de sa mélodie pour le compositeur. Les propriétés reliées ne sont certes pas identiques, mais leur relation est cependant une relation *interne*, non une relation externe comme le suggère le concept de survenance. Les propriétés esthétiques émergent dans un *nexus*. Ainsi pour l'œuvre-enregistrement : le processus d'enregistrement ne constitue l'affect que parce qu'il participe à son effet.

Quand je regarde la statue de David, je ne vois pas le marbre comme marbre. Ce n'est pas la conscience imageante qui néantise le marbre. La modification du marbre dans la statue est un fait esthétique qui s'impose à la conscience. Le marbre est en relation réelle avec la statue comme *nexus*. Un *nexus* est

fait de plusieurs préhensions. En quoi consiste une préhension ? Elle a son modèle dans la relation d'*intentionnalité*.

Soit le paradoxe suivant :

1. Œdipe a l'intention d'épouser la reine de Thèbes ;
2. Or, la reine de Thèbes est Jocaste, la mère d'Œdipe ;
3. Donc Œdipe a l'intention d'épouser sa mère²⁴.

La leçon philosophique de ce paradoxe, c'est qu'un seul et même être ou objet (comme Jocaste) peut être objet de pensée sous une certaine description («reine de Thèbes») et *ne pas être* objet de cette même pensée sous une autre description («mère d'Œdipe»).

Toutes proportions gardées, la relation de la statue de David au marbre est analogue à celle d'Œdipe à Jocaste. Une statue est une pensée. Son existence est préhensive, et donc psychique. La préhension est une relation intentionnelle qui n'est pas nécessairement cognitive. C'est un affect.

Une préhension consiste en trois facteurs :

- a) Son *sujet*, c'est-à-dire l'entité dont elle est un élément concret ;
- b) L'*objet* appréhendé, qui est dit son *datum* ;
- c) Sa *forme subjective*, c'est-à-dire la modalité psychologique suivant laquelle le sujet préhende son objet.

Le datum se divise à son tour entre (1) le *datum initial*, c'est-à-dire l'objet proprement dit, et (2) le *datum objectif*, c'est-à-dire la perspective que le sujet prend sur l'objet.

Ainsi la statue de David peut être dite le sujet d'une préhension dont l'objet (ou *datum initial*) est le marbre blanc de Carrare, dont la forme subjective est la sculpture mythologique

24. Ce paradoxe est formalisé par Jean-Claude Dumoncel dans *Deleuze face à face*, Nantes, Éditions M-EDITER, 2010, p. 145 et p. 181-182.

et dont le *datum* objectif est le blanc pur et satiné du corps de David.

Soit le syllogisme suivant :

1. Le blanc pur et satiné de la statue de David est le blanc du marbre;
2. Or, le marbre blanc sculpté par Michel-Ange est une calcite métamorphique de Carrare à la texture granulaire saccharoïde ;
3. Donc le marbre blanc, pur et satiné de la statue de David est une calcite métamorphique de Carrare à la texture granulaire saccharoïde.

Quoique de manière moins explicite, ce syllogisme est également un paradoxe : sa conclusion n'est pas esthétiquement vraie. Elle repose sur une confusion entre le marbre comme *datum* initial et le marbre comme *datum* objectif, c'est-à-dire tel qu'il est qualifié dans la perspective que la statue prend sur lui. Le même être (comme le marbre) peut être objet intentionnel de préhension esthétique sous une certaine description (« pierre d'un blanc pur et satiné ») et ne pas être objet intentionnel de cette même préhension esthétique sous une autre description (« roche de Carrare » ou « calcite métamorphique » ou « roche à la texture granulaire saccharoïde »).

Pour le dire plus précisément, il existe, selon Whitehead, deux cas de préhension : une préhension *positive* et une préhension *négative* :

1. La préhension positive est précisément l'*affect* (« *feeling* »), elle consiste à prendre un *datum* initial pour objet intentionnel, c'est-à-dire à l'inclure sous un certain aspect dans le devenir de son sujet.
2. La préhension négative est symétriquement appelée « *anesthésie* » par Whitehead : elle consiste à exclure du devenir de son sujet un certain aspect du *datum* initial.

La statue de David ne préhende pas positivement le marbre comme calcite métamorphique, pas plus qu'Œdipe ne veut épouser sa mère *comme telle*. Toute psychanalyse mise à part, l'Œdipe tragique aurait l'intention d'épouser la reine de Thèbes même si elle n'était pas sa mère, et la statue de David préhenderait la blancheur polie du marbre même s'il n'était pas une calcite métamorphique extraite des carrières de Carrare. Autrement dit, la statue n'est pas un affect de calcite métamorphique. Elle est un affect de blancheur polie. Elle exclut de son devenir la texture granulaire saccharoïde du marbre. La matière qui constitue la statue est modifiée dans la statue, non pas seulement par la forme (la « cause formelle ») qu'elle reçoit en étant sculptée, mais aussi par la forme *subjective* de la relation qui appréhende ses propriétés esthétiquement pertinentes. Si je ne vois pas le marbre de la statue de David, ce n'est donc pas parce que ma conscience imageante de spectateur le « néantiserait » ou parce que l'effet esthétique « surviendrait » sur lui. C'est parce que le marbre pour la statue de David n'a de sens qu'en relation interne avec la statue qui l'affecte (c'est-à-dire le préhende positivement) comme blancheur polie. Le marbre affecté par la statue n'a pas le même sens que le même marbre hors de cette préhension.

Puisqu'une œuvre phonographique est une sculpture sonore, on peut lui appliquer le même schème conceptuel qu'à la statue de David. Quand j'écoute le solo d'Eddie Van Halen dans *Beat It* de Michael Jackson, je n'entends pas le déplacement exact des doigts sur le manche de la guitare.

Soit le syllogisme suivant :

1. La force désinvoltée du solo instrumental dans *Beat It* est celle d'une séquence sonore de guitare électrique jouée par Van Halen ;

2. Or, la séquence sonore jouée par Van Halen est un modèle miniature de virtuosité technique complète, qui utilise le *tapping*, le *legato*, le *bend*, les *whammy bar tricks* ;
3. Donc la force désinvolte du solo de *Beat It* est celle d'un modèle miniature de virtuosité technique complète.

Comme dans les exemples précédents, cette conclusion est paradoxale, car elle attribue la qualité esthétique à la virtuosité technique. Une même séquence sonore donnée comme objet initial peut être objet intentionnel d'une préhension esthétique dans une perspective («solo de guitare d'une force désinvolte») et ne pas être objet intentionnel de cette même préhension dans une autre perspective («modèle miniature de virtuosité technique»). Il n'est pas étonnant que les amateurs de cette œuvre phonographique et les amateurs de guitare électrique qui miment Van Halen puissent avoir du mal à s'entendre. Quand ils parlent du solo de *Beat It*, – en disant, par exemple, «c'est fort!» –, ils ne parlent pas de la même chose. Ou plutôt, ils parlent bien de la même chose, mais l'*objet* de leur appréciation n'est pas le même. Pour l'amateur de guitare électrique, le solo réfère aux gestes techniques précis effectués par Van Halen, qu'il reconstruit mentalement. Pour les amateurs du morceau, le solo n'est pas référentiel, la guitare électrique n'est pas appréhendée comme instrument, elle est affectée dans l'objet processuel total et y prend sa teinte émotionnelle particulière.

L'intuition appropriée à l'œuvre rock saisit les processus à travers l'objet. Mais, ce faisant, elle ne saisit pas des «causes savantes» de l'émotion esthétique, des «trucs» d'artisan ou d'ingénieur. On peut aller voir un film avec un œil de technicien, ou écouter un disque avec une oreille analytique qui divise chaque effet en une série de causes déterminantes auxquelles on

le rapporte. Il s'agit là d'une expérience souvent enrichissante et parfois nécessaire pour apprécier toute la force d'une création. En ce sens, je ne crois pas que l'esthétique phonographique repose sur une «réduction acousmatique²⁵» de type phénoménologique. Comme tout objet esthétique, l'objet musical n'est certes pas l'objet physique, c'est un objet intentionnel. Mais cet objet intentionnel n'est pas le corrélat noématique d'un acte de conscience, il «mord» sur l'objet réel, «contracte» quelque chose de lui, comme la plante contracte l'eau, les chlorures et les sulfates, ou comme la tique contracte la lumière du soleil, l'odeur et la chaleur de la bête sur laquelle elle se laisse tomber de sa branche pour en sucer le sang. En tant qu'appareil de reproduction, le phonographe sépare certes le son de la vision. On entend un son déconnecté de sa source originale, un son dont on n'assiste pas à la production physique. Mais le phonographe n'est pas comme le rideau qui ne livrait aux disciples acousmaticiens de Pythagore que la voix de leur maître. Ou alors il faut considérer la voix elle-même comme capable d'exprimer une réalité plus vaste que le son pur. Quand on converse au téléphone, l'invisibilité de l'interlocuteur produit certes un certain malaise, que l'on veut parfois combler par l'imagination visuelle («qu'est-ce que tu es en train de faire?») ou par le fantasme, mais elle libère en même temps une violence et une richesse expressive de la voix, qui se charge affectivement de l'invisible, prenant sur elle tout le hors-champ contextuel. Il n'y a pas de «voile d'ignorance» qui devrait nécessairement tomber sur les causes physiques du son, pas de «bifurcation» de la réalité musicale entre qualités premières (processus, vibrations, sons) et qualités

25. Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966, p. 91. «Acousmatique» : se dit d'un son que l'on entend sans voir les causes dont il provient, qui se trouvent derrière lui. Pierre Schaeffer se réclame explicitement de la phénoménologie de Husserl.

secondes (notes, mélodies, rythmes). Entre les propriétés esthétiques et les propriétés physiques, il n'y a pas de différence de nature. Le bruit des soufflets de l'accordéon, les bruits d'anche au saxophone ou l'effort de la vocifération peuvent compter dans l'objet musical. Pierre Schaeffer et François Bayle avaient certes raison de protéger la «musique concrète» contre le danger d'un son trop attaché à sa source²⁶. On n'entend pas de musique quand on réfère en pensée les sons à leur source. On n'entend pas les effets de timbres percussifs dans *I Still Believe in You* ou dans *Caroline, No* des Beach Boys si on les réfère aux clochettes de bicyclette et aux chocs de la bouteille d'eau «Sparklets» dont résultent ces effets. Mais l'objet musical ne se produit pas dans la mise entre parenthèses de l'objet physique, il se produit dans un *devenir* de l'objet physique : devenir-musique du bruit qui est un devenir-bruit de la musique, par exemple devenir-rythmique des bielles de la locomotive dans *l'Étude aux chemins de fer* de Schaeffer, devenir-clavier tempéré du microphone ou devenir-contrepoint de la porte grinçante et du soupir chez Pierre Henry.

L'expérience musicale n'est pas divisée entre acousmatique et mathématique. L'expérience savante qui nous fait entrer dans le secret pythagoricien de la musique ou dans la «cuisine» du studio est appelée à être dépassée dans une expérience émotionnelle rafraîchie de l'œuvre, qu'elle nourrit sans s'y substituer. La petite phrase de la sonate de Vinteuil se joue sur un clavier émotionnel, incommensurable au «clavier mesquin de sept notes». En gastronomie, la connaissance théorique des processus chimiques moléculaires permet de composer une cuisine plus maîtrisée, mais l'expérience gustative du plat ainsi composé n'a pas besoin de penser les processus d'émulsion pour l'apprécier. Quand j'entends les coups successifs d'une cloche lointaine, comme dit Bergson, je n'ai pas besoin de me

26. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 424.

figurer en imagination la cloche qui va et qui vient et le choc du battant contre la paroi. Seul qui veut *compter* le nombre de coups remonte jusqu'à l'image de la cause physique, la dissociant de son effet en même temps qu'il dissocie les coups les uns des autres. Mais l'air ou le rythme des coups absorbe les chocs métalliques en une continuité indivisible, il est l'impression qualitative que le nombre fait sur la conscience²⁷. L'impression que fait l'air mélodique n'est pas d'une autre nature que l'airain, il en est la « contraction », dit Bergson. Dans le cas de l'œuvre phonographique, l'enregistrement manifeste des processus productifs sans faire référence à ces processus, sans les représenter. La connaissance des causes n'est que propédeutique. La relation de préhension ne relève pas de la causalité, c'est une relation psychique. Le terme « effet » est en ce sens ambigu : l'effet esthétique qui fait l'essence de l'œuvre d'art n'est pas un effet au sens mécanique du terme. Les intervalles « 3 + 2 » ne sont pas la cause de la « douceur rétractée et frileuse » de la petite phrase de Vinteuil. La superposition de plusieurs pistes instrumentales identiques, quand par exemple on double la voix d'un chanteur, produit un effet caractéristique. Cet effet est l'affect incorporel qui émane de l'interrelation des deux pistes, il apparaît comme un fantôme à la surface du processus d'*overdub*²⁸.

Revenons maintenant sur l'exemple du solo de *Beat It*. Ce cas est d'une ambiguïté remarquable. Le solo de guitare est en effet dans le rock l'emblème par excellence de la virtuosité démonstrative. J'ai toujours été allergique à ces « *breaks* » où la guitare se détache virilement du morceau, où elle n'est soudain

27. Voir Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 1927, p. 64.

28. Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 304 : « La simulation désigne la puissance de produire un *effet*. Mais ce n'est pas seulement au sens causal. »

plus un son mais un instrument, organiquement exhibée. Qu'en est-il dans *Beat It*? De quelle manière le solo de guitare participe-t-il à l'effet esthétique? On sait que la partie de guitare électrique jouée par Eddie Van Halen a été ajoutée à la demande de Quincy Jones, enregistrée en une petite demi-heure. Dans ce solo, la guitare électrique est certes physiquement présente, la virtuosité technique n'est pas anesthésiée. Mais cette présence physique n'est pas nue, elle est esthétiquement préhendée sous la forme subjective du morceau, portée par la voix adolescente de Michael Jackson. Quel est en effet le sens de ce solo? Jones voulait certes que le morceau ait un son dur qui puisse séduire le public blanc amateur du hard-rock des années 1980. Mais le morceau est un jeu subtil avec la virilité que la guitare de Van Halen incarne. Victime irrémédiable de la violence patriarcale, Jackson dénonce la volonté de puissance virile («*don't be a macho man*») et chante le combat pacifique de la danse. L'effet du solo de *Beat It* est ainsi un exemple typique de l'effet-Jackson en général : *devenir-enfant* ou *devenir-femme* qui affecte la guitare phallique elle-même²⁹. La virtuosité technique ne fait pas sens en elle-même, elle est préhendée par les paroles qui l'ironisent et la contrecarrent. Dans le vidéoclip de *Beat It*, les bandes rivales de voyous mis en scène transmutent leur virilité dans la danse. La danse de rue homo-érotique affecte la guitare virile et onaniste d'un devenir-femme irrésistible, en même temps que la voix juvénile de Michael Jackson l'affecte d'un devenir-enfant («*don't wanna be a boy, you wanna be a man*»). L'effet

29. Michael Jackson se situant au croisement de la musique, de la danse et de l'image télévisuelle (vidéoclips), l'effet singulier qui porte son nom est lui-même hétérogène, au croisement de devenirs multiples (devenir-enfant, devenir-femme, devenir-animal) qui se prêtent mutuellement leurs forces. Pour une description de cet effet, voir mon article «Le loup-garou sous la burqa», *Multitudes* n° 39, Paris, Amsterdam, 2009.

contracte l'instrument lui-même, mord sur la technicité du jeu de guitare, l'affecte d'une différence qui sublime sa puissance phallique symbolique en beauté sensuelle. C'est pourquoi les amateurs de solo de guitare trahissent l'effet esthétique de *Beat It*. En rabattant la guitare sur sa symbolique organologique, ils trahissent le sens intentionnel de sa présence dans le morceau.

De même, la consistance ontologique du morceau *Misirlou* tient à son effet. La ligne de guitare de Dick Dale dans *Misirlou* est tendue comme la ligne du surf dans le tube de la vague. L'«effet Misirlou» est un devenir : devenir-surf de la guitare qui est en même temps un devenir-guitare du surf. La ligne de *Misirlou* est jouée au médiator sur une seule corde de Fender Stratocaster réverbérée. Mais la tension de la guitare-surf de *Misirlou*, c'est-à-dire de l'effet, n'est pas celle de la corde de Stratocaster réverbérée. Les glissandi sur la corde expriment le rush d'adrénaline du surfer dans le tube de la vague. Ce devenir préhende esthétiquement les techniques instrumentales qui le conditionnent, il les qualifie dans sa perspective. Il leur donne sens sans référence, sans les représenter. Il est inutile de penser à la guitare de Dick Dale pour goûter l'effet *Misirlou*, car c'est l'effet rock de la guitare qui est en lui-même une pensée non représentative. Dick Dale pense en guitare.

Il est inutile de multiplier les exemples. Parce qu'il traverse des niveaux de réalité disparates, chaque cas mérite sa description spécifique. Un *nexus* est hétérogène. La «survenance» de l'effet ne se réduit pas à la préhension esthétique des propriétés physiques et des propriétés mathématiques. L'effet préhende aussi dans le monde des valeurs culturelles et des symboles. La statue de David ne préhende pas seulement le marbre blanc comme objet physique et le blanc comme objet éternel, mais aussi la virilité athlétique dont est empreinte la pose du corps de David, l'histoire mythologique de David et Goliath, etc. L'effet émerge de cette hétérogenèse. De même, un effet musical noue le

culturel au naturel, l'éternel au temporel. L'effet esthétique n'est jamais réductible à l'une de ses « causes », précisément parce qu'il émerge toujours d'une pluralité de causes qui se chevauchent. Un *nexus* est une *multiplicité*. Un son naturel est déjà une multiplicité à trois dimensions, qui noue en un seul événement les qualités hétérogènes du *timbre*, de la *hauteur* et de l'*intensité*. Ces dimensions sont elles-mêmes des préhensions d'ondes périodiques : la hauteur est déterminée par la fréquence de la vibration ; l'intensité est déterminée par l'amplitude de la vibration ; le timbre dépend des vibrations secondaires des organes de résonance. Un effet esthétique fait entrer de nouvelles dimensions dans la multiplicité sonore. Aussi composite voire bigarré soit-il, tout affect est un accord, même quand il est dissonant, comme dans *Femme fatale* ou *Venus in Furs* du Velvet Underground. Mais c'est un accord qui n'est régi par aucune loi harmonique *a priori*. Les dimensions d'une multiplicité esthétique s'harmonisent dans leur *nexus* même, par le jeu immanent de leurs rapports. Le génie artistique consiste précisément à inventer des relations nouvelles, à trouver de nouveaux accords à l'intérieur même du désaccord, de nouvelles sympathies entre hétérogènes. La froideur de la femme fatale et la voix nordique, la corde de violon et le fouet. La guitare désaccordée entre dans des devenirs-femme ambigus.

3. Conclusion : contre le dualisme schizophone

Le concept de *survenance* ne peut prétendre résoudre une difficulté qu'il ne fait que baptiser. La statue de David et le bloc de marbre sont une seule *chose*, mais dédoublée entre deux *objets*. Si la statue comme telle ne peut pas me casser le pied, ce n'est pas parce qu'elle serait *autre chose* que le bloc de marbre avec lequel elle coïncide spatialement. C'est parce que la pesanteur du marbre ne fonctionne pas esthétiquement dans la statue. La pesanteur est

préhendue négativement par la statue : elle s'y trouve, mais sans âme, sans être qualifiée par la forme subjective de la statue. La statue de David n'a pas besoin d'être faite d'une matière pesante ou cassante pour plaire esthétiquement au spectateur. La douleur dans le pied cassé serait certes, elle, effectivement sensible pour un sujet humain. Mais c'est parce qu'une même réalité peut être objet de préhensions multiples, comme l'est une même tige de fleur sauvage dans la Nature décrite par Uexküll³⁰. Le pied douloureux préhende la densité et la pesanteur du marbre, mais ne préhende pas sa blancheur. Le marbre n'a pas besoin d'être blanc pour faire mal au pied sur lequel il tombe. La pesanteur du marbre est anesthésiée par la statue, comme la pose du corps de David est anesthésiée par le pied douloureux. Il en va de même pour l'œuvre rock. Un disque de rock en tant qu'affect sonore n'est pas autre chose que son enregistrement. Il est la préhension subjective de ses processus d'enregistrement. De nombreux procédés techniques d'enregistrement sont préhendés négativement ou anesthésiés par l'effet rock, comme l'est la lourdeur du marbre par la statue de David : les gestes de l'ingénieur sur sa table de mixage, le réglage des potentiomètres, le *mastering* et la duplication de la *mastertape*, etc. Mais certains procédés comptent activement dans l'effet. De manière générale, la réalité n'est pas

30. Jacob von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain*, trad. fr. Ph. Müller, Paris, Denoël, 1965, p. 97 : « Examinons, par exemple, la tige d'une fleur sauvage et demandons-nous quel rôle elle joue dans les milieux suivants : 1) Dans le milieu d'une jeune fille qui cueille des fleurs et en fait un bouquet multicolore qu'elle épingle à son corsage ; 2) Dans le milieu de la fourmi qui utilise la texture unie de la surface de la tige comme un carrelage idéal pour aller vers sa nourriture, dans les pétales de la fleur ; 3) Dans le milieu de la larve de cigale qui perce le canal médullaire de la tige et l'utilise comme poste de pompage pour construire les murs fluides de sa maison aérienne ; 4) Dans le milieu d'une vache qui arrache feuilles et tiges pour les introduire dans son large mufle et s'en nourrir. »

faite de choses ou de substances, mais de relations par lesquelles les sujets préhensifs en extraient la matière de leurs plaisirs et de leurs douleurs. Les relations subjectives de préhension sont ultimes, ce sont ces relations que la technologie conserve et virtualise dans les objets phonographiques. L'œuvre rock n'est pas une substance aux propriétés dispositionnelles. *L'opération ontologique de la phonographie consiste à objectifier les préhensions en propriétés affectives catégoriques.*

Bergson et Whitehead ont dénoncé le dualisme ou la « bifurcation » classique entre qualités secondes et qualités premières, comme si elles appartenaient à deux mondes séparés, ne communiquant entre eux que par une harmonie préétablie ou par une sorte de miracle perpétuel³¹. Le concept de *survenance* ne fait que perpétuer le miracle. Comme toutes les qualités secondes, un effet musical ne survient pas sans tirer à lui la réalité d'où il émerge, comme on tire à soi l'échelle grâce à laquelle on est monté. Une œuvre phonographique objectifie donc des performances de studio qu'elle manifeste aux effets qui en sont les préhensions positives. C'est en ce sens qu'on peut dire que l'objet *manifeste* les processus qui le produisent : non pas comme des indices à déchiffrer mentalement, mais selon ce que Leibniz appelle une « ressemblance expressive » dont la projection géométrique est le modèle³². Un affect phonographique projette les processus

31. Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, PUF, 1939, p. 230. Whitehead, *Le Concept de Nature*, op. cit., p. 63 sq.

32. Gottfried W. Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, trad. fr. J. Brunschwig, Paris, GF-Flammarion, 1990, livre II, chap. VIII, §14, p. 102-103 : « Il ne faut point s'imaginer que ces idées comme de la couleur ou de la douleur soient arbitraires et sans rapport ou connexion naturelle avec leurs causes : ce n'est pas l'usage de Dieu d'agir avec si peu d'ordre et de raison. Je dirais plutôt qu'il y a une manière de ressemblance, non pas entière et pour ainsi dire *in terminis*, mais expressive, ou de rapport d'ordre, comme une ellipse et même une parabole ou hyperbole ressemblent

de studio sur le plan objectuel, comme une ellipse, une parabole ou une hyperbole sont des projections du cercle sur le plan. La nouveauté ontologique de l'enregistrement phonographique n'est pas d'ajouter une substance aux processus musicaux, mais de permettre de diversifier et de complexifier les connexions entre les processus qu'il objectifie, et ainsi de produire de nouveaux effets, toujours à partir des processus que ces effets préhendent.

Quel genre de *nexus* processuel la phonographie a-t-elle introduit en musique ?

- Doubler une même voix avec elle-même, en « *overdub* ».
- Boucler, accélérer ou ralentir une séquence sonore comme les rires de Paul McCartney dans *Tomorrow Never Knows*.
- Passer à l'envers une séquence sonore comme le solo de guitare de George Harrison dans le même morceau, ou comme l'ont souvent fait les Stone Roses.
- Superposer deux prises différentes d'un même morceau, comme dans *Interstellar Overdrive* de Pink Floyd.
- Mixer des pistes pour produire un effet de profondeur ou de relief sonore : par exemple, à la fin de *The Goodbye Train* de The Apartments, produire un effet de surprise en faisant passer certaines parties de l'avant vers l'arrière-plan.

Cette liste indicative est une liste de relations : mettre en relation une voix avec elle-même, mettre en relation deux prises de la même séquence, mettre en relation un avant-plan avec un arrière-plan, etc. À chaque procédé technique de connexion correspond un effet esthétique singulier : les rires de Paul McCartney dans *Tomorrow Never Knows* deviennent comme des cris de mouettes, la superposition des pistes dans

en quelque façon au cercle dont elles sont la projection sur le plan, puisqu'il y a un certain rapport exact et naturel entre ce qui est projeté et la projection qui s'en fait, chaque point de l'un répondant suivant une certaine relation à chaque point de l'autre.»

Interstellar Overdrive produit un effet de flottement spatial et d'apesanteur, le mixage final de *The Goodbye Train* retarde *in extremis* le moment fatal de l'adieu, etc. L'identité substantielle de l'œuvre est en elle-même moins essentielle à la musique phonographique que ces nouvelles possibilités de *nexus* dont l'enregistrement constructif est l'instrument.

L'alternative entre ontologie de la substance et ontologie du processus n'est pas purement théorique. Suivant le pragmatisme de Dewey, la théorie esthétique trouve sa raison dans la pratique. C'est seulement sur le terrain de l'expérience que la théorie trouve sa valeur. *Qui* a besoin de penser que l'œuvre rock est une substance artefactuelle? Quel type d'auditeur? Pour quel usage? C'est à cette question pragmatique que je vais maintenant essayer de répondre.



III
Pratiques



L'objet processuel rock n'est pas isolé dans son identité saturée, il n'est pas séparé des pratiques qui l'utilisent dans la vie quotidienne et des pratiques musicales qui le prennent pour objet.

I. Usages quotidiens du rock

1. Concurrence des idiots

Un jour que je le taquinais en sifflant l'air de *Jean-Pierre* de Miles Davis, mon ami Jean-Pierre m'a confié : « Tu vois, j'ai du mal avec le jazz : je n'arrive pas à taper du pied. » En disant cela, Jean-Pierre se trompait assurément sur *Jean-Pierre* car ce morceau est rythmiquement binaire. Mais là n'est pas son erreur la plus intéressante. Mon ami Jean-Pierre veut pouvoir taper du pied sur la musique. Son attente, celle que le jazz déçoit ou déjoue, n'est pas une anticipation strictement cognitive, mais une anticipation gestuelle et comportementale : il attend de la musique qu'elle lui procure un certain type d'effet, c'est-à-dire qu'elle se traduise en gestes et en attitudes adéquates, comme une partition peut se traduire en gestes instrumentaux déterminés¹. Enregistré en studio plutôt que joué en concert, le jazz ne fait pas plus taper du pied. Son effet caractéristique – en l'occurrence, son absence d'effet sur

1. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. fr. G.-G. Granger, Paris, Gallimard, 1993, 4. 0141.

Jean-Pierre – ne dépend pas de son statut événementiel de performance. Ce que Jean-Pierre aurait besoin de connaître pour apprécier des morceaux de jazz, ce n'est pas leur statut ontologique générique, c'est plutôt la traduction comportementale de leur style. Pour parler comme Wittgenstein, il manque à Jean-Pierre la connaissance de «*règles de traduction*» qui lui permettraient de projeter cette musique sur le plan de la vie. Il lui manque le «*mode d'emploi*» du jazz². Jean-Pierre ne sait quelle attitude adopter à l'égard du jazz. Comment apprécie-t-on un disque comme *A Love Supreme*? Dans quel type d'expérience quotidienne l'écoute d'une telle œuvre peut-elle s'insérer? Apprécier ou comprendre une musique n'exige pas nécessairement un discours interprétatif ou explicatif. Taper du pied en mesure ou claquer des doigts manifeste une compréhension adéquate et parfois suffisante de certaines musiques. Je ne dis pas du tout que la compréhension musicale n'exige aucune connaissance, mais les connaissances les plus aiguës sont toujours elles-mêmes comprises dans un usage, ou ont une place à trouver dans un usage possible. Se servir d'une musique savante à des fins cognitives, c'est toujours s'en servir. Cette finalité est toujours liée à un type de vie (spirituelle, morale, religieuse, etc.). La valeur de la musique n'est jamais intrinsèque, elle est utilitaire ou instrumentale.

Taper du pied, marcher ou courir en cadence, danser, s'asseoir dans un fauteuil, prendre le bus ou le train, conduire sa voiture : ce sont des tranches de vie ordinaire où l'on extrait de la musique différents effets qui traduisent les processus qui la constituent. Savoir ce que l'on peut *faire* d'une musique, c'est-à-dire à quel type d'usage quotidien on peut la faire correspondre est une intuition ordinairement plus féconde

2. Jean-Pierre Cometti, *Art, modes d'emploi. Esquisses d'une philosophie de l'usage*, Bruxelles, La Lettre volée, 2000.

que savoir la catégorie ontologique à laquelle elle appartient abstraitement. Un homme de goût délicat sait quelle musique est pour le matin, quelle musique pour le soir, il sait quelle musique passer pendant l'apéritif quand il reçoit des collègues ou des amis, quelle musique dédier à ses trajets en voiture, quelle musique à ses tête-à-tête amoureux, etc. Ses choix de musiques épousent la différenciation qualitative des attitudes que requièrent ces expériences de la vie ordinaire. De même encore, l'homme qui écoute de la musique au casque alors qu'il voyage en train est assis, comme celui qui l'écoute religieusement dans la salle de concert, mais il n'en attend pas la même chose : regardant le paysage qui défile par la fenêtre, il le voit se transfigurer sous l'effet de la musique. Il choisit le morceau qui pourra à ses yeux faire du paysage une sorte de film hypnotique. Jean-Pierre adopte envers les rythmes de jazz une attitude qui correspond à l'effet des rythmes blues ou rock, c'est-à-dire une attitude qui appartient à une tranche de vie dans laquelle ces rythmes sont désaccordés. L'inadéquation n'est pas entre une intuition cognitive et une catégorie ontologique formelle, mais entre une attitude et un effet. Quelqu'un vous tend la main au moment où vous vous penchiez pour lui faire la bise. De même, on vous met une musique de rendez-vous galant à un apéritif de convenance. L'effet ne correspond pas à l'attitude requise dans cette expérience.

Cette anecdote est en concurrence directe avec l'anecdote que raconte Pouivet à propos de son ami qui confondait le rock et la musique *live*. Je n'oserais certes pas dire que j'ai de meilleurs amis que Roger Pouivet. Mais *en tant qu'idiot*, Jean-Pierre est un spécimen plus intéressant. Un idiot n'est intéressant que s'il nous apprend quelque chose. Dans un concours pour un titre *philosophique* d'idiotie, il convient de choisir scrupuleusement le critère suivant lequel un idiot sera qualifié de philosophiquement intéressant. L'idiot de Pouivet

est un idiot encore théorique ou théorétique. Jean-Pierre est un idiot pratique. Il nous place ainsi sur le bon terrain pour penser la musique, à savoir sur le terrain de l'usage. Le sujet de l'expérience esthétique n'est pas un intellect contemplant des catégories, c'est un comportement. Le sujet de l'expérience esthétique n'est pas autonome, il est toujours saisi sur le vif, dans une forme de vie dont il est inséparable.

2. Les deux pôles de la répétition phonographique

Quelle forme de vie l'ontologie substantialiste du rock enveloppe-t-elle? Ce n'est pas l'être substantiel de l'œuvre rock qui imposerait un usage déterminé de cette musique. À l'inverse, c'est la description substantialiste qui implique un certain type d'usage auquel elle répond et qu'elle satisfait. Quel est l'usage auquel correspond le substantialisme? Il s'agit de l'usage phonographique *domestique*. Selon Pouivet, la fonction instrumentale des œuvres rock est la même que celle «des animaux de compagnie, toujours là pour nous, fidèles, nous apportant un réconfort psychologique. C'est aussi le rôle de vieux vêtements qu'on enfile en rentrant chez soi et dans lesquels on se sent bien³». Comme le dit Wittgenstein, l'usage est une appréciation esthétique : «Comment est-ce que je montre mon approbation en ce qui concerne un vêtement? Avant tout en le portant souvent, en l'appréciant lorsque je le vois, etc.⁴.» Les disques et le matériel hi-fi font certes partie de l'appareillage technique du foyer domestique. Mais ne se rapporte-t-on à sa discothèque que comme à une armoire de vieux vêtements confortables? L'usage domestique n'est pas dans le phonographe, déjà déterminé par

3. Roger Pouivet, *Philosophie du rock*, op. cit., p. 241.

4. Ludwig Wittgenstein, *Leçons et conversations*, trad. fr. J. Fauve, Paris, Gallimard, 1971, p. 22.

la technique ; à l'inverse, le phonographe est lui-même multiplié par des usages hétérogènes. Il n'y a pas de chien fidèle sans domestication. C'est pour l'usage domestique du phonographe que l'on a besoin de substantialiser l'œuvre rock. De même que Nipper, le petit Jack Russell Terrier immortalisé par le peintre Francis Barraud pour les disques Gramophone reconnaît la voix de son maître dans le son enregistré qui sort du cornet, – de même, l'auditeur domestique des œuvres rock attend de la musique une permanence à l'épreuve du temps, qui lui permet de générer presque à loisir les émotions dont il veut se rendre le maître. La fidélité acoustique de l'enregistrement phonographique se communique à l'œuvre elle-même, elle se prolonge en une fidélité esthétique.

Le réalisme aristotélicien s'arrête aux choses ordinaires, telles que nous les saisissons dans l'expérience commune. Le réalisme du sens commun ontologise ainsi les catégories *nominales* de notre expérience : la musique classique, le jazz, le rock, etc. Mais les *réalités* qui sont désignées sous ces noms sont complexes, elles ont des propriétés plus consistantes que celles que nous retenons dans l'expérience commune. Une expérience plus spécialisée ou plus délicate, celle du musicien, du technicien, de l'ingénieur du son, est attentive à des propriétés qualitatives que l'expérience commune n'a pas besoin de retenir pour son usage normal. Une ontologie plus poussée devrait chercher à rendre compte de cette expérience plus différenciée. L'ontologie descriptive doit être révisée, mais elle ne doit pas l'être par des catégories spéculatives abstraites. Il s'agit au contraire de *réviser l'expérience par l'expérience*. L'ontologie n'est pas inconditionnée, elle implique toujours une certaine perspective prise sur l'Être qu'elle formalise. L'Être a plus d'une porte. L'ontologie repose sur un choix de perspective. Le préalable à toute démarche ontologique est donc réflexif : il consiste à sélectionner l'expérience pertinente pour instruire la description. Or, comme Nietzsche l'a mis en

évidence, l'esthétique a le plus souvent été une esthétique de spectateur, instruite du point de vue du récepteur de l'œuvre d'art⁵. L'ontologie substantialiste du rock est une nouvelle variante de cette esthétique : l'œuvre rock est décrite du point de vue de son efficacité émotionnelle sur l'homme quotidien qui la consomme domestiquement. Autrement dit, elle est filtrée par le type d'expérience qu'il en attend, en rapport avec les formes de vie dans lesquelles elle s'insère.

Ma décision ontologique consiste au contraire à instruire la description de l'œuvre rock du point de vue des procédés du « producteur ». Penser, écouter, vivre la musique *en musicien*. Quand quelqu'un suspecte un enregistrement studio de malhonnêteté ou d'inauthenticité sous prétexte que la voix par exemple est « trafiquée », ce n'est pas vraiment qu'il se méprend sur une catégorie ontologique en général, mais qu'il méconnaît un procédé précis, dont la connaissance lui permettrait peut-être d'apprécier un effet qu'il est pour l'instant incapable de goûter. Cette suspicion n'est pas fondamentalement différente de celle qui consiste à refuser aux synthétiseurs l'authenticité des instruments de musique acoustiques. Quelqu'un qui a une telle opinion peut croire qu'utiliser un synthétiseur, même en concert, n'est pas vraiment jouer de la musique, mais actionner un processus automatique qui produit les sons sans le contrôle de l'homme. La connaissance des procédés de studio (filtrage du son, modulation de fréquence, séquençage, échantillonnage, etc.) peut corriger cette opinion et rendre aux synthétiseurs leur stricte fonction instrumentale. La voix n'est pas dépréciable parce qu'elle est « trafiquée », mais parce qu'elle est mal machinée, c'est-à-dire parce que l'effet sonore (par exemple le « *vocoder* ») est une facilité, un « son d'usine », une décoration sans nécessité musicale ou une banalité. Le jeu de

5. Friedrich Nietzsche, *Généalogie de la morale*, III, 6.

langage dans lequel le terme «trafiqué» prend sens n'exprime pas une erreur de catégorie, mais il implique *l'illusion acoustique qui sépare les effets de leurs processus productifs*. Les machines n'exigent pas moins de créativité de la part de ceux qui les utilisent que les instruments classiques. Seule une oreille naïve pourrait croire que l'on fait œuvre musicale là où l'on se contente d'actionner un processus préenregistré, là même où une oreille plus avertie entendra les sons d'usine et les processus tout faits qui ne sont pas encore une œuvre, de même que les gammes ou les exercices scolaires qui impressionnent l'ignorant en matière pianistique ne sont rien encore de proprement artistique.

Instruire la description ontologique du rock du point de vue d'une expérience spécialisée, cela implique d'en redéfinir l'usage adéquat. La connaissance spécialisée des procédés de studio n'est pas un pur loisir de l'esprit, elle s'insère elle-même dans la vie quotidienne, suivant des formes variées d'expérience. De toute façon, l'appréciation de l'effet ne se réduit jamais à la connaissance causale des procédés d'où il émerge : il y a toujours dans l'effet une irrationalité irréductible, une «alchimie» préhensive propre au mixage en tant que *nexus*. La connaissance des processus actifs permet de les faire passer dans la vie, de les traduire en comportements, de les transposer dans d'autres domaines. Le rock donne envie : de faire du rock, ou de faire passer du rock dans la vie non musicale. Si un morceau comme *Like Spinning Plates* de Radiohead est si excitant, c'est parce que l'effet inouï de la voix inversée de Thom Yorke est mystérieux, peut-être autant que pouvait l'être l'effet de la voix réverbérée d'Elvis à l'époque où il a fait son apparition. L'appréciation de l'effet est ici inséparable d'une curiosité technique : «comment diable ont-ils fait ?» Les jeunes fans d'Elvis ou de Gene Vincent qui voulaient imiter l'inflexion de leurs voix phonographiques, mais qui ignoraient qu'elles étaient filtrées par une boîte (ou

chambre) d'écho, devaient plier leur organe vocal à une technique impossible. Ce quiproquo, poussant la syncopation de la voix jusqu'à la caricature, a eu une influence sur la naissance du style rockabilly. L'appréciation appropriée à ces disques consiste bien dans l'usage, mais dans un usage (involontairement) créateur. On n'apprécie pas seulement un disque en le repassant jusqu'à épuisement de son effet, comme on porte un vêtement jusqu'à l'usure. Le vêtement est aussi récupéré, détourné de son usage normatif. De même, apprécier un disque en musicien, c'est par exemple essayer de chanter comme le chanteur, et par là inventer parfois autre chose que ce qu'on imite. La voix de *Like Spinning Plates* qui chante «*I'm living in a cloud cuckoo land*» est à la fois compréhensible et d'une élocution impossible, la résonance de chaque son précédant son attaque. On n'arrive pas à dire si elle chante à l'envers ou à l'endroit⁶. La voix de Thom Yorke devient aussi vaporeuse et fragile que la nébulosité dont elle parle. C'est une sorte de devenir-nuage de la voix. L'objet sonore est ici le *focus* d'appréciation des processus de studio. Là non plus, l'appréciation appropriée à une telle œuvre ne consiste donc pas à la répéter à l'identique, mais à essayer de pénétrer le mystère de son effet. On ne réécoute pas *Like Spinning Plates*

6. La ligne de voix de ce morceau combine savamment des séquences à l'endroit et des séquences inversées. Les séquences inversées ont d'abord été chantées à l'envers, pour être ensuite inversées. C'est ce qui crée cet effet ambigu où l'endroit est l'envers de l'envers, comme dans le fameux dernier épisode de la série *Twin Peaks*, où David Lynch avait eu une idée cinématographique analogue pour produire un effet d'inquiétante étrangeté onirique. Retraçons dans l'ordre les étapes de ce processus. Thom Yorke a d'abord composé une mélodie vocale, écrit les paroles de la chanson, enregistré cette mélodie. Puis cette ligne vocale a été mise à l'envers. Thom Yorke a ainsi pu apprendre la phonétique et l'inflexion de la voix inversée, et il a réenregistré cette version. Enfin, cette seconde piste a été à son tour mise à l'envers, retrouvant par là les paroles initiales tout en conservant l'effet d'étrangeté provoqué par l'inversion d'inversion. L'effet manifeste ce processus.

pour retrouver ce qu'on sait déjà de ce morceau, mais pour en savoir à chaque fois un peu plus. «Encore», dit l'enfant dès que le refrain de la comptine est terminé. «Encore», dit le désir, comme la sainte Thérèse de Bernin allongée sur le divan de Lacan. Mais que désire-t-il ainsi répéter ? La répétition n'est pas seulement compulsive. On se prête à elle en raison de sa *puissance*. L'intensification du plaisir est l'objet de la répétition complexe.

Il y a deux pôles de la répétition phonographique. Au premier pôle, les disques qui plaisent immédiatement sont ceux qui plaisent le moins longtemps : on les repasse plusieurs fois de suite, mais leur effet s'épuise un peu à chaque reprise. On les écoute en boucle pour se réveiller chaque matin, ou pour conduire sa voiture, ou pour se détendre après le travail. L'usage de ces artefacts est facile à trouver, leurs effets s'insèrent sans problème dans notre vie quotidienne, comme ceux du café, de la cigarette ou de l'émission de divertissement. À l'autre pôle, les disques qui plaisent le plus durablement sont ceux qui ne plaisent pas immédiatement, qui sont d'abord en partie impénétrables. Ce ne sont pas de petits chiens domestiques. On se les repasse pour apprivoiser leur sauvagerie. On découvre en eux quelque chose de nouveau à force de les répéter. On *apprend* à les aimer. En même temps, ils n'entrent pas facilement dans notre vie pratique, ne répondent pas à un besoin prédéterminé de notre quotidien. Il faut *inventer* un usage singulier qui leur soit approprié. Dans la maison, on s'entend dire : «enlève-moi ça !» Les parents se plaignent du bruit qui sort de la chambre de leurs ados. On ne sait pas comment faire avec eux (les disques comme les adolescents). Ces disques attendent parfois longtemps sous une pile avant qu'on trouve un espace-temps pour les réécouter. Ce n'est pas d'emblée un plaisir. Il faut leur faire de la place, les glisser dans les interstices de la journée. Comme le jazz pour mon ami Jean-Pierre, ils posent un problème d'usage : où, quand,

comment les écouter ? Pour quoi faire ? Pour impressionner un ami en lui expliquant les performances de studio que manifeste *Like Spinning Plates*, pour stimuler sa propre créativité, pour pousser plus loin l'idée esthétique que le morceau réalise. L'usage que la connaissance spécialisée alimente est un usage qui dérange et intensifie la vie quotidienne.

Le rock se situe quelque part entre ces deux pôles de la répétition, entre la répétition mécanique et la répétition complexe. Pouivet rabat le rock sur un seul pôle, le premier : « On se passe le nouveau Franz Ferdinand, parce qu'on sait quel effet il aura : nous dynamiser. De telles œuvres sont écoutées de très nombreuses fois, pour l'effet psychophysique qu'elles procurent, mais pendant une période brève, jusqu'à ce qu'on se lasse ou que l'effet disparaisse⁷. » Ce faisant, il fait l'ontologie étroite de la pratique qui correspond à la consommation des tubes. Il serait certes tout à fait faux, par un mouvement de balancier, de rabattre le rock sur l'autre pôle. Le rock n'est pas une musique difficile d'accès comme l'est la musique phonographique de Stockhausen ou de Pierre Henry. Mais ce n'est pas pour autant une musique consommable. La pratique appropriée au rock oscille entre différence et répétition. C'est précisément le propre du rock que de changer notre vie de l'intérieur.

Jugeant le disque d'après les critères inadéquats de l'esthétique classique, Adorno avait nécessairement été conduit à condamner la « fade répétition » qui correspond à l'expérience casanière et intermittente de la musique : « Objet d'usage quotidien, le disque s'oppose nettement au besoin humain et esthétique, lequel ne pourrait être répété ou interrompu à volonté, étant assujéti à son lieu et à son heure⁸. » Mais l'expérience esthétique adéquate au mode d'être phonographique est radicale-

7. Roger Pouivet, *Philosophie du rock*, op. cit., p. 45.

8. Theodor Adorno, « La forme du disque », art. cit.

ment distincte de l'expérience esthétique classique. Le besoin esthétique de l'homme n'est pas uniforme. La phonographie a sorti l'art de ses temples, elle l'a fait entrer dans la maison. Mais ce faisant, elle n'a pas « désartifié » la musique, elle a au contraire renouvelé notre besoin esthétique. Les tubes eux-mêmes ne se réduisent pas à des rengaines. Il y a un élan qui passe en eux. Un soir de juillet 1954, *That's All Right* est répété quatorze fois de suite lors de l'émission de radio qui le diffuse, mais cette répétition marque l'hébétude d'un événement qui trouble le quotidien. Le rock ne nous vaccine pas avec une aiguille de phono. La répétition nous transforme. Si un disque de rock répète : « *I wanna be your dog* », c'est en s'introduisant comme un étranger dans la maison. Le chien demeure toujours un peu sauvage. L'expérience phonographique est certes impure ; à la différence de l'expérience classique, elle n'a pas son lieu et son heure propres, elle se fait à cheval sur les activités non musicales que la pensée classique considère comme inférieures. En guise de comparaison, on pourrait dire que l'insertion complexe de l'œuvre rock dans la vie domestique ressemble plutôt à celle de la sexualité. Les formes d'usage sexuel qui s'insèrent sans problème dans la banalité quotidienne sont les plus convenues et les plus ritualisées, les plus obligées, les plus hygiéniques et périodisées. Elles reviennent à intervalles réguliers sous la pulsation normative de la conjugalité, hebdomadaires, mensuelles, vespérales. Au contraire, les formes les plus « libres » ou passionnelles de la vie sexuelle ne s'introduisent dans le rythme de la vie ordinaire qu'en bouleversant son découpage métrique, chevauchant les activités non sexuelles qu'elles intensifient. Le rock n'est pas seulement comme la sexualité périodisée, il porte aussi l'aventure dans la maison, suscite des cinq-à-sept, des escapades, des respirations rythmiques dans la carrure de la vie quotidienne.

Selon Pouivet, l'usage domestique-répétitif du rock répond au type de propriétés expressives qui sont les siennes : ces

propriétés «sont à la fois primaires et fondamentales, touchant ce que sont les êtres humains de façon générique : l'amour, la sexualité, la tristesse, la joie, le plaisir de la vitesse, le désespoir, etc.⁹». Les œuvres rock seraient faites pour plaire au plus grand nombre, et de manière éphémère. Le rock serait le fast-food de l'art. Au contraire, il me semble que si l'usage du rock ne peut se réduire si facilement à l'usage domestique, c'est précisément parce que les propriétés expressives auxquelles cet usage répond sont plus complexes. Dans *Pale Blue Eyes* ou *Walk on The Wild Side*, Lou Reed joue du contraste entre musique facile et paroles pour adultes. Les émotions proprement musicales de Wire, New Order ou My Bloody Valentine sont ambiguës, à la fois tristes et énergiques, tristes et dansantes, douces et agressives. Une discothèque est bien une «émotionothèque». Chaque morceau rock est un petit affect singulier et virtuel. Mais quand je cherche dans ma discothèque un disque qui puisse convenir à l'émotion que je cherche, il arrive que je ne trouve pas de disque adéquat à ce que je pressens. J'enlève parfois le disque que je viens d'essayer dans le lecteur après quelques secondes, comme on zapperait sur sa télévision. «Non, pas ça...» Cette expérience très commune indique que les émotions rock ne sont pas des émotions génériques ou standardisées. À la différence du cachet d'aspirine qui répond parfaitement à l'attente de l'usager migraineux, elles ne correspondent pas à des attentes bien définies. Les affects rock suscitent plutôt des affections singulières, et que nous n'avions jamais complètement prévues. Il arrive aussi que le disque que je garde sur ma platine me relance vers un autre disque, et ainsi de suite. Je tâtonne à travers ces écoutes partielles vers une émotion qu'aucun disque ne satisfait pleinement, mais qui est comme l'horizon présomptif de la série, et que tous actua-

9. Roger Pouivet, *Philosophie du rock*, op. cit., p. 238.

lisent plus ou moins obscurément. C'est que l'émotion que je cherche à incarner répond au processus qui relie ces œuvres.

3. La répétition complexe, le modèle de la cristallisation

L'œuvre rock ne prescrit pas un usage répétitif-compulsif. La pratique d'écoute la plus appropriée au rock comme musique de studio est au contraire celle qui dépasse la répétition mécanique. L'affectivité de l'auditeur idéal du rock est nécessairement une affectivité mouvante ou indéterminée, parce qu'elle répond à ce qui dans l'affect rock est lui-même processuel. Déplacer l'essence de l'œuvre rock de l'objet aux processus qu'il laisse transparaître, cela implique un changement corrélatif dans la forme de l'affection de l'auditeur. Je vais caractériser ce que j'entends par affection «mouvante» ou processuelle.

Peut-être nous faut-il apprendre à nous méfier de ce que l'on pourrait appeler une *illusion phonographique*. Cette illusion n'est pas l'illusion *réaliste* (qui consiste à prendre un enregistrement constructif pour un enregistrement véridique). Il s'agit d'une illusion *chosiste* (qui consiste à prendre la musique enregistrée pour une chose). Quand j'étais adolescent, je ne connaissais l'album *More* de Pink Floyd qu'à travers l'enregistrement sur bande magnétique d'un vieux vinyle. Les sons d'oiseaux de *Cirrus Minor* étaient pour moi tellement mêlés aux craquements accidentels du saphir dans le microsillon, que je fus surpris et même déçu lorsque le CD que j'achetai des années plus tard me fit entendre l'enregistrement en toute transparence, sans la voile de ces craquements dont j'avais appris à anticiper les plus importants et le rythme involontaire qu'ils ajoutaient au morceau. Sous l'effet de l'habitude, j'avais fini par goûter comme un élément esthétique de l'œuvre un élément extrinsèque et contingent du support de sa diffusion, que j'aurais dû exclure comme parasite. Or, la haute-fidélité du support CD n'abolit pas

ce type d'illusion, mais la relaie à sa manière, en la renforçant. On peut décalquer sur l'œuvre une propriété matérielle du produit phonographique. On a en effet tendance à figer le mouvement productif du mixage dans l'immobilité du produit phonographique, comme on réduirait l'étoile filante à la ligne de feu immobile qui persiste sur la rétine. Le phonogramme de l'interprétation d'une symphonie peut figer la vie de la symphonie, si l'auditeur attaché à ce phonogramme n'entend plus l'interprétation comme une interprétation, c'est-à-dire comme distincte de l'œuvre. L'œuvre tournera désormais en boucle au lieu de poursuivre sa vie d'une interprétation à l'autre.

J'ai défendu plus haut l'idée que l'objectification phonographique des œuvres notationnelles, loin de devoir être rejetée comme inadéquate, peut enrichir l'expérience que nous en faisons, mais *seulement si l'usage phonographique est lui-même riche*. La répétition compulsive n'épuise pas l'usage possible du phonographe. Un usage auscultatoire du support phonographique se distingue essentiellement de l'usage compulsif. On peut repasser un disque pour en approfondir l'écoute (en contrôlant la balance des fréquences, en isolant un passage, en se concentrant à chaque écoute sur une ligne instrumentale différente, etc.) plutôt que pour le figer dans la forme «molaire» de l'émotion qu'il suscite. Cette distinction vaut également pour les œuvres rock. Le phonogramme rock n'est certes pas une interprétation. Mais cet objet n'est cependant pas un monolithe d'identité substantielle : il fige le processus créatif dans un état solide. Cette concrétion interrompt certes le processus, mais ne l'achève pourtant pas. Le modèle physique de la transition de phases me semble le plus capable de donner une image de la réalité phonographique¹⁰. Comme son nom le

10. J'ai dégagé ce modèle à partir de la physique de Whitehead, dans mon article «Entre le cristal et le brouillard. Rythme et vie à partir de Whitehead»,

suggère, l'objet phonographique rock est comparable à une roche cristalline. Mais la cristallographie nous apprend que tout cristal est le produit d'un *processus de cristallisation*¹¹. L'œuvre rock n'est pas un individu substantiel ; elle est, pour parler comme Gilbert Simondon¹², une *individuation* dont la cristallisation est le modèle.

Quelles sont les conditions physiques et les phases transitoires de la cristallisation ?

1. Le milieu d'origine du cristal est appelé son « eau-mère ». C'est une matière « amorphe », dont les molécules sont disposées sans ordre, sans cet ordre quasi-périodique qui constitue la géométrie du cristal.

2. Cette matière amorphe ne peut donner lieu à une prise de cristallisation qu'à condition de se trouver dans un état « métastable », ni stable, ni instable, mais riche d'énergie potentielle. Autrement dit, elle doit avoir une température telle qu'elle puisse se transformer rapidement.

3. L'introduction d'un germe microscopique dans l'eau-mère métastable amorce le processus. Le germe est un corps étranger ou un choc, événement singulier qui apporte une dissymétrie constituante dans la matière amorphe. Le germe est une information qui asservit l'énergie métastable et communique une

in Michel Weber et Diane d'Eprémesnil (dir.), *Chromatikon, Annuaire de la philosophie en procès* n° 5, Presses universitaires de Louvain, Louvain-la-Neuve, 2009, p. 25-42. Je fais de ce modèle le canevas d'une typologie ontologique de la musique dans mon article « Musique amphibie », art. cit., p. 47, et surtout p. 62-64.

11. Voir Françoise Balibar, *La Science du cristal*, Paris, Hachette, 1991.

12. Gilbert Simondon, *L'Individu et sa genèse physico-biologique*, Grenoble, Jérôme Millon, 1998.

structure à la matière amorphe. La première couche du réseau cristallin en voie de formation est ainsi cette forme géométrique (cubique, pyramidale, octaédrique, rhomboédrique, etc.) que le germe apporte à la matière amorphe.

4. La structure du germe polarise la matière voisine, qui dégage de l'énergie en se structurant. Elle joue alors le rôle de germe pour la matière plus éloignée et, de proche en proche, se propage à travers le milieu métastable. Le germe introduit au départ devient ainsi la maille élémentaire du cristal qui se répète à la surface du milieu.

Appliquons métaphoriquement ce modèle au rock. (1) L'eau-mère de l'œuvre rock, c'est le studio. (2) L'énergie métastable du rock, c'est tout ce qui peut se passer en studio, c'est-à-dire l'ensemble des procédés techniques en tant que possibilités de relations et de *nexus*. (3) Le germe de la cristallisation, c'est l'événement de studio, par exemple l'idée soudaine de la voix parodique d'Elvis dans *That's All Right*. (4) L'objectification phonographique de l'événement-germe et la répétition du disque (à la radio, à la maison) cristallisent cet événement.

L'information-germe est une différence : comme un germe cristallise par différence de température, la voix d'Elvis est une intensité constituée par la différence Blanc/Noir. La répétition phonographique (4) répète certes cette différence (3), mais elle ne la répète pas *en tant que différence*. Elle la phonographie, c'est-à-dire la répète à l'*identique*. La répétition à l'identique de l'objet tend à identifier l'œuvre avec l'état cristallisé dans lequel elle est diffusée. À travers le cristal de son identité saturée, l'œuvre manifeste cependant encore l'énergie potentielle consommée par sa cristallisation. Il n'existe pas de cristal parfaitement périodique. D'une écoute à l'autre, une répétition plus ascétique révélera peu à peu la différence dont l'objet est le cristal. Elle révélera le détail de l'œuvre et la manière dont l'événement a

polarisé l'énergie du morceau dans le studio. Les créateurs ne peuvent pas réécouter leurs propres œuvres sans y entendre toujours plus de défauts et d'imperfections. John Lennon était insatisfait de *Strawberry Fields Forever* en tant que produit final d'un travail de studio qui demeurait ouvert. À la répétition mécanique qui chosifie les processus dont vit l'œuvre, s'oppose la répétition complexe qui ausculte sa différence germinale. La substantialisation de l'œuvre est au service de l'écoute fétichiste qui la fait tourner en boucle jusqu'à épuisement de l'émotion. Au contraire, la répétition complexe nourrit une écoute qui prolonge l'émotion de l'œuvre dans d'autres œuvres. Mallarmé disait du *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy qu'il avait prolongé l'émotion de son poème. Je tiens cette opération pour une loi générale de l'expérience musicale. En tant que processus, une œuvre rock est en excès sur son phonogramme. Elle vit de l'élan qu'elle donne à l'écoute, du désir qu'elle produit de découvrir ou de créer d'autres œuvres qui prolongent les processus qui demeurent inchoatifs en elle. Les processus demeurent à l'état liquide dans le cristal solidifié. Le cristal substantiel est toujours un «quasi-cristal». L'œuvre cristallisée dans le phonogramme est un état transitoire de l'énergie qui l'anime. Cette énergie peut encore se transformer. C'est donc à elle que l'émotion la plus adéquate doit répondre.

L'affection processuelle de l'auditeur consiste ainsi à passer d'un morceau de rock à un autre, à chercher à prolonger l'émotion musicale qu'il ressent vers une émotion plus fine ou plus complexe dont la première a été l'initiatrice. Une affection de ce type est perpétuellement insatisfaite. Mais elle me semble plus fidèle à la démarche du créateur de rock. Le rock, ce n'est pas seulement *Satisfaction*. Il ne fait pas que nous rassasier d'affections simples. Il y a aussi une joie dans l'insatisfaction, la joie de découvrir un affect qui force notre sensibilité à se diversifier. Comment apprécier le post-rock sans être passé par les

affections transitoires de Pink Floyd et de Can? Tout amateur de musique a besoin de certaines médiations pour sortir des limites étroites de son goût antérieur. Il ne peut être initié à une nouveauté plus exigeante ou plus raffinée que grâce aux œuvres transitoires qui conduisent jusqu'à elle. L'émotion appropriée à une œuvre musicale ne répond pas à une substance molaire, mais aux processus moléculaires qui vivent encore à travers elle. Le phonogramme n'est pas exactement l'œuvre, il est le *focus* d'appréciation des processus qu'il cristallise.

Prenons un exemple banal d'affection processuelle. Retrouver identique à lui-même le goût de son café le matin est certes un plaisir. Mais ce type d'affection n'épuise pas le plaisir que l'on peut prendre à boire du café. D'une nature différente est le plaisir d'apprendre à aimer le goût du café sans sucre. Dans ce second cas, la répétition travaille alors à produire une différence dans le goût, c'est-à-dire à conquérir l'amertume naturellement hostile à notre sensibilité gustative. Il arrive un moment où, à force de répétition, le goût se fige en une affection reconnaissable. L'anticipation de la saveur objective du café que l'on aime peut agir comme un charme qui nous sort du lit. Le plaisir processuel ou «héraclitéen» de la conquête est un plaisir «impur», comme dit le *Philèbe*, c'est-à-dire mêlé de son contraire. Je le tiens pour supérieur au plaisir «parménidien» que l'on prend à l'objet, car c'est dans ce processus que le second type de plaisir trouve sa raison. L'acuité du plaisir d'objet lui vient du processus en partie désagréable par lequel il a été conquis. Devenu une habitude, le plaisir est sur le point de perdre son acuité. On se force parfois à changer de marque de café ou de marque de cigarette, pour rafraîchir le plaisir de fumer la marque à laquelle on est habitué quand on y revient. Mais c'est là une ruse parménidienne qui trahit l'essence héraclitéenne du plaisir dont elle prend le masque. Le plaisir que l'on prend à boire du café sans sucre n'est fidèle au processus qui l'a conquis qu'en continuant

le processus, c'est-à-dire en nous permettant d'aimer d'autres arômes non sucrés que celui du café, dont le café a été le médiateur, ou d'user de cet excitant dans une pratique nouvelle où il s'insère et qu'il stimule. On ne se met pas à aimer le café fort sans faire passer un peu de sa force dans la vie quotidienne.

Mutatis mutandis, je crois qu'il en va des disques de rock comme du café. Un collectionneur obsessionnel peut très bien épousseter sa discothèque et prendre plaisir à retrouver chaque objet sonore dans le paradis muséal où il voudrait l'éterniser. Il y a tout un rituel discophile, un ordre protocolaire des gestes qui préside au toucher : le contact avec la pochette cartonnée du vinyle, avec l'*immersleeve*, avec le bras mécanique de la platine qui dépose délicatement l'aiguille dans le microsillon. Adorno a perçu la « douce barbarie » des collections de disques, conséquence nécessaire de la réification de la musique. Mais avant de figer ainsi le goût en collection et de lui consacrer un espace rituel séparé de la vie quotidienne, il a bien fallu le conquérir. Les objets phonographiques sont inséparables des processus expérientiels qui s'en saisissent et les traversent.

La célèbre pochette intérieure de l'album *Let It Bleed* des Rolling Stones pourrait jouer le rôle d'emblème pour une philosophie du rock. Elle est un contre-modèle de la peinture de Francis Barraud utilisée par Gramophone. Contrairement au cliché de la hi-fi, la valeur incarnée par le phonographe n'est pas seulement la fidélité. L'image de *Let It Bleed* fait éclater le disque vinyle qu'elle représente et bricole un phonographe avec des matériaux disparates et des objets hétéroclites, gâteau à la crème, pneu, bande magnétique, pizza, téléphone. Cette image bigarrée illustre la bigarrure constitutive de l'ontologie phonographique. Non seulement les processus que l'enregistrement mixe et objectifie sont en eux-mêmes disparates, mais le disque à son tour entre dans des usages quotidiens où il se compose avec les objets les plus communs. Je souscris à l'analyse deleuzienne :

Même la répétition la plus mécanique, la plus quotidienne, la plus habituelle, la plus stéréotypée trouve sa place dans l'œuvre d'art, étant toujours déplacée par rapport à d'autres répétitions, et à condition qu'on sache en extraire une différence pour ces autres répétitions. Car il n'y a pas d'autre problème esthétique que celui de l'insertion de l'art dans la vie quotidienne. Plus notre vie quotidienne apparaît standardisée, stéréotypée, soumise à une reproduction accélérée d'objets de consommation, plus l'art doit s'y attacher, et lui arracher cette petite différence qui joue d'autre part et simultanément entre d'autres niveaux de répétition¹³.

L'insertion de l'œuvre rock dans notre vie pratique n'est pas prédéterminée par un usage tout fait. La valeur affective des œuvres d'art dépend de leur rapport à la vie ordinaire sur laquelle elles mordent en leur imprimant leur rythme apériodique. Repasser un disque, c'est marquer un point de repère dans une évolution. La résistance à l'écoute standardisée ne passe pas par le snobisme du bon goût qui refuse toute compromission avec les plaisirs opiacés de la masse. Elle passe au contraire par les singularités qui troublent de l'intérieur la répétition mécanique.

•

En réduisant l'objet rock à son identité d'objet, l'ontologie substantialiste ne le sépare pas seulement de sa puissance émotionnelle la plus fine. Ce faisant, elle sépare aussi l'objet des pratiques musicales qui l'actualisent. Une mise en situation pragmatique de l'œuvre rock exige non seulement de la situer dans la vie quotidienne, mais aussi de la situer dans la vie du rock

13. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p. 375. Voir aussi Eddy M. Zemach, «No Identification without Evaluation», *British Journal of Aesthetics*, 26 (3), 1986, p. 239-251.

lui-même. La relation de l'œuvre rock au concert rock pose un problème spécifique, sur lequel il s'agit maintenant de s'arrêter.

II. Le problème du concert rock

L'ontologie du rock de Pouivet est partielle. Elle prélève l'œuvre rock sur une vie musicale dont elle n'est qu'un organe. Présentant le concert comme une objection à sa thèse, Pouivet introduit ainsi une sorte de dichotomie entre le studio et la scène, entre l'œuvre et la performance, alors que c'est précisément leur liaison et leur hiatus simultanés qu'une théorie plus complète doit s'efforcer de penser. Stephen Davies objecte à Andrew Kania que son ontologie, qui revient à séparer le rock entre les «deux royaumes» de l'œuvre et de la performance, repose sur une vue «schizoïde¹⁴». Je suis enclin à partager le sentiment de Stephen Davies sur ce point. L'usage spécial que fait Pouivet du terme «rock» introduit de la même manière une équivocité dans l'usage du terme «rock», entre le sens que ce terme a dans l'expression «concert de rock» et celui qu'il prend dans l'ontologie spéciale de l'œuvre rock. L'œuvre rock n'est pas du rock au même sens où le concert de rock est du rock. Au sens spécial de Pouivet, un tube de Céline Dion est du rock, tandis qu'une performance *live* des Rolling Stones n'en est pas. Cette conséquence est inacceptable pour le sens commun. Pouivet rétorquerait certainement que les Stones en concert font bien de la musique rock, mais qu'ils ne font pas *œuvre* rock. Mais cela ne lève en rien la difficulté : si toute musique rock n'est certes pas une œuvre, en revanche toute œuvre rock est bien de la musique rock. Et, si l'on suit Pouivet en ce sens, la musique rock qui fait œuvre rock n'est pas de la

14. Andrew Kania, «Making Tracks: the Ontology of Rock Music», art cit., p. 406.

musique rock au même sens où l'est la musique rock qui ne fait pas œuvre rock : la première l'est *formaliter* (par la forme de l'objet phonographique), la seconde l'est *materialiter* (par son contenu stylistique). L'équivocité est ici insurmontable.

Il me semble au contraire que l'originalité et la richesse du rock consistent dans la tension entre l'objet phonographique et l'événement du concert. Rejeter l'événement hors de l'objet manque l'identité du rock, non pas parce que cela trahirait une prétendue vitalité dionysiaque du *live*, mais plutôt parce qu'un tel rejet manque la tension constitutive de cette identité. François Gorin appelle ironiquement «rock de chambre» cette musique qui ne semble plus faite que pour la chaîne hi-fi et les écouteurs. Aujourd'hui les journalistes rock eux-mêmes n'écrivent plus guère sur les concerts. On dirait qu'ils ne sortent plus de chez eux. En réalité, l'essence du rock est faite d'incessants allers-retours entre la chambre et la scène, entre le privé et le public¹⁵. Le disque de rock et la performance rock n'appartiennent pas à deux royaumes qui seraient originellement séparés, et dont il s'agirait de penser par après la mise en rapport. *C'est au contraire la relation qui est première, c'est elle qui fait l'essence problématique du rock*. L'ontologie de Whitehead dont je me réclame est une «philosophie de l'organisme» : elle ne divise la réalité en objets et en événements que pour penser leur entrelacs. Le studio et la scène passent l'un dans l'autre. Quand les musiciens de rock entrent en studio, ils y transportent souvent des habitudes qui ont été formées sur scène, et le studio construit ses effets propres avec des blocs de jeu collectif et de technique instrumentale forgés dans l'expérience *live*. The Clash a rôdé sur scène nombre de ses morceaux avant de les enregistrer. Réciproquement, le studio a transformé la scène.

15. François Gorin raconte cet entrelacs entre le privé et le public dans son remarquable essai *Sur le rock*, Paris, Éditions de l'Olivier/Le Seuil, 1998.

Quand Beck Hansen fait paraître en 2012 l'album *Song Reader* sur partitions, sans enregistrement, il ne fait pas qu'opérer un transfert ontologique « régressif » du rock à la musique notationnelle. L'auditeur ne peut découvrir cette œuvre qu'en la jouant. Cette expérimentation rappelle que le rock est par essence une musique qui *se joue* : à chacun d'imaginer une manière de jouer la partition « à la Beck ». Or, une œuvre phonographique peut à sa manière faire l'objet d'un jeu. En tant qu'objet saturé phono-accessible, elle ne peut certes être reprise comme telle en concert. Le concert qui a lieu après la sortie d'un album et qui en joue les titres n'instancie pas l'œuvre, il instancie les chansons qui sont dans l'œuvre sans être l'œuvre. Mais que la relation du concert à l'œuvre phonographique ne soit pas une instanciation ne veut pas dire que le concert n'entretient *aucune* relation à l'œuvre phonographique. Dès lors que le concert fait suite à la parution de l'album qui est en quelque sorte son occasion, l'événement se positionne dans une relation ambivalente à l'égard de l'objet. L'apparition de l'œuvre-enregistrement a posé problème à l'événement du concert. Dans la mythologie dionysiaque du rock, c'est le concert, en tant précisément qu'événement, qui, par son énergie, a accaparé l'attention critique¹⁶. Mais l'enregistrement à la fois déjoue et renouvelle ce spontanéisme. Le concert rock oscille entre les deux tendances contraires d'une impossible transparence épiphanique et d'une récréation de l'œuvre qu'il actualise. Il cherche tantôt à reproduire ses plus subtils arrangements, tantôt, au contraire, à s'en émanciper.

16. À propos du dionysisme rock, voir Claude Chastagner, *La Loi du rock*, Climats, 1998. La thèse de Chastagner sur l'essence du rock est librement inspirée de la théorie girardienne de la violence rituelle : « Le rock est une survivance du rituel sacrificiel, affaibli et désacralisé par le travail de sape de la parole du Christ, mais, comme tous les avatars contemporains du sacrifice, du sport à la politique, encore partiellement efficace » (p. 123).

Mais c'est toujours par rapport à l'œuvre-enregistrement que le concert rock se positionne, et non seulement par rapport aux chansons. Le concert a conscience de la distance qui le sépare de l'œuvre, et se trouve lié à elle dans cette distance même.

Cette relation d'actualisation à distance se décline suivant une série de cas. Quand on va voir en concert un groupe de rock lors de la tournée de l'album qui vient de paraître, on attend du concert qu'il apporte quelque chose de nouveau par rapport à la version studio. Au contraire du concert de musique notationnelle, où la valeur de la performance se mesure à son degré de fidélité à l'intention de la partition, la valeur du concert rock se mesure au degré de liberté qu'il prend par rapport à l'identité du phonogramme. Quand un groupe de scène reproduit *exactement* les arrangements de l'objet phonographique, une telle performance mimétique, dénuée de toute liberté, ne peut valoir que comme jeu virtuose. C'est, par exemple, le cas quand un groupe-hommage comme les Rabeats reprend religieusement le répertoire des Beatles, simulant leurs disques au lieu de jouer leurs chansons. La liberté que l'on attend du concert rock n'est cependant pas une liberté sans contrainte : on attend de la performance qu'elle soit à *la fois* un événement valant pour lui-même, distinct de l'objet phonographique qu'elle actualise, et qu'en même temps, on puisse immédiatement reconnaître les morceaux que l'on connaît de l'album. Si elle ne les instancie pas littéralement, elle doit cependant respecter leur «esprit» phonographique. Les innombrables versions que The Cure a données en concert de son tube *Killing an Arab* depuis 1979 sont autant de variations sur le phonogramme qui leur sert d'objet : elles instancient littéralement la chanson, mais elles instancient aussi, spirituellement ou métaphoriquement, le son de guitare typique de 1979 et les tics du solo arabisant sur lequel Robert Smith n'a cessé de broder. Dans le cas d'un concert où un groupe réarrange complètement son répertoire, la performance ne peut plus valoir comme

performance de l'objet phonographique. Le fameux concert «*unplugged*» de Nirvana à New York est un cas remarquable dans l'histoire du rock, car il porte à sa limite la relation du concert rock à l'œuvre rock. C'est comme si Kurt Cobain avait extrait de la chair de ses disques le squelette mince de ses chansons. Une tournée *unplugged* pour un album de Nirvana comme *Nevermind* aurait été assurément trop libre ou trop distante pour actualiser l'objet phonographique. Mais même dans ce cas limite, la performance *unplugged* de Nirvana ne prend sens qu'en relation avec les disques. Pour l'apprécier complètement, il faut nécessairement le comparer aux œuvres par rapport auxquelles ce concert contraste. Son effet esthétique propre dépend de la connaissance des disques.

Quand un groupe joue en concert de vieux morceaux de son répertoire, le plaisir change de nature : on apprécie alors dans l'événement le même degré de transparence à l'égard de l'objet phonographique que celle du concert de musique notationnelle à l'intention de la partition. Quand, par exemple, The Cure rejoue en concert, vingt ans après, tous les titres de *Pornography* dans l'ordre de l'album, quand Robert Smith cherche en 2002 à retrouver le son de guitare et la façon de chanter caractéristiques de l'enregistrement de 1982, le concert fait événement en préhendant l'objet qui pourtant n'est pas là, qui compte dans son absence même.

Dans tous les cas, il y a toujours une relation entre l'événement et l'œuvre rock comme objet phonographique¹⁷. L'œuvre

17. Sandrine Darsel propose d'appeler «variation» cette relation sans exécution du concert rock à l'œuvre-enregistrement (Sandrine Darsel, *De la musique aux émotions. Une exploration philosophique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 104). Cette idée marque un progrès par rapport à la thèse standard de Gracyk, Kania ou Pouivet : le concert rock n'est pas seulement la performance de chansons, mais une variation sur les œuvres-enregistrements. Sandrine Darsel emprunte le concept de *variation* à Goodman. Cette relation complexe suppose à la fois que l'entité

est toujours implicitement présente dans le concert qui, s'il ne l'instancie certes jamais littéralement, l'*interprète* toujours d'une manière ou d'une autre. L'appréciation d'un concert rock n'est pas centrée sur la seule performance, indépendamment de l'œuvre. L'un des intérêts essentiels que trouve le spectateur éclairé à assister à un concert rock est précisément de voir comment la performance va se positionner par rapport à l'œuvre, comment elle va suppléer par ses ressources propres au studio, pallier l'impossibilité de reproduire exactement l'enregistrement, comment elle va le recréer. La relation du concert rock à l'objet rock est une étrange relation d'*interprétation non instanciatrice*. Malgré l'identité autographique de l'objet rock, il n'y a pas de contradiction à dire que le concert rock *actualise* cet objet, car la relation d'actualisation, à la différence de la relation plus étroite d'instanciation, est une relation *créatrice*. Le concert rock actualise l'objet sans l'instancier, en l'interprétant.

Comment un objet saturé peut-il être interprété ? La question, posée par Stephen Davies, de savoir si l'œuvre rock appartient au même genre ontologique que les œuvres « purement électroniques » est mal posée. Elle présuppose qu'il existe un genre d'œuvres qui, purement électroniques, ne pourraient être objet de performance et n'existeraient

qui varie exemplifie *littéralement* les caractéristiques qu'elle partage avec la chanson, et qu'elle exemplifie *métaphoriquement* les caractéristiques de l'œuvre-enregistrement par rapport auxquelles elle contraste. Un tel usage du concept de *variation* me semble cependant discutable. Il existe un usage musical précis du terme « variation », qui désigne le travail d'altération (de transposition, de modulation, etc.) sur un thème, par exemple les *Variations Goldberg* de Bach ou les *Variations Diabelli* de Beethoven. Je ne crois pas que le concert rock soit dans le même type de rapport avec l'objet phonographique que ces deux séries de Variations avec l'aria de Bach et le thème de valse de Diabelli. Dans *Reconceptions in philosophy*, c'est bien la variation dans son sens musical usuel qui fait l'objet de la conceptualisation de Goodman.

qu'en elles-mêmes, dans une sorte d'éternité figée. Or, le fait qu'une œuvre soit seulement phono-accessible n'exclut pas qu'elle puisse faire l'objet d'une performance. La technique de «spatialisation» du son élargit en effet le sens de l'interprétation en musique, car elle rend possible une «interprétation» de la musique enregistrée. La venue de Pierre Henry à l'église Notre-Dame-de-la-Gloriette de Caen, le 20 octobre 2009, est proprement un événement. En quoi est-ce un événement ? L'œuvre qu'il a interprétée ce soir-là, *Histoires naturelles*, préexistait au concert, non pas sur une partition à exécuter, mais sur le support numérique dont l'assistante de Pierre Henry, derrière laquelle j'étais assis, a lancé la diffusion au début du concert, en se contentant d'appuyer sur le bouton-poussoir d'une platine Marantz. Rien de ce que nous avons entendu ce soir-là n'était en effet vraiment nouveau, au sens où rien ne naissait sous les doigts du musicien : tout était déjà contenu dans le disque que chacun avait pu réécouter chez lui la veille du concert, et le concert a duré exactement le même temps que le disque. Mais alors, que s'est-il musicalement passé ce soir-là ? On a pu voir Pierre Henry, penché sur sa console, *jouer de la table de mixage* comme d'autres jouent de la baguette. Chef d'un orchestre invisible ou virtuel, il était au centre d'un dispositif de quatre-vingt-dix enceintes de haut-parleurs dont il contrôlait le volume comme autant d'instruments mécaniques dociles à la direction de son geste, interprétant la musique en la faisant tourner dans l'espace de l'église Notre-Dame de La Gloriette, comme un hélicoptère. Un ami chef d'orchestre ou idiot que l'on aurait traîné ce soir-là dans l'église, habitué aux concerts classiques, aurait certainement pu s'écrier «ce n'est pas du jeu». Pourtant, Pierre Henry a bel et bien *joué*. Il a joué son œuvre sans l'exécuter, il en a proposé une diffusion-interprétation. L'idiot dit en partie vrai : il est certes vrai que même si Pierre Henry avait été victime d'un

malaise et avait soudainement cessé de contrôler le volume des différentes enceintes, la diffusion de l'œuvre ne se serait pas pour autant arrêtée, mais se serait impassiblement poursuivie. Tel ne serait pas le cas si un chef d'orchestre classique était victime d'une crise d'apoplexie : les musiciens s'arrêteraient de jouer pour lui porter secours. Mais, malgré l'apparence, le malaise de Pierre Henry interromprait bien quelque chose, à savoir la propriété interprétative d'une diffusion qui se poursuivrait alors sans lui, de manière mécanique et indifférenciée. Grâce à la technologie de diffusion spatialisée, l'interprétation musicale ne consiste plus seulement à *exécuter* une partition, c'est-à-dire à incarner une structure mince, mais peut aussi consister à *sonoriser* un objet déjà épais, et à lui donner ainsi une nouvelle épaisseur. Pour en donner une image, on pourrait dire que la diffusion-interprétation consiste, pour l'interprète, à éclairer les reliefs de l'œuvre qu'il diffuse, comme les jeux de lumière éclairent ceux d'une sculpture pour y révéler des qualités inaperçues sans rien y ajouter. Une œuvre de Pierre Henry, comme une statue, est une œuvre autographique. Mais cette propriété essentielle ne la rend pas pour autant inaccessible à l'interprétation. La spatialisation fait apparaître une nouvelle dimension dans le son : un volume sonore, au sens d'une *profondeur* sonore. L'interprétation sonore fait apparaître cette nouvelle dimension *dans l'objet même* qu'elle actualise.

Quelle est la nature de la relation entre l'événement du concert et l'objet phonographique ? Whitehead a inscrit une dissymétrie dans la relation entre l'objet virtuel et l'événement actuel qui le préhende : elle est pour l'événement une relation *interne*, mais une relation *externe* pour l'objet qui «ingresse» cet événement. «Préhension» et «ingression» sont les converses d'une seule relation dissymétrique entre le temporel et l'éternel. L'événement est déterminé par la préhension qui le fait participer à

l'objet, l'objet est indéterminé par son ingression de l'événement. L'éclosion d'un lys dans la nature est un événement : ce lys est déterminé par la blancheur qu'il préhende, il ne peut être défini sans être relié à la blancheur, elle lui est essentielle. En revanche, la blancheur virtuelle qui ingresse le lys est un objet éternel pour lequel il est accidentel d'être en relation avec une éclosion de lys plutôt qu'avec une avalanche de neige ou avec un ravalement de façade. De même, un *do* est un objet éternel qui n'est pas affecté par ses actualisations dans les événements qu'il ingresse, qui ne serait pas moins *do* dans la gorge d'un canard que d'une cantatrice. Mais les objets phonographiques ne sont pas du même type que les objets éternels qui préexistent dans le *Sosein*. La relation qu'ils entretiennent avec les événements qui les actualisent n'est pas aussi externe que la relation d'un universel à ses incarnations. Un objet phonographique peut souffrir d'une diffusion de mauvaise qualité, ou au contraire être rafraîchi par une bonne diffusion. Les *Histoires naturelles* de Pierre Henry ne s'épuisent pas dans l'objet phonographique, elles ont une histoire. Elles sont inséparables de la série de performances qui ont sonorisé l'objet, à Paris sous l'Arche de la Défense, à Caen et ailleurs.

Entre la performance et la diffusion, il n'y a donc pas une disjonction cruciale. La performance ne se réduit pas à l'exécution, et la diffusion n'exclut pas par principe la performance. Une diffusion-interprétation peut certes sembler bien plus limitée qu'une interprétation-exécution. Une interprétation-exécution est contrainte par la partition à une correction orthographique, mais elle est par ailleurs libre dans l'interprétation des consignes équivoques que comporte cette partition, notamment quant aux variations de tempo ou à l'expressivité en général. En revanche, une diffusion-interprétation est contrainte par l'identité autographique de son objet. Sa liberté se trouve ailleurs. En tant qu'interprétation *sonore*, elle maîtrise le comportement spatial de l'œuvre qu'elle interprète. Le concert du 20 octobre

2009 n'est pas seulement un événement pour la ville de Caen et pour ceux qui y ont assisté, mais *pour l'œuvre même qu'il a actualisée*. Pierre Henry avait initialement prévu de jouer une partie de *L'Apocalypse de Jean*. La veille du concert, essayant cette œuvre sur place jusque tard dans la nuit, il s'est rendu compte que la réverbération du son de la voix dans le chœur de l'église la rendait inaudible, et a donc choisi de commencer le programme par *Histoires naturelles*. En ce sens, les propriétés actuelles de l'événement, telles que le lieu et la disposition des enceintes, font partie intégrante de l'interprétation dans ce qu'elle a d'original. Elles donnent vie à l'objet virtuel que cette interprétation actualise. L'hélicoptère des *Histoires naturelles*, sonorisé dans Notre-Dame de la Gloriette, était en un sens le même que celui que j'écoute dans mon salon ou sur mon baladeur, mais il était en même temps unique. La spatialisation aménage une distance dans l'instanciation entre l'objet virtuel instancié et l'événement instanciateur : cette distance est l'espace de l'interprétation.

Revenons maintenant au cas spécifique du concert rock. L'interprétation de l'œuvre rock est à la fois plus libre et plus problématique que celle d'une œuvre « purement électronique ». La diffusion-interprétation est une occurrence de l'œuvre-type. Une occurrence certes créative, mais une occurrence. En revanche, l'interprétation de l'œuvre rock n'en est pas une occurrence. Le concert rock se doit d'être à la hauteur de sa mythologie, c'est pourquoi il se défie du play-back qui le ferait déchoir devant son idéal dionysiaque de soi. C'est aussi pourquoi l'événement rock est voué à une relation ambiguë de proximité et de distance avec son objet.

Sous l'influence des musiques électroniques avec lesquelles il s'est hybridé depuis la fin des années 1980, le rock a peu à peu surmonté son complexe dionysiaque, en faisant entrer la technologie phonographique sur scène. Il ne l'a pas accueillie seulement pour suppléer à son incapacité à reproduire en direct les

arrangements originaux du studio, mais plutôt pour utiliser les procédés techniques propres au studio (par exemple le *re-recording*) comme des ressources nouvelles pour la performance. Du même coup, les objets sonores saturés que les machines permettent de diffuser sur scène se sont intégrés au flux actuel de la performance. L'objet et l'événement passent l'un dans l'autre. En découvrant par hasard la pratique dite du «sillon fermé», Pierre Schaeffer est le précurseur d'un usage du support sonore comme instrument musical. Les expérimentations de Christian Marclay en ont élargi l'usage : gratter les disques au papier de verre et les rayer pour y tracer des sillons supplémentaires, y ajouter du scotch pour isoler certains fragments de sillon, découper les disques et recoller les morceaux de différents disques en un seul, etc. Les DJ techno ont à la fois rationalisé cette pratique expérimentale (*turntablism*), et l'ont introduite sur scène. Ils ont inventé la possibilité nouvelle d'une diffusion *créatrice* de la musique, qui *convertit les objets en événements*. Dans un mix techno, l'identité des disques sert de matériau à un événement processuel qui les interconnecte. De manière exemplaire, le travail de Christian Marclay libère le phonographe de sa fonction sépulcrale d'inscription : «L'enregistrement est toujours quelque chose d'un peu macabre. Mais lorsque j'utilise des disques en concert, en les mélangeant sur plusieurs platines, je redonne vie à cette musique embaumée, la musique devient *live*¹⁸...» Le phonographe devient alors un instrument de production sonore, et non seulement de reproduction. Il devient par exemple «*phono-guitar*», comme dans la performance *Ghost*(1985), hommage à Jimi Hendrix où Marclay improvise avec une platine tenue en bandoulière à son cou à la manière d'une guitare électrique.

18. Christian Marclay, «Le son en images», avril 1999, in Peter Szendy (dir.), *L'Écoute*, Paris, L'Harmattan et Ircam – Centre Pompidou, coll. «Les cahiers de l'Ircam», 2000, p. 92.

Cette expérimentation sur les possibilités organologiques du phonographe trouve une sorte d'accomplissement intellectuel dans la performance radicale *Tabula Rasa*, créée en 2003 au festival La Bâtie de Genève. Cette performance est une mise en abyme du phonographe : elle consiste en un processus d'allers-retours entre un phonographe-producteur et un appareil de gravure. Christian Marclay sur scène joue de trois phonographes sans disque, avec lesquels il produit des sons divers : larsens, frottements, chocs. Pendant ce temps, un technicien utilise un tour pour graver ces sons sur un disque acétate. Puis le disque ainsi gravé est passé sur l'un des phonographes de Marclay qui le manipule, le joue à différentes vitesses, scratche, etc. Pendant ce temps, les sons ainsi produits sont gravés sur un deuxième acétate, que Marclay manipule ensuite sur phonographe, et ainsi de suite pendant une heure. À partir d'un signal pauvre, la répétition en boucle de la même opération produit une différenciation et une diversification progressives du matériau sonore. À la fois reproductif et productif, le phonographe est mis en circuit avec lui-même et se réfléchit lui-même. Cette expérimentation est philosophiquement lumineuse. Elle révèle la pénétration incessante de l'objet phonographique et de l'événement l'un dans l'autre, et leur convertibilité ontologique¹⁹. L'événement

19. C'est encore cette conversion ontologique de l'objet en événement qu'illustre la monumentale installation vidéo *The Clock*, créée en 2010. La vidéo dure 24 heures. Elle est constituée de 3 000 séquences de cadrans d'horloges et de montres extraites de films et d'épisodes de séries télévisées. Christian Marclay a monté ces extraits de manière à reconstituer une cohérence chronologique entre eux. La projection du film est synchronisée avec le fuseau horaire du lieu où il est projeté, de telle sorte que, dans la salle, le spectateur sait l'heure qu'il est actuellement en regardant les horloges du film. Ainsi se superposent deux temporalités distinctes : le temps idéal ou virtuel de l'objet vidéographique et le temps actuel de l'événement de sa projection.

du concert n'est pas seulement objectivé par son enregistrement, c'est l'objet phonographique qui entre comme ingrédient dans l'événement, et que l'événement met en variation continue. De manière générale, l'objet phonographique n'est pas inerte, pris dans l'acétate comme le nom du défunt dans la pierre tombale. Il objectifie toujours un événement et constitue un potentiel pour de nouveaux événements.

Dépendant de morceaux qui préexistent à la performance, le concert de rock n'est certes pas capable du même degré de perméabilité ou de compénétration de l'événement et des objets qu'il actualise. Mais comme toute expérimentation réussie, le rôle de la table rase de Marclay est de fixer un point idéal pour la pratique musicale. L'expérimentation musicale la plus radicale dit la vérité de son époque. Elle fait état des possibilités techniques et ontologiques sous l'horizon desquelles on peut mesurer le degré d'importance de toutes les autres pratiques musicales. Le rock lui-même n'est donc pas voué à une existence strictement phonographique. Il invente des manières de mettre en relation la scène et le studio l'un avec l'autre. Quand Radiohead publie *Kid A* et *Amnesiac*, le groupe ne déplace pas le centre d'inertie du rock de la scène vers le studio, il accentue la problématisation du studio et de la scène l'un par l'autre. L'expérience rock est amphibologique, elle fait toujours résonner l'objet et l'événement l'un dans l'autre.

Pour résumer, j'accorde comme une évidence que la technologie de l'enregistrement a transformé en profondeur l'être de la musique, et qu'elle a joué un rôle actif dans l'histoire précoce du rock en particulier. Mais je conteste l'idée que l'œuvre rock serait un objet autarcique, séparé de l'expérience musicale totale qui est usuellement qualifiée comme «rock».



.....





IV
Masse et culture

.....





Mon dernier argument n'est pas proprement ontologique. Il concerne la catégorie de «musique de masse». Cette catégorie me semble esthétiquement discutable pour penser le rock. Je vais exposer les raisons pour lesquelles le rock ne saurait être catégorisé comme une musique de masse.

I. Contre la scission masse/culture

La position de Pouivet à l'égard de ce qu'il revendique comme «arts de masse» est ambivalente. D'un côté, en leur reconnaissant une originalité ontologique, il les sauve du mépris dans lequel les tient l'esthétique élitiste selon laquelle *art = art élevé*. Mais de l'autre côté, en isolant les œuvres d'art de masse dans leur identité formelle, il reconduit le clivage art supérieur / art inférieur et consolide même la frontière qui les sépare. Les arts de masse se trouvent coupés de la culture¹ en même temps que l'art de la culture classique se trouve coupé de la vie. C'est comme si l'art était toujours pris dans le même vieux dilemme fatal : soit il est objet de culture, mais c'est alors au prix d'un dépassement de l'expérience vitale dans ce qu'elle a d'immédiat ; soit il alimente et stimule l'expérience vitale ordinaire, mais il paye cette fonctionnalité d'un vide culturel ou d'une stérilité spirituelle. Écouter Bach, Beethoven ou Schönberg pour faire la cuisine, le ménage ou l'amour (dans l'ordre qu'on préférera) ; réciproquement, trouver

1. Roger Pouivet, *Philosophie du rock*, op. cit., p. 42 : «l'expression "culture de masse" me semble être une *contradictio in adjecto*. La masse n'a pas de culture».

matière à théoriser dans une pop song de Dalida, de Madonna ou de Lady Gaga : ces usages seraient des aberrations.

Pour ma part, je ne crois pas que la plasticité mentale grâce à laquelle le mélomane contemporain passe du rock au jazz ou à la musique classique témoigne seulement d'une « mollesse intellectuelle », comme dit Pouivet². Cette plasticité a en outre un fondement dans les œuvres, c'est-à-dire dans la musique elle-même. Nous ne tirons de la musique pour nos usages quotidiens que ce qu'elle peut donner d'elle-même. Le fait est qu'elle peut toujours donner plus et autre chose que ce qu'elle voudrait, mais cette richesse est bien réelle, elle appartient à la musique et non seulement à l'auditeur qui la perçoit en elle. L'erreur de perception (« *category mistake* ») n'est pas une illusion. Sur la *playlist* qu'il crée sur son iPod ou sur un site de streaming, le mélomane contemporain peut faire coexister Bach, Coltrane et les Beach Boys, les reliant dans une atmosphère émotionnelle évolutive. Une *playlist* est une hétérogénéité. L'écoute transversale n'est pas pour autant « régressive », comme dirait Adorno, c'est-à-dire uniformisante ou standardisée. Elle ne réduit pas la musique classique au rang des produits de consommation de « l'industrie culturelle ». Elle montre au contraire que les œuvres d'art ont toute leur vie devant elles. Comme l'ouverture du *Zarathoustra* de Richard Strauss a attendu Stanley Kubrick pour renaître de ses cendres romantiques, comme le *Beau Danube bleu* de Johann Strauss a attendu les images d'astronefs en rotation dans l'espace interstellaire, elles attendent parfois longtemps l'acte qui pourra renouveler ou élargir l'émotion qui leur répond. D'une manière analogue au cinéma, l'écoute transversale renouvelle ainsi notre connaissance des œuvres classiques, en accentuant certains traits excentriques qui leur appartiennent.

2. *Ibid.*, p. 237.

De plus, cette écoute n'est pas seulement « postmoderne », au sens péjoratif qu'a pris ce terme. L'écoute de la « musique classique » a toujours connu l'hétérogénéité. Non seulement toute une marge de musique « légère » a toujours coexisté à côté de la musique savante légitime, mais cette légèreté est en outre passée dans la musique sérieuse elle-même, repoussant la limite de l'écoute normative à l'intérieur même de son domaine. Il ne faut pas attendre l'art mahlérien du contraste pour entendre la musique populaire hanter la musique savante. Folklores et banalités traversent et animent la forme symphonique. La « grande » musique a besoin de ritournelles. La plus savante symphonie a besoin de ces blocs de sensation sans lesquels elle n'aurait rien à développer, rien à dire. La compréhension de la musique classique n'est pas purement médiate, réflexive, contextuelle, intellectualisée. On n'écoute pas Mozart, Beethoven, Wagner ou Mahler seulement avec sa tête. La culture n'est pas le monopole de la tête. Les pieds aussi participent de la culture. Et de même que l'art classique n'est donc pas entièrement contenu dans les limites de la culture humaniste, de même, parallèlement, l'art « populaire », malgré son immédiateté, n'est pas étranger à la culture. Ces deux domaines, bien que distincts, se croisent en une zone sensible et vivante de la culture, non encore dominée par l'intelligence discursive qui règne sur la culture humaniste. Aucune musique ne va sans une certaine « cruauté », au sens d'Artaud : elle garde toujours quelque chose du chaos qu'elle organise, elle se laisse pénétrer par la brutalité du bruit qu'elle discipline. La musique savante n'a pas fait que bâtir des cathédrales, elle a aussi taillé et jeté des pierres, des blocs affectifs comme les *lieder*, impromptus, rhapsodies. Et, réciproquement, la pop music n'a pas fait que lancer des tubes, elle a aussi composé des « symphonies de poche » de deux ou trois minutes, comme dit Brian Wilson pour qualifier *Good Vibrations*. C'est

en entendant *La Chevauchée des Walkyries* à la radio que Phil Spector a eu l'idée du Wall of Sound : « Pourquoi ne pas faire la même chose avec le rock ? » La différence entre ces deux domaines de la musique, si elle est bien réelle, n'est donc pas une différence de genres étanches l'un à l'autre.

La même expérience qui nous fait traverser les catégories ontologiques fermées des œuvres d'art peut ainsi nous faire traverser leurs frontières esthétiques. L'intuition appropriée aux *effets* des œuvres musicales, cognitivement inadéquate à leurs conditions formelles d'existence, est également inadéquate aux catégories socio-esthétiques (haute musique/musique légère, etc.) dans lesquelles on a tendance à les enfermer. On écoute ainsi une œuvre allographique de musique savante à la manière d'une œuvre-enregistrement de musique « légère » ou comme un stimulant pour la vie ordinaire. Réciproquement, on peut écouter religieusement une œuvre-enregistrement de musique pop, comme on écouterait une œuvre écrite de musique sacrée. À cet égard, Brian Wilson est le Bach de la musique pop. Avec *Pet Sounds* puis *Smile*, il a transfiguré les vagues instrumentales réverbérées de la « surf music » et les chorales doo-wop des Beach Boys en une sorte de musique sacrée propre à la culture pop, sacrée *comme seule la pop peut le devenir*. Le mythe californien et les clichés les plus vulgaires de la musique pour adolescents se trouvent investis d'une valeur spirituelle. Wilson écrit des « hymnes adolescents à Dieu ». L'« effet Wilson » est exactement le devenir dont le chœur est la matière : une sorte de devenir-enfant du choral mystique qui est en même temps un devenir-mystique de l'adolescence dans la musique.

Le mysticisme de cet effet-Wilson ne peut être apprécié que par une oreille cultivée. Au moment de l'enregistrement de *Pet Sounds*, Mike Love, Al Jardine et les frères de Brian Wilson craignaient que ce projet musical ne mette en péril la formule

du succès des Beach Boys, celui des tubes faciles et immédiatement consommables qui chantaient le surf, les jolies filles et les voitures (*Surfer Girl*, *Surfin' USA*, *Don't Worry Baby*, etc.). Le conservateur Mike Love voulait rabattre la musique sur son canal de diffusion commerciale. Mais *Pet Sounds* ne peut être pleinement compris qu'à condition de *savoir* qu'il est la réplique de Brian Wilson au choc provoqué par le *Rubber Soul* des Beatles, et à condition de mesurer l'évolution intérieure qu'il marque dans la trajectoire de Brian Wilson. Il faut savoir comment le studio était alors devenu pour lui un sanctuaire ou un lieu de recueillement, et le processus de production du disque une offrande musicale³. Brian Wilson joue du studio comme Bach improvise. Il faut ainsi situer *Pet Sounds* comme un effort pour inventer une forme phonographique de spiritualité à l'intérieur même des contraintes commerciales avec lesquelles il se débattait musicalement. Sa spiritualité n'est pas moins authentique que celle de Bach, de Messiaen ou de Tavener, mais c'est une spiritualité hérétique ou idiosyncratique, qui emprunte et subvertit un format qui n'était pas officiellement fait pour elle. C'est une musique que l'on ne s'attend pas à entendre comme spirituelle. L'auditeur ne peut accéder à cet effet qu'à condition d'enrichir son écoute d'une connaissance empathique pour l'effort solitaire et presque impossible qui a été celui de Brian Wilson. Cette connaissance compte pleinement dans l'effet-Wilson. Une telle musique spirituelle n'émeut que parce

3. La révélation qu'a eue Brian Wilson de la valeur spirituelle du studio remonte bien sûr à la découverte du travail de Phil Spector, comme il en témoigne : « J'ai appris comment concevoir le cadre (*framework*) d'une chanson, à penser en termes de production plutôt que d'écriture (*songwriting*)... quand je me suis vraiment familiarisé avec le travail de Spector. J'ai alors commencé à voir ce que c'est que faire des disques. Vous élaborez (*design*) l'expérience pour qu'elle soit celle d'un disque plutôt que d'une simple chanson. Ce que les gens écoutent, c'est le disque » (notes de livret de *Pet Sounds*).

qu'elle est celle de Brian Wilson, parce qu'elle est spirituelle *en tant que musique pop*. Elle ne cesse pas d'être pop en devenant spirituelle, pas plus qu'elle n'échouerait à devenir spirituelle du fait qu'elle demeure pop. *You Still Believe in Me* est une petite prière naïve avec clochettes de bicyclette et klaxon, une élévation spirituelle de 2 minutes et 33 secondes, qui cherche la même efficacité immédiate que *California Girls*. Mais ce morceau ne peut procurer son effet que médiatement, à condition que la connaissance par empathie cultive et nourrisse émotionnellement le plan de l'expérience immédiate. Il faut y *entendre* ce que l'on sait de Brian Wilson. Alors les clochettes et le klaxon de *You Still Believe in me* se mettent à colorer le quotidien d'une religiosité consommable comme un cachet d'aspirine, à la fois légère et profonde, exaltante et apaisante.

L'immédiateté doit être conquise par la culture. Il faut en effet commencer par déjouer les attentes officielles de nos catégories socio-esthétiques. La culture pop redessine la carte mentale de nos catégories esthétiques dans l'immanence des effets auxquels elle nous rend sensibles. Il s'agit d'une *culture de la sensation*. La culture pop n'est pas savante et intellectuelle comme la culture humaniste, elle collecte empiriquement des fragments d'histoire et de mythes (par exemple, l'émulation amicale réciproque entre Paul McCartney et Brian Wilson⁴), et elle reverse tout son savoir parcellaire et disparate dans la sensation. La plupart des auditeurs ne comprennent rien aux Beach Boys, ils ne retiennent de *Pet Sounds* que les traits

4. Si *Pet Sounds* est la réplique de Brian Wilson à *Rubber Soul*, Paul McCartney a en retour avoué que *Sgt. Pepper's* était sa réplique à *Pet Sounds*. L'anecdote est connue : en avril 1967, McCartney a fait le déplacement jusqu'à Los Angeles pour jouer en avant-première *She's Leaving Home* au piano à Brian Wilson et à sa femme, qui en ont pleuré. Comment entendre *She's Leaving Home* sans cette anecdote ?

génériques abstraits que cette œuvre conserve en commun avec leurs précédents succès les plus faciles (mélodies entraînantes, chœurs, etc.). Mais c'est plutôt *Pet Sounds* qui éclaire rétrospectivement la musique chorale antérieure des Beach Boys comme potentiellement spirituelle dans sa naïveté même, déjà tournée vers une hauteur divine qui lui manquait.

Exercices spirituels quotidiens : dans un premier temps, écoutez *Ballad of ole' Betsy* ou *Girls On The Beach* sans écouter les paroles, comme de petites arias de Bach. Puis, dans un second temps, écoutez à nouveau les paroles en y reversant l'émotion acquise dans la première phase de l'exercice. Spiritualisez la vieille bagnole et les filles dorées sur la plage.

II. Le rock contre la musique de masse

« Dès le début, le christianisme et la révolution, la foi chrétienne et la foi révolutionnaire, furent les deux pôles qui attiraient l'art des masses. »

Gilles DELEUZE, *L'Image-temps*,
p. 222-223.

Esthétiquement, la philosophie du rock de Pouivet est redevable à la théorie des « arts de masse » de Noel Carroll⁵. La massification des arts et notamment de la musique est certes un fait, qu'il serait en tant que tel absurde de contester. Comme les films, les séries télévisées ou les comics, les œuvres rock sont produites en série, disponibles comme le sont tous les produits de consommation de masse. La masse désigne ainsi un canal, un mode de *diffusion* de la musique. Mais je conteste que le rock s'identifie esthétiquement au canal de diffusion qu'il emprunte. Des musiques très différentes peuvent emprunter le même canal de diffusion, sans

5. Noel Carroll, *A Philosophy of Mass Art*, Clarendon Press, 1998.

être par là esthétiquement assimilables les unes aux autres. Le rock est diffusé et consommé sur le même mode technologique que Céline Dion, mais cela ne veut pas dire que le rock appartient à la même catégorie esthétique que Céline Dion. À l'autre extrême, la musique classique a été en partie exposée au même processus de massification. Même si elle existe toujours sur son mode allographique propre (sur partition, en concert), elle est aussi disponible dans les supermarchés du disque, téléchargeable sur internet, diffusée à la radio et dans les parkings souterrains. Ce qui est massif dans la musique n'est jamais ce qui en elle est proprement musical. «Musique de masse» ne me paraît donc pas une catégorie *esthétiquement* valable.

Qu'est-ce que la masse ? Elle désigne *le plus petit commun dénominateur non culturel* entre les hommes⁶. Une musique «de masse» nous réunit dans notre anonymat même. Elle est une sorte de monnaie émotionnelle universelle, partageable entre ceux qui ne partagent rien d'autre, qui n'ont aucune culture commune. *Music for the Masses* de Depeche Mode peut ainsi traverser les frontières, comme l'atteste la tournée mondiale qui fait suite à la parution de cet album jusqu'au fameux cent-unième concert au Rose Bowl de Pasadena, devant plus de 70 000 spectateurs. La convertibilité du stade en lieu de concert est en apparence l'emblème de la massification de la musique. Son public devient en effet aussi indifférencié que celui des compétitions sportives mondialement retransmises.

Mais il se passe autre chose. Une sorte de devenir se répand imperceptiblement dans la masse anonyme et passe à travers les frontières des pays que le groupe traverse. Dans le documentaire *Depeche Mode 101* qui les montre dans leur quotidien, on voit que les fans ont un *style*, non seulement vestimentaire, mais existentiel : toute une esthétique de

6. Roger Pouivet, *Philosophie du rock*, op. cit., p. 45.

l'existence. Ils ne se connaissent pas, mais ils ont quelque chose en commun. Une *communauté* sort de la masse. Le public de la pop music n'est pas la masse abstraite et anonyme, «sérielle», comme aurait dit Sartre. Mondialisée, cette musique qui peut passer sur toutes les ondes radio et dans tous les aéroports ne réalise pas seulement les rassemblements indirects propres aux *mass media*. Elle essaime potentiellement un style commun dans la masse, réalisant ainsi une communauté virtuelle de valeurs et d'existence entre des individus qui ne se connaissent pas : «Il n'est pas sûr que les molécules sonores de la pop music n'essaient pas, ici ou là, actuellement, un peuple d'un nouveau type, singulièrement indifférent aux ordres de la radio, aux contrôles des ordinateurs, aux menaces de la bombe atomique⁷». Avec internet, le nouveau dispositif dans lequel la musique est aujourd'hui diffusée, téléchargée, échangée et partagée (*file-sharing*) réalise encore davantage cette communauté virtuelle⁸. Dans l'insurrection tunisienne de 2011, le mouvement a été rythmé par le rap underground. *Raïs Lebled*, hymne emblématique de la révolution tunisienne, qui a valu au rappeur El General son arrestation, s'est répandu comme le mouvement lui-même,

7. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 427.

8. Mark Katz, *Capturing sound*, *op. cit.*, p. 172-174. L'expression «*file-sharing*», utilisée sur les réseaux P2P est particulièrement intéressante : comme le dit Mark Katz, elle n'est pas seulement une manière rhétorique d'esquiver l'accusation de vol, mais elle «suggère un sens de la générosité, de l'altruisme, et de l'intérêt mutuel entre les membres d'un groupe» (p. 172). La sensation étrange d'ouvrir son disque dur à un inconnu qui y télécharge silencieusement de la musique (p. 173) suppose une profonde transformation des rapports entre le privé et le public. Il y a bien là une politique de l'échange, un contrat social tacite où l'intérêt privé et l'intérêt collectif sont intimement intriqués, suivant un rapport nouveau qu'il faudrait redéfinir.

de manière réticulaire, par Facebook, traversant les défenses médiatiques de la télévision d'État.

Le rock n'est pas un «art sans culture». Il en va du rock comme de nombre d'œuvres d'art qui, bien que produites et diffusées en masse, ne sont pourtant pleinement appréciables qu'en fonction d'une culture. Quel est par exemple le spectateur idéal d'un film comme le *Dark Knight Rises* de Christopher Nolan ? C'est un spectateur cultivé : déjà familier avec la mythologie pop du personnage de Batman, c'est un spectateur qui en connaît déjà les autres adaptations cinématographiques précédentes (celles de Tim Burton ou de Joel Schumacher), qui a vu les deux films précédents de la trilogie Batman de Nolan (*Batman Begins* et *Dark Knight*), qui compare donc *Dark Knight Rises* avec ces deux précédents films et avec les autres adaptations. C'est aussi un spectateur qui sait reconnaître les emprunts précis de Nolan aux comics dont le film s'inspire et estimer son originalité dans l'inflexion qu'il donne aux personnages qu'il choisit de mettre en scène (l'Épouvantail, Bane, Catwoman). Ce spectateur compare par exemple la Selina Kyle (Catwoman) de Nolan (Anne Hathaway) avec celle de Burton (Michelle Pfeiffer), et avec celle de Miller et Mazzucchelli dans *Batman: Year One* ; il voit la couverture du comics *Knightfall* dans la scène où Bane brise la colonne vertébrale du Chevalier Noir. Il juge ainsi adéquatement de la valeur du film en rapport à un système transversal et ouvert de références culturelles que le film requiert. On peut certes regarder ce film sans rien connaître ni rien voir de tout cela, et tout de même y trouver un plaisir immédiat. Mais ce plaisir sera incapable d'apprécier *Dark Knight Rises* dans sa singularité. On peut aussi trouver du plaisir à boire un grand cru de Bourgogne sans aucune connaissance œnologique ni aucune expérience préalable des autres vins de la même région. Ce plaisir manquera de la délicatesse qui lui permettrait de discriminer entre ce grand cru et un vin de moindre qualité.

Il en va de même pour le rock. Si la *cover* révèle l'essence de l'œuvre rock, ce n'est pas en raison de son autonomie par rapport à la chanson qui sert de matériau à son identité autographique. C'est au contraire parce que *les covers se répètent les unes les autres*. La culture pop est une culture de la répétition. Plus généralement, l'auditeur idéal du rock apprécie le dernier disque de Franz Ferdinand ou de Fleet Foxes en rapport aux précédents, et il le compare aux autres disques d'autres groupes contemporains qui partagent des références musicales communes avec Franz Ferdinand ou avec Fleet Foxes. On ne peut par exemple apprécier les Libertines sans les comparer avec les autres groupes du revival punk-pop du début des années 2000, les White Stripes, les Strokes, etc. Cette culture n'est certes pas traditionnelle, elle ne s'acquiert pas par affiliation à un groupe social défini, mais par contagion virale, à distance. Elle s'acquiert de proche en proche, par tâtonnements. Elle est faite d'usages communs entre des individus qui ne se rassemblent qu'occasionnellement.

Le concept de masse risque surtout d'agir comme un leurre. Il serait encore naïf de se borner à dénoncer l'anonymat de la masse. Plus profondément, je dirais que l'idée d'une «musique de masse» est un cas de ce que Whitehead a critiqué sous le nom de «sophisme du concret mal placé» (*Fallacy of Misplaced Concreteness*). Ce sophisme consiste à *créditer une abstraction d'une fonction que seule une entité concrète peut avoir*. Ainsi «la masse» est une abstraction, elle n'est personne. Elle ne saurait donc constituer un sujet esthétique. «La masse» ne reçoit rien, ne ressent rien, n'apprécie rien. Si «musique de masse» désigne abstraitement un canal de diffusion, cela ne pose aucun problème théorique. Par contre, si dans cette expression, «masse» désigne un récepteur, alors l'expression n'a plus de sens. Une musique «pour la masse» est un non-sens. Ceux qui reçoivent et apprécient la prétendue «musique de masse»

sont en réalité très concrets, et très différents les uns des autres. Sous la «masse» se cache une diversité de profils sociaux. La masse n'est pas indifférenciée : il y a des «cibles» pour chaque produit de l'art dit «de masse», des formes particulières d'existence (adolescent, ménagère, cadre, etc.) auxquelles s'adresse l'industrie culturelle et qui déterminent la promotion publicitaire de ses produits. Une «musique de masse» n'est pas partout qu'en visant des identités stéréotypées, des rôles sociaux dans lesquels elle nous invite insidieusement à nous reconnaître. À ces formes d'existence correspondent des usages eux-mêmes stéréotypés de la musique, qui s'intègrent dans le rythme pulsé de la vie quotidienne. Contre cette pseudo-universalité, le rock nous donne le sentiment d'une vie plus intense ou plus émancipée.

Cette émancipation ne prend pas la forme réactive d'une révolte contre la banalité quotidienne. Elle se fait dans et par l'usage lui-même. La quotidienneté n'est pas un mode d'être inauthentique et de «déchéance», c'est au contraire un espace d'inventivité micropolitique. En tant qu'usager des objets et des technologies, l'homme ordinaire n'est pas seulement un consommateur passif, dilué dans une masse indifférenciée. Comme l'a montré Michel de Certeau, il «invente le quotidien» par des «arts de faire» qui sont autant de subversions singulières de la Raison technique. Les usages ne sont pas seulement les procédures stéréotypées reçues et reproduites par un groupe, ce sont des actions inventives «qui organisent en sourdine le travail fourmilier de la consommation⁹», ruses avec le pouvoir, détournements et braconnages. Les technologies de masse ne nous massifient pas sans être à leur tour potentiellement réappropriées en une multitude d'usages alternatifs qui les dévient de leur

9. Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, 1. *Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 52.

ligne normative. La radio, le phonographe, le baladeur, l'ordinateur sont certes des appareils disciplinaires : ils plient notre comportement quotidien et nos capacités attentionnelles à des codes et à des habitudes. Mais il y a une ambivalence tactique de ces appareils. Ils sont aussi les outils de notre résistance aux disciplines. Une ménagère ou un ouvrier écoutent la radio en travaillant, ils chantonnet pour recueillir en eux-mêmes les forces du travail à fournir. Un adolescent monte un mur sonore dans la maison et lutte ainsi contre l'ordre familial¹⁰.

C'est pourquoi une métaphysique des choses ordinaires ne saurait être une métaphysique substantialiste. Ce dont il s'agit de rendre compte, c'est de la ductilité des choses ordinaires, de leur plasticité à l'usage. Elles ne sont certes pas les objets de nos caprices. On ne peut pas faire d'un poste de radio un grille-pain. Mais l'ontologie doit néanmoins être en phase avec la pragmatique. Autrement dit, la caractérisation ontologique des artefacts, au lieu de les figer dans leur usage d'usine comme dans une propriété substantielle, doit être adéquate à la pluralité des usages et des détournements qui définissent leur sens. Les usages libres ne sont que rarement révolutionnaires, ce sont le plus souvent de petits écarts, de légers décalages par rapport à la norme, presque imperceptibles.

III. Communautés en essaim

Gilson disait du miracle de la musique qu'il était inséparable de celui de la naissance d'un peuple : « une salle de concert est le lieu destiné à la naissance d'un tel peuple uni par l'amour commun de la même beauté¹¹ ». À l'ère des réseaux sociaux, le peuple virtuel

10. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 382.

11. Étienne Gilson, *La Société de masse*, op. cit., p. 67.

de la pop music n'a plus cette forme organique ou fusionnelle. Il a néanmoins une puissance d'individuation à distance. L'atomisation sociale ne signifie pas une disparition de toute socialité. Le peuple de la pop music est un peuple d'un autre genre que le vieux peuple dont la forme était régie par le paradigme de l'assemblée comme coprésence. Un tel peuple exige un autre modèle politique, où la communauté surmonte l'absence physique de ses membres les uns aux autres¹². Il est ce que j'ai proposé d'appeler un «*peuple en essaim*»¹³. L'essaimage fait fluer le commun à travers la dispersion et dans la solitude même de ses membres. Nous vivons de plus de plus dans des communautés de ce genre, virtuelles et transversales, qui croisent de l'intérieur les vieilles communautés «présentielles», de type familial, amical ou politique. Les rassemblements directs des concerts rock, en tant qu'événements, ne sont que des *condensations* de ce peuple en essaim, des *actualisations* de cette communauté virtuelle. Il arrive certes que l'événement cristallise une force locale massive, comme c'est le cas dans la révolte tunisienne de 2011. Des gens s'unissent spontanément, au même endroit, au même moment. Mais un tel événement collectif ne tient pas sa force de lui-même, elle se diffuse d'abord et se prémédite dans l'espace nébuleux de la télécommunication, comme la cristallisation se prépare silencieusement dans l'énergie métastable de son eau-mère.

Notre époque attache le plus souvent au terme de «virtuel» une connotation presque pathologique. On accuse le virtuel de «déréaliser» les individus, de les couper du réel dont la substance

12. Mark Katz, *Capturing Sound, op. cit.*, p. 172 : «À la différence des ligues de bowling et des clubs de lecture, les communautés d'écoute sur internet ne se regroupent pas dans le même espace physique, et leurs membres ne se voient ni ne se rencontrent jamais. Cependant leurs membres ont des intérêts communs, et ressentent souvent un lien étroit les uns avec les autres.»

13. Voir mon article «Le peuple en essaim», *Multitudes* n° 45, Paris, Amsterdam, 2011, p. 75-80.

même est interpersonnelle. Cette critique facile repose sur une mécompréhension de la notion de *virtualité*. Virtuelle sans être actuelle, une communauté en essaim est cependant déjà réelle, constituée de valeurs, de pratiques et d'usages communs à ses membres. Le téléchargement d'*In Rainbows* de Radiohead avant sa parution en CD peut compter au rang de ces valeurs et de ces usages, non moins que les usages du logiciel libre ou *open source* pour la communauté en essaim des usagers de l'informatique. Les actualisations de la communauté-essaim ne la font donc pas passer à l'être, elles franchissent une limite qui est intérieure au réel lui-même. Si, comme toutes les communautés, les nouvelles communautés réticulaires de la pop music ont certes besoin de se condenser régulièrement dans des rassemblements directs (concerts, manifestations), elles ne s'y réduisent cependant pas. Leur réalité excède leur actualité. Leur actualité se nourrit de la virtualité qu'elle actualise.

Comme Deleuze le disait à propos du cinéma, les arts de masse ont uni la foi chrétienne et la foi révolutionnaire. À travers les événements massifs de son histoire, du type Woodstock, le rock n'a certes cessé d'osciller entre ces deux pôles. Il n'a cessé d'osciller entre la croyance en un monde meilleur ou idéal, intérieur à l'homme, et la croyance en une capacité humaine de transformer le monde réel. Nous ne sommes certes plus pieux de cette manière-là. Ce type d'événement appartient au passé, et à un passé souvent mythifié. Mais ces deux pôles n'ont pourtant pas disparu. Phonographique, le rock conserve la vocation d'universalité du catholicisme, première grande religion de masse. Après 1966, les Beatles ont compris qu'ils n'avaient pas besoin des concerts pour être aussi populaires que Jésus-Christ¹⁴. Aujourd'hui,

14. Ce sont les mots célèbres de John Lennon, en 1966 : «Aujourd'hui, nous sommes plus populaires que Jésus. Je ne sais pas ce qui disparaîtra en

la foi musicale en un autre monde possible s'est seulement distillée dans le monde réel, intercalée entre deux activités quotidiennes comme un intermezzo d'éternité. De la même manière, la révolution a perdu la foi du « grand soir », elle se confond aujourd'hui avec un *devenir-révolutionnaire* en essaim, immanent à nos usages solitaires et domestiques.

IV. Pour une analyse tétra-partite de la musique

En tant que musique pop, le rock n'est pas esthétiquement une musique de masse, mais bien un produit culturel. De quelle manière le rock appartient-il à la culture ? En quel sens la culture pop est-elle une culture ? On peut modéliser la pluralité constitutive de la musique par analogie avec celle qui caractérise le langage, suivant le modèle tétralinguistique de Henri Gobard¹⁵. La musique se divise ainsi en quatre formes distinctes.

1. Les musiques traditionnelles (étudiées par l'ethnomusicologie) sont les musiques *vernaculaires*, ethniques, territoriales, rituelles, de communauté locale. Elles entrent dans le corps par la danse ou la transe, marquant ainsi à chaque fois une identité, à la manière des tatouages tribaux.

2. La musique massifiée par sa diffusion commerciale est la musique *véhiculaire*, internationale. La massification véhiculaire arrache la musique à son territoire et à sa communauté

premier, le rock'n'roll ou le christianisme.» La polémique qui, aux États-Unis, a suivi cette déclaration est l'une des causes de la décision du groupe d'arrêter les concerts pour se consacrer au travail de studio.

15. Henri Gobard, *L'Aliénation linguistique. Analyse tétraglossique*, Paris, Flammarion, 1976, p. 31 sq.

ethnique pour permettre la communication courante et le commerce émotionnel entre les cultures différentes.

3. La musique savante, dite «classique», est la musique *référentielle*, de capital culturel et de prestige symbolique, qui impose les normes d'appréciation esthétique suivant lesquelles on se rapporte socialement aux autres musiques.

4. Enfin, à l'horizon des cultures se profile une musique *mythique*, de communauté spirituelle ou religieuse, musique sacrée, mais qui ne se réduit à aucun des rites vernaculaires particuliers. C'est la «musique des sphères» ou «*musica mundana*», universelle, immémoriale.

Où situer le rock dans cette tétrapartition ? En suivant les théoriciens de l'art de masse, on devrait dire que le rock, n'étant ni vernaculaire, ni référentielle, ne saurait par conséquent appartenir à la culture. En réalité, je crois que le rock n'entre dans aucune de ces quatre catégories, bien qu'il soit nécessairement en rapport avec elles. Par sa diffusion mondialisée, le rock se tient certes du côté de la musique véhiculaire. Mais il la détourne des visées massifiantes de l'industrie culturelle. Le rock *fait passer des valeurs vernaculaires, référentielles et mythiques dans l'élément de la musique véhiculaire qu'il investit*. En cela, il illustre par excellence la dynamique de la culture pop. La pop n'est pas «populaire» au même sens où le sont les musiques ethniques, mais elle ne l'est pas non plus au sens où l'est la musique véhiculaire. La culture pop n'est pas faite d'identité communautaire ou de références culturelles qui lui seraient propres, elle s'approprie plutôt les identités et les référents des autres cultures. Elle est une culture oblique, une

culture de la transversalité. L'essence de la culture pop est dans le détournement¹⁶.

Ce genre de transferts entre les domaines hétérogènes de la musique n'est certes pas le monopole de la culture pop. Ce n'est pas un fait nouveau. Comme je l'ai dit, la musique référentielle, celle de Bach, de Beethoven ou de Chopin n'est pas autarcique, elle intègre des éléments vernaculaires (folklores) et même véhiculaires (banalités mélodiques fonctionnelles, marches, berceuses, chansons à boire), qu'elle universalise. Selon la formule d'Arthur Danto, elle «transfigure» la banalité de ces airs fonctionnels, elle les projette dans une dimension mythique ou mystique. Certaines cantates sacrées de Bach sont la transposition d'airs initialement écrits pour des paroles de cantates profanes. Mais la musique savante ne «déterritorialise» alors ce matériau que pour le «reterritorialiser» sur les codes académiques de la culture normative. Elle le charge de signification intellectuelle, surcode son efficace dans le symbolique.

Le rock, parce qu'il prend la voie véhiculaire, est au contraire la musique la plus déterritorialisée qui soit. Le rock est sans terre et sans bagage. On se rapporte à lui avec l'expérience pour seul guide. Le goût du rock est une aventure d'empiriste radical. On s'élance hors de chez soi au fil d'une petite ritournelle captée à la radio. On parcourt les rayons d'un disquaire, on achète un disque un peu au hasard, avec le peu qu'on sait de lui, aussi pour la beauté de sa pochette. On le ramène chez soi et l'insère dans sa platine d'une main tandis que de l'autre on feuillette le livret, on zappe d'une piste à l'autre jusqu'à ce qu'un son nous frappe et nous retienne, et on trace ainsi sa route d'un disque à l'autre, de proche en proche. Quand le rock détourne le vernaculaire (par exemple les rythmes de l'*afrobeat*)

16. Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, 1. *Arts de faire*, op. cit., p. 46.

ou le référentiaire (dans l'opéra rock), ce n'est donc pas pour les traduire dans une autre langue, mais pour les maintenir et les agencer dans un multilinguisme irréductible. La différence entre la musique de culture savante et la musique de culture pop, que je ne songe bien sûr pas à nier, est ainsi une différence de perspective. Elles incarnent deux perspectives différentes prises sur les mêmes éléments, deux distributions ou hiérarchisations différentes des mêmes éléments qui les traversent.

À son tour, la « musique de masse » peut capturer des éléments vernaculaires et référentiaires, mais elle opère pour sa part une reterritorialisation sur l'économie uniformisée de l'échange. Elle homogénéise tout ce qu'elle touche, édulcore les folklores, les transforme en clichés exotiques pour soirées estivales (*Lambada*, *Saga Africa*). Elle ne se réfère au prestige de la culture normative que pour en tirer des effets clinquants de supermarché (*Mozart*, *l'opéra rock*). Au contraire, le rock emprunte certes les canaux de diffusion et d'accessibilité de la musique véhiculaire, mais c'est en troublant le monnayage émotionnel convenu qu'elle voudrait assurer. Les œuvres rock jouent avec nos attentes émotionnelles. Elles les déjouent, les déçoivent, nous obligeant souvent à réinventer les usages qui leur répondent. Ce faisant, elles déjouent les conditions de réception de l'art de masse.

Le rock a certes ses Terres promises. Ne rêve-t-il pas d'une Amérique imaginaire, comme le jazz de l'Afrique ancestrale ? Mais cette reterritorialisation mythique n'appartient pas essentiellement à la dynamique du rock, elle est plutôt le fait de la musique de masse qui cherche ainsi à capturer l'image du rock'n'roll, faisant servir le mythe aux clichés de la communication. La Californie musicale de Brian Wilson est au contraire de plus en plus spirituelle, déterritorisée, universelle. L'élément mystique du rock est processuel comme l'est l'adolescence même. La *musica mundana* monte dans la

déterritorialisation de la musique, immanente à la multiplicité bigarrée que le rock agence. De toute façon, la ligne qui sépare le rock de la musique de masse est nécessairement floue, car il ne lutte contre elle que sur son propre terrain. La lutte n'est pas d'opposition, mais de subversion.

L'analyse tétraglossique de Henri Gobard dont je m'inspire ici n'est pas structuraliste, mais plutôt fonctionnaliste. Le vernaculaire, le véhiculaire, le référentiaire et le mythique sont des fonctions que les différentes formes de musique peuvent jouer les unes par rapport aux autres à l'intérieur d'une situation concrète et circonstanciée où elles se concurrencent pour l'exercice d'une fonction. Le statut fonctionnel de chaque musique n'est donc pas fixe, mais varie relativement à la situation dans laquelle elle est comprise. Avec l'épuisement de la culture classique, le rock a de plus en plus gagné un rôle référentiaire. Il a désormais ses puristes, ses scholastes, ses historiens. Ses grands événements (par exemple Woodstock) ont par là même été chargés d'une valeur mythique, de portée universelle. Sacralisé, il a ses idoles et ses cultes¹⁷. Il a ses musées et ses reliques¹⁸. Mais le rock n'entre ainsi dans la mémoire monumentale et dans la mémoire antiquaire qu'en se dévitalisant. Cette intellectualisation idolâtre risque de le couper de ce qu'il peut. Le rock ne peut aller jusqu'au bout de ce qu'il peut qu'en déterritorialisant la culture et les mythes dans l'élément du plaisir le plus simple. C'est la seule manière pour que l'intensité esthétique pénètre dans le rythme de la vie quotidienne, la différence dans la répétition.

17. Voir Steven Jezo-Vannier, *Le Sacre du Rock. De la diabolisation à la sacralisation*, Marseille, Le Mot et le reste, 2012.

18. Voir Stéphane Malfettes, *American Rock Trip*, Bruxelles, Zones Sensibles Éditions, 2012.

IV. Réponse anticipée à deux objections

Pour terminer mon argumentation, je voudrais répondre par avance à deux objections auxquelles ma théorie semble donner prise.

On pourrait d'abord vouloir retourner contre ma théorie du rock la même chose dont j'ai moi-même fait l'objection à la théorie de Pouivet, à savoir qu'elle utilise le terme «rock» en un sens spécial, distinct de l'usage commun du terme. Sous ce terme, les exemples typiques que je donne – le Velvet Underground, Sonic Youth, The Jesus and Mary Chain, Radiohead, etc., – sont en effet majoritairement empruntés à ce qu'il est plutôt convenu d'appeler le «rock alternatif». Il semblerait en ce sens indu de projeter sur le rock *en général* des traits qui ne caractérisent qu'une catégorie particulière et marginale de la production musicale rock. Cela paraîtrait d'autant plus indu qu'il s'agit en l'occurrence d'une catégorie qui se revendique elle-même comme artistiquement et économiquement «indépendante» (ce qu'on appelle «*indie rock*»), et qui construit son identité *en opposition* à la production du rock de masse. D'une manière générale, on pourrait arguer qu'il est toujours périlleux de théoriser à partir de cas limites. Des œuvres communément tenues pour des œuvres rock pourraient en effet ne pas se reconnaître dans l'image spéciale et, en un sens, «aristocratique» que ma théorie donne du rock.

Je réponds à cette objection que le cas particulier, s'il est correctement sélectionné, est au contraire le plus révélateur, et que c'est justement à partir de lui qu'une catégorie générale

devient réellement intelligible. Une norme ne s'éclaire qu'à partir des anomalies qui en constituent la limite. Une œuvre d'art n'est jamais pure ou homogène, elle est un rapport constitutif entre des aspects hétérogènes, entre des tendances créatives et des tendances conservatrices, hardiesse et facilité, trouvailles et conventions. Le rock alternatif est en rapport essentiel avec le rock en général. En tant que cas limite, il opère à la manière d'un catalyseur : en tranchant sur les aspects les plus convenus de la musique de masse, il révèle ce qui dans le rock en général est proprement rock, *spécifiquement* rock, c'est-à-dire les affects, les singularités, les préhensions ultimes. On peut supporter des heures monotones de Johnny Hallyday pour le petit grain rock qu'une oreille exercée saura filtrer dans la voix. Le rock en général est traversé de ces petits blocs sonores. Si le rock « alternatif » est la référence privilégiée d'une ontologie concrète du rock, c'est parce qu'il maintient vivante l'essence affective du rock, refoulée ou occultée par le rock massifié et standardisé.

Cette première objection s'enchaîne avec une deuxième. On pourrait objecter qu'une telle théorie du rock est idéaliste ou « romantique », qu'elle introduit en lui une sorte de révolution perpétuelle, comme si chaque œuvre rock authentique révolutionnait l'écoute qui lui convient. Cette objection repose sur une mécompréhension de la nature du devenir. Comme je l'ai dit, l'idée d'une essence socialement rebelle du rock est en grande partie mythique, elle constitue un mythe utile au capitalisme. En elle-même, l'idée de révolution n'est de toute façon pas encore assez processuelle. La révolution n'est que le mouvement violent qui sépare deux états stables. Les processus de libération dont le rock est le vecteur ne sont pas des révolutions, ce sont des mouvements souvent infimes et parfois presque imperceptibles, des écarts, des hiatus, des décalages dans l'espace-temps normatif de la vie sociale. L'évolution du



goût esthétique est lentement infusée dans la vie ordinaire. Si la phonographie a sorti la musique de ses temples, ce n'est pas pour reconstituer les temples dans la maison. À l'ère phonographique, la musique a perdu sa valeur d'extraordinaire. Elle n'a plus son lieu et son heure. Elle est partout et nulle part, dans le salon, dans la chambre, dans les transports, dans les interstices. Mais elle a en contrepartie conquis un nouveau type d'émotion esthétique, intermittente, impure, énergisante. La phonographie n'a pas banalisé la musique, elle a musicalisé le banal.





Conclusion

Notre appréciation de la musique rock est faussée par la mythologie dionysiaque que véhicule le commentaire journalistique. La vitalité du concert – le *live* –, dans son énergie et sa violence même, s'est imposée comme la seule vraie «loi du rock». Mais la vérité du rock ne se manifeste pas seulement dans de tels moments de crise et d'excès. La technologie de l'enregistrement a donné au rock des conditions d'existence autonome et de persistance. Un disque de rock n'est pas l'enregistrement d'une performance préexistante, il existe en lui-même et vaut pour lui-même. En se matérialisant en objets phonographiques, le rock a, du même coup, pris une conscience claire de lui-même. Contrairement aux clichés, l'expérience rock n'exige pas l'ivresse et l'oubli de soi, mais la connaissance adéquate à l'identité ontologique de son objet. La vérité du rock se révèle ainsi plus apollinienne que dionysiaque. Démystifiée, l'expérience rock se mêle à notre vie quotidienne. Nous tirons des objets phonographiques la substance des émotions qui accompagnent nos activités les plus banales.

Mais cette substance est processuelle. Le rock ne passe pas dans la vie sans l'intensifier, dans une «avancée créative» qui l'ouvre à des possibilités indéterminées. Nous n'attendons pas seulement des disques de rock qu'ils soient fidèles

à eux-mêmes, mais qu'ils nous apprennent quelque chose de nouveau, qu'ils transforment notre expérience. L'émotion vitale la plus intense répond à ce qui, dans l'objet, est impur et expérimental. Les nouveaux modes d'expérience que les objets phonographiques rock nous invitent à inventer sont aussi mixés que les processus qu'ils objectifient. Le rock cultive en nous un empirisme infatigable. Dans la série de montages visuels «*body mix*», Christian Marclay, à la manière d'un Dr Frankenstein du rock, bricole des créatures hybrides et transgenres avec des morceaux de corps et des objets partiels prélevés sur des pochettes de disques célèbres : Jim Morrison mixé avec Cat Stevens, Diana Ross et Jorge Santana, David Bowie avec Erotic Drum Band, Michael Jackson avec Sidney Barnes et Roxy Music, Herbert von Karajan avec Ted Nugent. Cette série illustre l'esprit de l'expérience rock : trouver des connexions cognitives et culturelles entre les musiques hétérogènes, les articuler en un seul organisme expansif, qui ne vit que de ses greffes, excroissances et mutations.

Le présent livre engage ce qu'on aurait raison d'appeler une «querelle du rock». Aussi impitoyable soit-elle et sans concession, une controverse entre philosophes sur l'essence du rock est forcément une controverse pour rire. Elle est le signe d'un accord plus profond sur l'objet de la controverse. Sans cet accord, la controverse ne serait pas même possible. J'ai dit, en commençant, combien la philosophie analytique du rock de Roger Pouivet me semblait salutaire dans l'état actuel de la philosophie française. À l'issue de ma réplique, ce jugement n'est en rien affaibli par les objections que j'ai avancées. J'oserais même dire qu'il s'en trouve renforcé. C'est une expérience aussi forte que rare que de pouvoir admirer une pensée avec laquelle on ne se sent pourtant pas d'accord.

Quand deux philosophes se rencontrent, rien n'interdit qu'ils disputent du rock plutôt que de Platon ou d'Aristote,

mais comment en parlent-ils ? Ils s'opposent dans leur langage abstrait et sophistiqué. Peut-être le fait que des philosophes trouvent matière à disputer d'un objet comme le rock peut-il faire sourire. Qu'ils croient devoir accompagner les accords de *telecaster* de leur propre virtuosité conceptuelle, redoublant ainsi le son clair de la guitare d'une efflorescence de concepts apparemment obscurs, « substance », « objet processuel », « constitution matérielle », « survenance », « préhension », « *nexus* », etc., à quoi cela peut-il bien servir ? Quand ils mixent en studio, les producteurs ne se disent pas qu'ils procèdent à des « *nexus* de préhension », pas davantage qu'à la « constitution matérielle » d'une « substance aux propriétés dispositionnelles ». Qu'est-ce que le rock a donc à gagner, dans cette traduction conceptuelle de ses pratiques et de ses usages ? Une philosophie du rock semble contredire à la fois l'idée qu'on se fait de la hauteur spéculative où doit se tenir la philosophie, et l'idée qu'on se fait de la pratique rock. C'est précisément en cela que cette querelle pour rire engage le plus grand sérieux, par la conception qu'elle implique de l'essence de la philosophie et de son rapport à la non-philosophie.

Une philosophie du rock n'est pas une *réflexion* sur le rock, comme si le rock n'était pas capable de se réfléchir par lui-même. La philosophie n'a pas le monopole de la pensée. Le rock lui-même ne fait pas que hurler ou saigner, il pense. Il n'a pas besoin d'imiter la philosophie pour cela, de prendre la parole de manière discursive et d'écrire des textes engagés. Il est aussi vain pour un musicien de parler en philosophe que pour un philosophe de parler en musicien, rockeur de surcroît (« Spinoza encule Hegel », selon le titre de Jean-Bernard Pouy). La suprématie des paroles tend le plus souvent à recouvrir la pensée musicale, celle dont la musique en tant que telle est proprement capable. Un morceau comme *Machine Gun* de Jimi Hendrix est une pensée qui se suffit pleinement à elle-même, qui n'a

nul besoin d'un discours pour penser la guerre du Viêt-Nam. *Machine Gun* pense avec des pédales d'effet, *wah-wah*, *fuzz*, Uni-Vibe, Octavia. En même temps que la mitrailleuse devient guitare à la pédale Uni-Vibe, la guitare devient une machine de guerre contre l'appareil militaire d'État. Le rock ne pense pas philosophiquement, avec des concepts, il pense musicalement, avec des affects. Ces affects sont directement incarnés dans les disques sous forme d'*effets*, traduits en gestes et en comportements, intégrés dans des formes de vie ordinaire qu'ils intensifient. Réciproquement, la philosophie peut penser par concepts la même chose que le rock pense par affects. Ce livre constitue un essai pour traduire philosophiquement cette *pensée rock* qui se compose avec notre vie quotidienne.

Il se peut certes que le rock ait du mal à se reconnaître dans l'image conceptuelle que la philosophie donne de lui. La grandeur de la philosophie n'est pourtant pas une hauteur, elle est au contraire immanente à la vie la plus banale et quotidienne. La philosophie et la musique sont deux manières différentes de penser dans l'immanence de la vie. Michel Houellebecq adolescent dit avoir trouvé dans la lecture des *Pensées* de Pascal son *heavy metal*. À une telle compréhension non philosophique – par affects – de la philosophie correspond réciproquement une compréhension par concepts de la pensée rock, que la philosophie seule peut donner.

•

Résumé : Le rock n'est pas irrationnel ou pulsionnel, rebelle à la rationalité. Rendre raison du rock, c'est déterminer à la fois : 1) Le mode d'être (*ratio essendi*) ; 2) Le mode de connaissance (*ratio cognoscendi*) et 3) Le mode d'action (*ratio agendi*) qu'il implique. Le rock a des implications ontologiques, gnoséologiques et pragmatiques.

1. L'ontologie du rock est une ontologie relationnelle : l'être du rock consiste dans la relation entre événements et objets, à la fois dans leur convertibilité et dans leur pénétration mutuelle. Préhension de ce processus, l'affect sonore est l'essence de l'œuvre rock, il exprime la transparence de l'objet phonographique aux événements qu'il objectifie.

2. Seule une expérience elle-même plurielle et transversale peut donc connaître adéquatement l'être processuel du rock. La grandeur de l'empirisme réside précisément dans la souplesse de l'expérience bien comprise, autrement dit dans sa capacité à transgresser les frontières entre les catégories formelles figées et à donner une valeur positive à la méprise catégorielle.

3. La valeur positive de l'erreur dépend de la pratique, c'est-à-dire des usages micropolitiques individuels et collectifs dans lesquels l'expérience du rock libère ses affects et le rend ainsi efficace. L'affect inhérent à l'œuvre rock n'est pas seulement en elle, il vaut par son action sur les sujets qu'il affecte, par le devenir qu'il transmet de la musique dans la vie. Ce n'est pas tous les jours qu'il soulève les masses, mais il passe goutte à goutte dans les interstices de la vie quotidienne répétitive, y instillant sa différence.



Épilogue

Le rock porte bien son nom. Autrement dit, il a bien quelque chose de minéral. En quoi le rock est-il comparable à une pierre ? Ce n'est pas comme une pierre qui roule, à la manière de la pierre dont parle Spinoza dans la célèbre Lettre à Schuller. La pierre de Spinoza, consciente de sa chute dans le vide mais ignorante de la loi de chute des corps, représente l'illusion du libre arbitre. La liberté qui anime le rock n'est pas seulement illusoire comme l'est le sentiment de liberté des prisonniers de *Jailhouse Rock*. Le rock nous fait danser et sauter comme Elvis, courir follement comme le Tommy des Who. Il nous fait tout oublier pour quelques minutes de transe et de rage. Il exprime l'énergie pulsionnelle de l'adolescence. Mais sa plus grande puissance est aussi plus secrète, plus profonde que celle d'un opium éphémère. La liberté des pierres est en elles, dans leur minéralité même. Il faut savoir les regarder et les écouter : elles ne sont pas seulement des monolithes d'identité impassible, elles expriment la poussée du temps. Les morceaux rock sont ainsi des *pierres réfléchies*, des concrétions de pensée vive, cristaux toujours impurs qui gardent en eux la mémoire des procès terrestres d'où ils émergent. La liberté que le rock cultive en nous consiste en cette duplicité dont les minéraux donnent le modèle. Mettre du rock dans sa vie, c'est ruser avec

le quotidien, dans une pratique inventive où objets et événements ne cessent de tourner les uns autour des autres et de se cacher les uns sous les autres. Des morceaux rock, il faudrait ainsi dire ce que Roger Caillois dit des «pierres blessées» :

Les meurtrissures qui émeuvent dans les pierres, sont celles qui content les conflits de forces égales en dignité et en puissance : les courroux volcaniques et la patience, la ruse des pseudomorphoses¹.

1. Roger Caillois, *Pierres réfléchies*, Paris, Gallimard, 1975, p. 152.

Annexes



Bibliographie

- ADORNO Theodor, *Théorie esthétique*, trad. fr. Marc Jimenez et Éliane Kaufholz, Paris, Klincksieck, 1995.
- , «La forme du disque» (1934), *L'Art et les Arts*, trad. fr. Jean Lauxerois, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.
- ARBO Alessandro et RUTA Marcello (dir.), *Ontologie musicale*, Paris, Hermann, 2014.
- BAKER Lynne Rudder, *The Metaphysics of Everyday Life. An Essay in Practical Realism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- BALIBAR Françoise, *La Science du cristal*, Paris, Hachette, 1991.
- BENJAMIN Walter, «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique», *Œuvres III*, trad. fr. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000.
- BERGJORD Geir Egil, *La Maison de sons de Pierre Henry*, Lyon, Fage, 2000.
- BERGSON Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 1927.
- , *Matière et mémoire*, Paris, PUF, 1939.
- BÉTHUNE Christian, *Adorno et le jazz : analyse d'un déni esthétique*, Paris, Klincksieck, 2003.
- BISSON Frédéric, «Le loup-garou sous la burqa», *Multitudes* n° 39, Paris, Amsterdam, 2009.
- , «Entre le cristal et le brouillard. Rythme et vie à partir de Whitehead», in M. Weber et D. d'Eprémèsnil (dir.), *Chromatikon. Annuaire de la philosophie en procès*, n° 5, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2009.
- , «L'effet Ayler», *Les Cahiers du jazz*, n° 7, Paris, Outre Mesure, 2010.
- , *Comment bâtir un monde. Le gai savoir de Gustav Mahler*, Louvain-la-Neuve, Chromatika, 2011.
- , «Le peuple en essaim», *Multitudes* n° 45, Paris, Amsterdam, 2011.
- , «Le rock des vampires», revue de cinéma *Éclipses*, en ligne : <http://www.revue-eclipses.com/only-lovers-left-alive/revoir/le-rock-des-vampires-125.html>
- , «Musique amphibie» in Alessandro Arbo et Marcello Ruta (dir.), *Ontologie musicale*, Paris, Hermann, 2014.
- , «L'interzone du jazz. Pour une refondation ontologique de la catégorie de "jazz-rock"» in Philippe Carles et Alexandre Pierrepont (dir.), *Polyfree. La jazzosphère, et ailleurs (1970-2015)*, Paris, Outre Mesure, 2016.

- , «Plato on the Stream. Le platonisme à l'ère du streaming», revue *Aisthesis*, Florence, Firenze University Press, vol. IX, 1/2016, *Aesthetics of Streaming*, dirigé par Alessandro Arbo et Fabrizio Desideri, www.fupress.com/aisthesis.
- BOURDIEU Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.
- BROWN Lee B., «Phonography, Rock Records, and the Ontology of Recorded Music», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. LVIII, n° 2, 2000.
- CAILLOIS Roger, *Pierres réfléchies*, Paris, Gallimard, 1975.
- CANETTI Elias, *Masse et puissance*, trad. fr. Robert Rovini, Paris, Gallimard, 1966.
- CARROLL Noel, *A Philosophy of Mass Art*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
- CERTEAU Michel de, *L'Invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.
- CHARTIER Henry, *Le rock est-il réac? Posture et imposture du Rock*, Paris, Carpentier, 2015.
- CHASTAGNER Claude, *La Loi du rock*, Paris, Climats, 1998.
- COMETTI Jean-Pierre, *Art, modes d'emploi*, Bruxelles, La Lettre volée, 2000.
- , (dir.) *Les Définitions de l'art*, Bruxelles, La Lettre volée, 2004.
- CURRIE Gregory, *An Ontology of Art*, New York, St. Martin's Press, 1989.
- DANTO Arthur, *La Transfiguration du banal*, trad. fr. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 1989.
- DARSEL Sandrine, *De la musique aux émotions. Une exploration philosophique*, Presses universitaires de Rennes, 2009.
- DAVIES David, *Art as Performance*, Oxford, Blackwell Publishing, 2004.
- , «Précis de *Art as Performance*», *Philosophiques*, vol. XXXII, printemps 2005.
- DAVIES Stephen, *Musical Works and Performances. A Philosophical Exploration*, New York, Oxford University Press, 2001.
- , *Themes in the Philosophy of Music*, New York, Oxford University Press, 2003.
- DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1962.
- , *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964.
- , *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.
- , *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.
- , *Cinéma 1, L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.
- , *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- , *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 1991.
- DEWEY John, *L'Art comme expérience*, trad. fr. Jean-Pierre Cometti (dir.), Paris, Gallimard, «Folio», 2010.
- DODD Julian, *Works of Music. An Essay in Ontology*, Oxford University Press, 2007.
- DUMONCEL, Jean-Claude, *Deleuze face à face*, Nantes, M-Éditer, 2010.
- EISENBERG Evan (1987), *The Recording Angel. Music, Records and Culture from Aristotle to Zappa*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2005 (réédition).
- ENO Brian, «The Studio as Compositional Tool», in Christoph Cox et Daniel Warner (dir.), *Audio Culture. Readings in Modern Music*, Londres/New York, Continuum International Publishing Group, 2004.
- GILSON Étienne, *La Société de masse et sa culture*, Paris, Vrin, 1967.
- GIRARD Johan, *Répétitions. L'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2010.
- GOBARD Henri, *L'Aliénation linguistique. Analyse tétraglossique*, Paris, Flammarion, 1976.

- GOODMAN Nelson, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, trad. fr. Jacques Morizot, Paris, Jacqueline Chambon, 1990
- , *Manières de faire des mondes*, trad. fr. Marie-Dominique Popelard, Paris, Jacqueline Chambon, 1992.
- GORIN François, *Sur le rock*, Paris, Éditions de l'Olivier/Le Seuil, 1998.
- GRACYK Theodore, *Rhythm and Noise. An Aesthetics of Rock*, London, Duke University Press, 1996.
- GOULD Glenn, «The Prospects of Recording», *High Fidelity Magazine*, vol. XVI, n° 4, 1966.
- HARTSHORNE Charles, *Born to sing. An Interpretation and World Survey of Bird Song*, Bloomington, Indiana University Press, 1973.
- HUME David, «De la norme du goût», trad. fr. Renée Bouveresse, *Essais esthétiques*, Paris, Flammarion, 2000.
- JAMIN Jean et SÉITÉ Yannick, «Anthropologie d'un tube des Années folles, de jazz en littérature», *Gradhiva (Revue d'anthropologie et d'histoire des arts)*, 4/2006.
- JEZO-VANNIER Steven, *Le Sacre du rock. De la diabolisation à la sacralisation*, Marseille, Le Mot et le reste, 2012.
- KANIA Andrew, «Making Tracks: the Ontology of Rock Music», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. LXIV, n° 4, 2006.
- KATZ Mark, *Capturing Sound. How Technology Has Changed Music*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 2004.
- KIVY Peter, «Platonism in Music: A Kind of Defense», *Grazer Philosophische Studien*, vol. XIX, 1983.
- , «Platonism in Music: Another Kind of Defense», *American Philosophical Quarterly*, vol. XXIV, n° 3, 1987.
- , *Philosophy of Music*, New York, Oxford University Press, 2002.
- KELLY Caleb, *Cracked Media, The Sound of Malfunction*, The Massachusetts Institute of Technology Press, 2009.
- KENT Nick, *Apathy for the Devil. Les seventies, voyage au cœur des ténèbres*, Paris, Payot & Rivages, 2012.
- LEIBNIZ Gottfried Wilhelm, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, trad. fr. Jacques Brunschwig, Paris, GF-Flammarion, 1990.
- LEVINSON Jerrold, «Critical Notice of Gregory Currie's An Ontology of Art», *Philosophy and Phenomenological Research*, LII, 1, 1992.
- , *L'Art, la Musique et l'Histoire*, trad. fr. Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet, Paris/Tel-Aviv, L'Éclat, 1998.
- LEWIS David, *De la pluralité des mondes*, trad. fr. Marjorie Caverbère et Jean-Pierre Cometti, Paris/Tel-Aviv, L'Éclat, 2007.
- MALFETTES Stéphane, *American Rock Trip*, Bruxelles, Zones Sensibles éditions, 2012.
- MARCLAY Christian, «Le son en images», avril 1999, in Peter Szendy (dir.), *L'Écoute*, Paris, L'Harmattan et Ircam/Centre Pompidou, coll. «Les Cahiers de l'Ircam», 2000.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- MURRAY Schafer Raymond, *Le Paysage sonore. Le monde comme musique*, trad. fr. Sylvette Gleize, Wildproject, 2010.
- NIETZSCHE Friedrich, *Généalogie de la morale*, trad. fr. Éric Blondel, Ole Hansen-Løve, Théo Leydenbach, Pierre Pénisson, Paris, Flammarion, 2002.
- PLATON, *Phédon*, trad. fr. Léon Robin, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1950.

- , *Philèbe*, trad. fr. Léon Robin, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1950.
- POUIVET Roger, *L'Œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation. Un essai d'ontologie de l'art de masse*, Bruxelles, La Lettre volée, coll. «Essais», 2003.
- , *Philosophie du rock. Une ontologie des artefacts et des enregistrements*, Paris, PUF, coll. «L'interrogation philosophique», 2010.
- , «La triple ontologie des deux sortes d'enregistrements musicaux», in Pierre-Henry Frangne et Hervé Lacombe (dir.), *Musique et enregistrement*, Rennes, PUR, 2014.
- PROUST Marcel, *À la Recherche du temps perdu I, Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1987.
- RESCHER Nicholas, *Process Metaphysics. An Introduction to Process Philosophy*, Albany, Suny Press, 1996.
- SARTRE Jean-Paul, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938.
- , *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940.
- , «Nick's Bar, New York City», revue *America*, 1947.
- SCHAEFFER Pierre, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966.
- , *Machines à communiquer, t. I. Genèse des simulacres*, Paris, Seuil, 1970.
- SCHOPENHAUER Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. fr. Auguste Burdeau, Paris, PUF, 1966.
- SÈVE Bernard, *L'Altération musicale*, Paris, Seuil, 2002.
- SHUSTERMAN Richard, *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, trad. fr. Christine Noille, Paris, Minuit, 1991.
- SIMONDON Gilbert, *L'Individu et sa genèse physico-biologique*, Grenoble, Jérôme Millon, 1998.
- SOURIAU Étienne, *Les Différents Modes d'existence*, Paris, PUF, 2009 (rééd.).
- TUCKER Sophie, *Some of These Days. The Autobiography of Sophie Tucker*, New York, Doubleday, 1945.
- UEXKÜLL Jacob von, *Mondes animaux et monde humain*, trad. fr. Philippe Muller, Paris, Denoël, 1965.
- VALÉRY Paul, «La conquête de l'ubiquité» (1928), *Œuvres II, Pièces sur l'art*, Paris, Gallimard, 1960.
- WHITEHEAD Alfred North, *Science and the Modern World*, New York, The Free Press, 1967.
- , *Aventures d'idées*, trad. fr. Jean-Marie Breuvar et Alix Parmentier, Cerf, 1993.
- , *Le Concept de nature*, trad. fr. Jean Douchement, Paris, Vrin, 1998.
- , *Process and Reality*, New York, The Free Press, 1978.
- WILSON Carl, *Let's Talk About Love. Why Other People Have Such Bad Taste*, Bloomsbury, Continuum Publishing Corporation, 2014.
- WITTGENSTEIN Ludwig, *Investigations philosophiques*, trad. fr. Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1961.
- , *Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse suivies de Conférence sur l'éthique*, trad. fr. Jacques Fauve, textes établis par Cyril Barrett d'après les notes prises par Yorick Smythies, Rush Rhees et James Taylor, Paris, Gallimard, 1971.
- , *Tractatus logico-philosophicus*, trad. fr. Gilles-Gaston Granger, Paris, Gallimard, 1993.

Index des noms

- ADORNO, Theodor 28, 30, 64-65, 69, 83, 85, 156, 165, 184
- ALBINI, Steve 112
- APARTMENTS (The) 142 ; *The Goodbye Train* 142, 143
- ARCADE FIRE 42, 43 ; *Funeral* > *Neighborhood* 42-43
- ARGENTO, Dario 125
- ARTAUD, Antonin 57, 185
- AYLER, Albert 87, 88
- BACH, Johann Sebastian 78-79, 103, 172, 183, 184, 186, 187, 189, 200 ; *Ô Jésus que ma joie demeure* 103
- BARNES, Sidney 208
- BARRAUD, Francis 151, 165
- BARRETT, Syd 83, 114, 115 ; *Astronomy Domine* 83 ; *Interstellar Overdrive* 83, 142-143
- BAYLE, François 135
- BEACH BOYS (The) 9, 105, 114, 125, 135, 184, 186-189 ; JARDINE, Al 186 ; *California Girls* 188 ; *Caroline, No* 135 ; *I Still Believe in You* 135 ; LOVE, Mike 186, 187 ; *Pet Sounds* 105, 114, 120, 125, 186, 187, 188, 189 ; *Here Today* 105 ; *Vega-tables* 125
- BEATLES (The) 31, 43, 103, 120, 121, 125, 170, 187, 197 ; *Free As a Bird* 120 ; *Rubber Soul* 187-188 ; *Sgt Pepper's* 125 ; *Strauberry Fields Forever* 43, 123, 163 ; HARRISON, George 142 ; *She's Leaving Home* 188 ; *Tomorrow Never Knows* 112, 121, 142 ; LENNON, John 120, 163, 198 ; MCCARTNEY, Paul 125, 142, 188 ; BECK (Hansen —) 169 ; *Song Reader* 169
- BEETHOVEN, Ludwig von 21, 26, 64, 69, 70, 103, 118, 119, 172, 183, 185, 200 ; *Hymne à la joie* 103 ; *Septième Symphonie* 21, 22, 24, 26, 40, 41, 70
- BENJAMIN, Walter 27, 28, 70, 112, 113
- BERGSON, Henri 70, 136, 141
- BERNIN (Gian Lorenzo Bernini, dit Le —) 155
- BERNSTEIN, Leonard 40, 41
- BÉTHUNE, Christian 83
- BOLT, Usain 72
- BOURDIEU, Pierre 37
- BOWIE, David 37, 208
- BROWN, Lee B. 32, 61, 62, 67, 86
- BURTON, Tim 192
- CAILLOIS, Roger 214
- CAN 164
- CANETTI, Elias 116
- CARROLL, Noel 189
- CAVE, Nick 84
- CERTEAU, Michel de 194, 200
- CHASTAGNER, Claude 169
- CHOPIN, Frederic 200
- COLTRANE, John 50, 88, 184 ; *A Love Supreme* 148
- CRAMPS (The) 84
- CURE (The) 106, 109, 170-171 ; *Disintegration* 106-107 ; *Killing An Arab* 170 ; SMITH, Robert 106-107, 109, 111, 170-171 ; *The Same Deep Water As You* 106-107, 111
- DALE, DICK 138 ; *Misiridou* 138
- DALIDA 184
- DANTE, Joe 125
- DANTO, Arthur 19, 200
- DARSEL, Sandrine 171, 172
- DAVIES, David 48
- DAVIES, Stephen 49, 117, 167, 172
- DAVIS, Miles 63, 111, 114, 147 ; *Jean-Pierre* 147-149 ; *The Man I Love* 111

- DELEUZE, Gilles 29, 50, 57, 59-60, 81-82, 100,
 130, 135-136, 166, 189, 191, 195, 197
 DEPECHE MODE 84, 190
 DEWEY, John 48, 75, 143
 DION, Céline 55-58, 89, 108, 167, 190
 DODD, Julian 23, 78, 102
 DOLPHY, Eric 85
 DUSAPIN, Pascal 40, 43 ; *Granum Sinapis* 43
 DYLAN, Bob 31
 EISENBERG, Evan 62, 108, 218
 EL GENERAL 191 ; *Rais Lebled* 191
 ENO, Brian 58, 112, 118 ; *Music for Airports* 58
 EROTIC DRUM BAND 208
 ERRÓ 40
 FERRIER, Kathleen 65
 FITZGERALD, Ella 24
 FLEET FOXES 127, 128, 129, 193
 FRANCO, Jess 125
 FRANZ FERDINAND 156, 193
 FURTWÄNGLER, Wilhelm 21, 41
 GEOFF, Emerick 112, 121
 MARTIN, George 112
 GILSON, Étienne 28, 65, 71, 195, 196
 GOBARD, Henri 198, 202
 GODRICH, Nigel 112
 GOODMAN, Nelson 22, 39, 43, 48, 66, 172
 GORIN, François 168
 GOULD, Glenn 70, 72, 110-111
 GRACYK, Theodore 30-33, 52, 56-57, 61-63, 67,
 80, 86-88, 106, 117, 171
 GRAMOPHONE (marque de disques) 151, 165 ;
 Nipper 151 ; Voir aussi *Barraud, Francis*
 GRATEFUL DEAD (The) 80
 GUATTARI, Félix 50, 59, 60, 135, 191, 195
 HALLYDAY, Johnny 204
 HANNETT, Martin 112
 HARTSHORNE, Charles 60, 218
 HATHAWAY, Anne 192
 HAYDN, Joseph 40, 74
 HENDRIX, Jimi 177, 209 ; *Machine Gun* 209, 210
 HENRY, Pierre 26, 35, 37, 55, 57-58, 115, 135,
 156, 173-175, 217 ; *Apocalypse de Jean*
 35, 55, 57 ; *Histoires naturelles* 173, 175,
 176 ; *L'Apocalypse de Jean* 176 ; *Messe de*
Liverpool 35
 HÉRACLITE 15, 16
 HOUELLEBECQ, Michel 210
 HUME, David 51, 91
 HUXLEY, Aldous 21
 JACKSON, Michael 122, 132, 137, 208 ; *Beat It*
 132, 133, 136, 137, 138
 JAMES, William 48
 JAMIN, Jean 17
 JARMUSCH, Jim 42 ; *Only Lovers Left Alive* 42
 JESUS AND MARY CHAIN (The) 88, 203 ; *Never*
Understand 88 ; *You Trip Me Up* 88, 89
 JEZO-VANNIER, Steven 202
 KANDINSKY, Vassily 88
 KANIA, Andrew 33, 167, 171
 KANT, Immanuel 103
 KARAJAN, Herbert von 41, 208
 KATZ, Mark 26, 66, 191, 196
 KELLY, Caleb 85
 KLEMPERER, Victor 40-41
 KUBRICK, Stanley 184
 LADY GAGA 184
Lambada (La) 201
 LARSEN, Søren Absalon 88
 LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm 16, 141
 LEVINSON, Jerrold 77-78, 85, 123, 124
 LEWIS, David 24, 127
 LIBERTINES (The) 193
 LIGETI, György 84
 LISZT, Franz 78, 111
 LYNCH, David 154
 MADONNA 184
 MAHLER, Gustav 64-65, 85, 88, 185
 MALEVITCH, Kasimir 23
 MALFETTES, Stéphane 202
 MALKMUS, Stephen 61
 MARCLAY, Christian [en couverture] 60-61,
 85, 177, 178, 179, 208 ; *Tabula Rasa* 177
 MARSALIS, Branford 79
 MCLAREN, Malcolm 38
 MÉTIVIER, Francis 213
 MONK, Thelonious 63, 111 ; *The Man I Love*
 111
 MORRISON, Jim 37, 208
 MOZART, Wolfgang Amadeus 23, 40, 43, 64,
 118, 185, 201
 MURRAY SCHAFER, Raymond 117
 MY BLOODY VALENTINE 158
 NEW ORDER 11, 158 ; *True Faith* 11
 NIETZSCHE, Friedrich 82, 151, 152, 218
 NIRVANA 171 ; COBAIN, Kurt 171, 213 ; concert
 «unplugged» 171
 NOLAN, Christopher 192
 NUGENT, Ted 208
 PARMÉNIDE 15, 16
 PAVEMENT 60 ; *Slanted and Enchanted* 60 ;
Zurich Is Stained 60, 61
 PFEIFFER, Michelle 192

- PHILLIPS, Dewey 91
 PINK FLOYD 69, 142, 159, 164 ; *Interstellar Overdrive* 83, 142-143 ; *More* 159 ; *Cirrus Minor* 159
 PLATON 16, 91, 100, 208 ; *Philèbe* 164, 219
 POP, Iggy 38
 POUIVET, Roger 26, 33, 34-39, 40, 44-45, 52, 56-58, 61, 63, 77, 80-81, 83, 91, 95-96, 106, 116-118, 123, 126, 128, 149-150, 156-158, 167-168, 171, 183, 184, 189-190, 203, 208
 POUY, Jean-Bernard 209
 PRESLEY, Elvis 11, 30, 31, 32, 55, 88, 91, 92, 100, 110, 153, 162, 213 ; *That's All Right* 55, 91-92, 110, 157, 162
 PROUST, Marcel 17, 20, 80, 135-136
 JONES, Quincy 137
 RABEATS (The) 170
 RADIOHEAD 32, 90-91, 153, 179, 197, 203 ; *Amnesiac* 32, 179 ; *Creep* 90-91 ; GREENWOOD, Jonny 90 ; *In Rainbows* 197 ; Kid A 32, 179 ; *Like Spinning Plates* 153, 154, 156 ; YORKE, Thom 153, 154
 REED, Lou 59, 158 ; *Pale Blue Eyes* 158 ; *Walk on The Wild Side* 158
 RESCHER, Nicholas 16, 115, 116, 219
 ROLLING STONES (The) 11, 37, 41-42, 165, 167 ; *Let It Bleed* 41, 165
 ROSS, Diana 208
 ROXY MUSIC 208
Saga Africa 201
 SANTANA, Jorge 208
 SARTRE, Jean-Paul 17, 18, 19, 21, 22, 64, 191 ; *La Nausée* 17-21, 24 ; *Some of These Days* 17, 18-26, 29, 63
 SCHAEFFER, Pierre 19, 29, 134-135, 177, 218 ; *Étude aux chemins de fer* 135
 SCHÖNBERG, Arnold 33, 40, 77-79, 183 ; *Pierrot lunaire* 78-79
 SCHOPENHAUER, Arthur 16, 219
 SCHUBERT, Franz 64 ; *Lieder* 64
 SCHUMACHER, Joel 192
 SÉITÉ, Yannick 17
 SEX PISTOLS 38
 SHUSTERMAN, Richard 48, 56, 87
 SMITH, Patti 11
 SMITHS (The) 105 ; Johnny MARR 106 ; *The Queen Is Dead* 105
 SONIC YOUTH 56, 203
 SOURIAU, Étienne 50
 SPECTOR, Phil 186, 187
 SPINOZA, Baruch 213
 STEIN, Gertrud 23
 STEVENS, Cat 208
 STOCKHAUSEN, Karlheinz 57-58, 84, 156 ; *Chœur des adolescents* 84
 STONE ROSES (The) 142
 STRAUSS, Johann 184 ; *Le Beau Danube bleu* 184
 STRAUSS, Richard 79, 184 ; *Ainsi parlait Zarathoustra* 184
 STROKES (The) 193
 SULLIVAN, Maxine 24
 TALKING HEADS 58 ; *Remain in Light* 58
 TED LEWIS AND HIS ORCHESTRA 24
 TUCKER, Sophie 17, 22, 24, 25, 29, 63
 UEXKÜLL, Jacob von 140
 VALÉRY, Paul 28, 44
 VAN GOGH, Vincent 41
 VAN HALEN, Eddie 132, 133, 137
 VARESE, Edgar 57 ; *Poème électronique* 57
 VELVET UNDERGROUND (The) 7, 59, 139, 203 ; *Femme Fatale* 139 ; *Heroin* 59 ; *Venus in Furs* 139
 VINCENT, Gene 153
 VINCI, Léonard de 40
 WAGNER, Richard 88, 185
 WHITEHEAD, Alfred N. 48-49, 98, 100-101, 108, 121, 126, 131-132, 141, 160, 168, 174, 193
 WHITE STRIPES (The) 193
 WHO (The) 213
 WILSON, Brian 43, 89, 105, 119, 185, 186, 187, 188, 201 ; *Good Vibrations* 43, 185
 WIRE 158
 WITTGENSTEIN, Ludwig 88, 147, 148, 150
 WOLTERSTORFF, Nicholas 78



Table

Prologue	9
Introduction : Les deux côtés de l'ontologie	15
<i>Ontologie des tubes</i>	17
<i>Nouveauté ontologique du rock</i>	30
<i>Pour un réalisme processuel</i>	44

Section I : Affects

I. Polyvalence de l'identité	55
II. L'effet phonographique	61
III. Comment la phonographie a transformé l'expérience musicale	68
IV. Éloge de l'erreur : les puissances du faux	75
v. Qu'est-ce qu'un effet ?	86

Section II : Processus

I. L'œuvre rock est un objet virtuel, perceptuel et processuel	96
1. <i>L'œuvre-type existe séparément de ses occurrences</i>	96
2. <i>L'œuvre-type est un objet virtuel</i>	98
3. <i>L'objet rock est un objet perceptuel et processuel</i>	101
4. <i>L'œuvre rock et les œuvres musicales en général ne sont pas seulement des possibles, ce sont des objets virtuels immortels, mais non éternels</i>	102
II. L'objet phonographique rock idéalise des événements	105
III. L'œuvre rock objectifie un nexus de processus actuels	112
1. <i>Les processus de studio</i>	112
2. <i>Le problème de la relation entre l'œuvre et ses processus productifs : «préhension» vs «survenance»</i>	122
3. <i>Conclusion : contre le dualisme schizophone</i>	139

Section III : Pratiques

I. Usages quotidiens du rock.....	147
1. <i>Concurrence des idiots</i>	147
2. <i>Les deux pôles de la répétition phonographique</i>	150
3. <i>La répétition complexe, le modèle de la cristallisation</i>	159
II. Le problème du concert rock	167

Section IV : Masse et culture

I. Contre la scission masse/culture.....	183
II. Le rock contre la musique de masse.....	189
III. Communautés en essaim	195
IV. Pour une analyse tétrapartite de la musique.....	198
V. Réponse anticipée à deux objections	203

Conclusion	207
------------------	-----

Épilogue	213
----------------	-----

Bibliographie.....	217
--------------------	-----

Index des noms	221
----------------------	-----





| AUX ÉDITIONS QUESTIONS THÉORIQUES |

Collection « Saggio Casino », animée par Olivier Quintyn

Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*,

tr. de l'allemand par Jean-Pierre Cometti, 2013.

Jean-Pierre Cometti, *La Force d'un malentendu*.

Essais sur l'art et la philosophie de l'art, 2009.

Jean-Pierre Cometti, *La Nouvelle Aura*.

Économies de l'art et de la culture, 2016.

Arthur Danto, *Ce qu'est l'art*,

tr. de l'anglais (US) par Séverine Weiss,

en coédition avec Post-éditions, 2015.

Roberta Dreon, *Sortir de la tour d'ivoire*.

L'esthétique inclusive de John Dewey aujourd'hui,

tr. de l'italien par Jérôme Orsoni, à paraître.

Fredric Jameson, *L'Inconscient politique*.

Le récit comme acte socialement symbolique,

tr. de l'anglais (US) par Nicolas Vieillescazes, 2012.

Flint Schier, *La Naturalité des images. Essai sur la représentation iconique*,

tr. de l'anglais (UK) par Sébastien Réhault, à paraître.

Richard Shusterman, *L'Objet de la critique littéraire*,

tr. de l'anglais (US) par Nicolas Vieillescazes, 2009.

Collection « Saggio Casino Piccolo »

Olivier Quintyn, *Valences de l'avant-garde*

Essai sur l'avant-garde, l'art contemporain et l'institution, 2015.

Collection « Ruby Theory »

Richard Shusterman, *Le Style à l'état vif*.

Somaesthétique, art populaire et art de vivre,

tr. de l'anglais (US) par Thomas Mondémé, 2015.

Collection « Forbidden Beach », animée par Christophe Hanna

Christophe Hanna, *Nos dispositifs poétiques*, 2010.

Jean-Marie Gleize, *Sorties*, 2009 ; réédition augmentée, 2014.

Jean-Marie Gleize, *Littéralité*, 2015.

Dominiq Jenvrey, *Théorie du fictionnaire*, 2011.

Dominiq Jenvrey, *Le Cas Betty Hill. Une introduction à la psychologie prédictive*, 2015.

Collection « Réalités non couvertes »

Stéphane Bérard, *Charles de Gaulle. Mémoires d'espoir, Le renouveau, 1958-1962*, 2011.

La Rédaction, *Les Berthier, Portraits statistiques*, 2012.

Margot M., *Margot.monmodele.com*, 2011.

Avec Les Laboratoires d'Aubervilliers

Franck Leibovici, (des formes de vie), *Une écologie des pratiques artistiques*, album Panini + stickers, 2012.

Howard Becker et Robert Faulkner, *Thinking Together.*

An E-mail Exchange and All That Jazz.

Texte publié en anglais, édité par Dianne Hagaman ; préface de Franck Leibovici, 2013.

Collection « Lecture > Play », animée par Aurélien Gleize

Julian Alvarez et Damien Djaouti, *Introduction au Serious Game/*

Serious Game: An Introduction, bilingue français/anglais,

tr. anglaise par Claudia Ratti *et al.*, 2^e éd., 2012.

Fanny Georges, *Identités virtuelles.*

Les profils utilisateur du Web 2.0, 2010.

Anne Laforet, *Le Net Art au musée.*

Stratégies de conservation des œuvres en ligne, 2011.

Olivier Mauco, *GTA IV, l'envers du rêve américain,*

Jeux vidéo et critique sociale, 2013.

Olivier Mauco, *Jeux vidéo : hors de contrôle ?*

Industrie, politique, morale, 2014.

Étienne Perény, *Images interactives et jeux vidéo.*

De l'interface iconique à l'avatar numérique, 2013.

Bernard Perron, *Silent Hill. Le moteur de la terreur,*

tr. de l'anglais (Canada) par Claire Réach, 2015.

Samuel Rufat et Hovig Ter Minassian (dir.),

Les Jeux vidéo comme objet de recherche, 2012.

Hovig Ter Minassian, Samuel Rufat et Samuel Coavoux (dir.),

Espaces et temps des jeux vidéo, 2012.



LA PENSÉE ROCK

Essai d'ontologie phonographique

de

Frédéric Bisson

a été achevé d'imprimer en octobre 2016

Ouvrage publié avec l'aide du Centre national du livre.

© Questions théoriques pour la présente édition.

n° ISBN : 978-2-917131-44-2

Dépôt légal : 4^e trimestre 2016.

Imprimé en Europe.

En couverture :

Christian Marclay, *Doorsiana*, 1991.

Record Covers and cotton thread

30 x 32 inches (72,2 x 81,3 cm).

© Christian Marclay.

Courtesy Paula Cooper Gallery, New York.

www.questions-theoriques.com

mail : questions.theoriques@gmail.com