

On proposera trois angles d'attaque tirés de la problématique classique du travail. Cette dernière distingue la force de travail (l'énergie humaine dépensée dans l'acte de travail), l'objet de travail (ce à quoi s'applique le travail et qu'il transforme, j'y inclurai l'objet transformé, le résultat) et le moyen de travail (les choses intermédiaires entre l'énergie humaine et l'objet de travail).

- 1 Voir Etienne Balibar, « Sur les concepts fondamentaux du matérialisme historique », dans Louis Alt (...)

2A ces trois éléments, il faut ajouter un quatrième dont le statut est flottant : la technique et la méthode de travail. Le propre de ce quatrième élément est qu'il peut être joint, en totalité ou en partie, à la force de travail ou au moyen de travail, ou même être réparti entre l'un et l'autre selon des proportions variables¹. Enfin, un autre élément peut recevoir un statut ambivalent : le corps humain lui-même, qui en principe et globalement fait partie de la force de travail, mais qui peut être parfois considéré comme un moyen de travail ou comme un objet de travail.

3La thèse que j'essaierai de faire apparaître et de soutenir s'inspire d'une étrange expression que Rameau emploie dans son *Code de musique pratique* et ses *Nouvelles réflexions sur le principe sonore* de 1760 : « nos corps sont passivement harmoniques ». Ce n'est pas parce qu'ils font de la musique que les hommes ont un corps harmonique, c'est parce qu'ils ont un corps harmonique (un corps d'être parlant) qu'ils peuvent faire (c'est-à-dire produire ou fabriquer) et entendre de la musique.

I – Le point de vue du moyen de travail : outil, machine, instrument

4Un outil est un moyen de travail qui suppose une technique de travail ; mais, à la différence de la machine, cette technique lui est entièrement extérieure : elle est incorporée à la force de travail.

5En ce sens, l'instrument de musique est une sorte d'outil puisqu'il suppose l'existence d'une force de travail extérieure, force de travail qualifiée mise en œuvre par une technique. Dans une machine en revanche, la technique de travail est incluse. Il y a bien entendu des variations continues entre outil et machine, il existe des « machines-outils ». On peut probablement repérer aussi de telles variations pour les instruments de musique : un piano est plus proche d'une machine-outil qu'un violon où le son est entièrement fabriqué par l'instrumentiste, un orgue est plus machinique qu'un piano, un synthétiseur plus qu'un orgue, etc. Mais il y a toujours un moment où une technique de travail intervient de manière principale.

6La deuxième propriété d'un outil est qu'il s'efface une fois son effet ou son objet produit. En ce sens, l'instrument de musique est aussi un outil, puisqu'on n'écoute pas nécessairement la musique en regardant les musiciens jouer (certains pensent même que ce regard fait obstacle à l'écoute) mais d'une manière tellement particulière que cet effacement le distingue pourtant

très fortement de l'outil. En effet, l'effacement de l'outil est un absentement : on range l'outil une fois qu'on s'en est servi, et son effet seul demeure. L'effacement de l'instrument de musique est paradoxal, ce n'est pas un absentement, mais une forme de transparence ou de voilement : « invisible et présent ». C'est ce que j'appelle la tendance acousmatique de la musique qui s'accompagne d'un paradoxe : les sons émanant de l'instrument doivent sembler en même temps « sans cause » au sens ordinaire du terme alors que nous savons pourtant qu'ils ont une cause, mais cette cause opère de manière à nous faire percevoir cet effet hors-causalité naturelle.

7L'instrument de musique, à la différence de l'outil, est indissociable de ce qu'il produit. Mais cela vaut aussi pour d'autres choses. Une voiture automobile devient un instrument au sens esthétique quand on l'utilise uniquement pour l'effet perceptif produit par la conduite. Il y a d'autres choses comme cela qu'on peut faire marcher pour le plaisir de les faire marcher. Le produit de l'instrument est consubstantiel au fonctionnement en acte de l'instrument.

8Cette première approche suggère deux angles d'attaque : le rapport à la force de travail et le rapport à l'objet que je considérerai sous la forme de l'effet produit.

II – Le point de vue de la force de travail opérante. Comparaison-opposition avec la danse

9Du point de vue du rapport à la force de travail, l'instrument de musique est en partie comparable à l'outil : il suppose une opération constamment informée par la technique et la méthode de travail qu'il ne contient pas complètement, mais qu'il appelle. C'est l'incomplétude de l'outil. Mais cela pose aussi la question du corps et de sa position.

10Cette perspective permet de construire une sorte d'échelle qui parcourt les choses mises en œuvre, de l'instrument « séparable » au corps lui-même. A présent je propose de parcourir le champ en regardant les choses du point de vue de la force de travail, c'est-à-dire du point de vue de l'énergie humaine qui se sert de l'instrument : la question de l'extériorité est susceptible de variation, car la force de travail peut s'appliquer à un objet extérieur (outil ou instrument au sens restreint) mais elle peut aussi s'appliquer au corps lui-même ou à une de ses parties. On pourra par exemple considérer, de ce point de vue, la voix comme un instrument du fait qu'elle est isolée, travaillée.

11Par là je sors déjà peut-être du champ de ce séminaire, qui définit l'instrument de musique comme « machine séparable du corps humain » ; il me semble néanmoins qu'une réflexion allant au-delà de cette limite peut éclairer ce qui se trouve à l'intérieur de cette limite. Donc je m'accorderai ce franchissement. Le corps lui-même peut devenir instrument au sens où je l'ai caractérisé, sans cesser cependant de rester, en un autre sens, un élément de la force de travail. Dans les exemples classiques (chant, battements, percussions, sifflements), le corps est « instrumentalisé » c'est-à-dire parcellarisé et objectalisé, traité par une technique spéciale de travail. Ce n'est pas particulier à l'exercice de la musique : nous instrumentalisons ainsi notre corps dans différentes « techniques » où il est détourné de ses fonctions ordinaires et parcellarisé, façonné en objet de travail ou en outil. Par exemple, le tapissier utilise sa propre

bouche comme réceptacle faisant office de distributeur des petits clous qu'il aligne, et il n'a pas intérêt à les avaler...

12 Dans le champ esthétique, une comparaison s'impose alors ici entre le corps instrumentalisé par la musique et le corps dans la danse. Je m'appuie pour l'esquisser notamment sur les analyses de Frédéric Pouillaude dans *Le Désœuvrement chorégraphique* (Vrin, 2009).

13 A cet égard, deux rapprochements peuvent être suggérés.

14- Le corps-instrument doit être éduqué, informé, « pris en mains » et exercé ;

- 2 Voir Catherine Kintzler, « La musique comme fiction et comme monde », *DEMéter*, revue en ligne Univ

15- Cet exercice n'est pas permanent, mais limité dans le temps et dans l'espace et il se détache des exercices « ordinaires ». On ne danse pas tout le temps : pour se rendre compte qu'il y a de la danse, il faut que la danse s'enlève sur le fond ordinaire des mouvements et attitudes du corps. De même, on ne fait pas tout le temps de la musique et on ne chante pas tout le temps : il n'y a musique que sur fond sonore « non-musical ». J'ai déjà abordé ce point à d'autres occasions

16 Deux oppositions peuvent également être avancées.

17- Bien qu'il puisse être spécialisé et qu'on puisse n'utiliser que certains de ses aspects ou de ses muscles, le corps n'est pas parcellarisé par la danse : celle-ci l'intéresse tout entier, y compris le corps du spectateur. Il est au contraire fortement parcellarisé et asservi par la pratique instrumentale de la musique, d'où l'aspect « ouvrier » qui saute aux yeux. Quoiqu'il soit très valorisé et valorisant, le rapport à un travail aliénant est présent chez l'instrumentiste. La spécialisation de l'instrumentiste est comparable à celle d'un ouvrier ou d'un artisan ; celle du danseur est de l'ordre de la réflexivité du corps sur lui-même : en ce sens, la danse est une discipline plus « libérale » que la musique.

18- Le corps est lui-même l'objet et la fin de l'opération de la danse : il ne lui est pas extérieur. On ne peut pas parler de désindicialisation de la « chose » corps dans la danse, même s'il y a désindicialisation des mouvements et actions effectués par lui. Dans l'exécution musicale au contraire, le travail du corps est en principe disjoignable de son effet. Même si ce travail est lui-même offert en spectacle (concert) il n'en demeure pas moins que la musique produite en est séparable dans l'écoute elle-même.

III – Le point de vue de l'effet produit.

Fabrication et production des sons

musicaux

19 Abordons la question maintenant sous l'angle de l'objet de travail, en la restreignant à celle du résultat, de l'effet produit. L'effet, inséparable de l'opération elle-même et de l'éventuel objet qui la permet, c'est le « son musical » – plus exactement un phénomène sonore perçu

comme « son musical ». Une première définition du son musical pourrait être « ce que je perçois comme venant d'un instrument de musique », définition qui n'est pas si stupide ou circulaire qu'elle en a l'air, puisqu'elle indique naïvement plusieurs propriétés du son musical que l'on peut brièvement énumérer.

20-Le son musical est perçu comme inouï, non ordinaire, non inclus dans le continuum sonore. Il rompt le silence fait de bruit en introduisant un déplacement du phénomène sonore : un son qui se propose pour être entendu, un son rendu à lui-même.

21-S'il « vient d'un instrument », il est inclus dans une structure, même si cet instrument est isolé. Il est inclus dans un spectre de possibilités nécessairement ordonnées, que l'instrument peut parcourir et articuler. A plus forte raison si cet instrument est articulé à d'autres instruments.

22-La rupture avec le continuum sonore ordinaire se présente elle-même comme paradoxale puisque lorsque je dis que j'entends un son qui vient d'un instrument de musique, en lui assignant cette cause, je le détache de la causalité ordinaire qui gouverne les autres phénomènes sonores. Je lui assigne une cause sans causalité : je lui assigne une cause qui a pour effet son propre absentement. Dire qu'un son « vient d'un instrument » c'est dire à la fois qu'il a une cause, et que cette cause le soustrait à la causalité sonore ordinaire. L'instrument acousmatise le son puisqu'il émet le son non comme indice de la chose ou de l'événement qui l'émet, mais pour que le son soit entendu en tant que phénomène sonore. Au sens strict, l'instrument ne fait pas de bruit.

- 3 Francis Wolff, « Musique et événements », *L'animal. Littérature. Arts et philosophies*, n° 8, hiver (...)

23Pour mener la suite de cette réflexion, j'effectuerai un détour en m'attardant sur ce que j'appelle l'acousmatisation tendancielle du son musical, m'appuyant notamment sur un travail que j'ai commencé à développer à la suite de la lecture d'un texte de Francis Wolff³ et présenté notamment au séminaire de Bernard Sève et Francis Wolff en 2009 à l'ENS.

24Le son musical est un phénomène sonore (son ou silence) désindicialisé. Il n'est pas perçu essentiellement en référence à sa source, mais il est essentiellement autonomisé. Cette autonomisation, comparable à l'autonomisation du sensible dans toute opération esthétique (la formation de « monde poétique » telle que la décrit Valéry), n'est pas absolue. Ce n'est pas une absolutisation du phénomène sonore car dans ce cas il n'y aurait que des sons musicaux isolés, ce qui est une contradiction. Pour qu'elle se produise, il faut que le son soit mis en rapport possible avec d'autres phénomènes sonores considérés comme relatifs au même ordre. Ainsi, même si un son musical peut être émis de manière isolée, il ne l'est jamais dans sa condition même de possibilité : cet isolement est en relation avec d'autres sons possibles. Le vocabulaire structural classique me semble ici pertinent : le son musical est un phénomène sonore articulé toujours en droit à d'autres et sous le même régime. Ce caractère structural de la musique a été parfaitement compris et explicité dans la théorie harmonique classique : les sons musicaux n'obtiennent leur valeur que relativement à d'autres. Il peut donc y avoir musique à partir du moment où des phénomènes sonores sont en droit mis en relation les uns avec les autres et non avec les sources qui les produisent.

25Deux remarques sur cette approche.

26- On en déduit facilement trois formes de silence. Le silence comme valeur musicale (phénomène sonore pris dans l'articulation). Le silence de transition fictive : accueil et terme du phénomène musical (le très bref silence qui précède la musique et l'inaugure, celui qui la suit et la clôt) c'est le « faire taire » de la musique. Enfin le silence du hors-musical dans lequel il faut rigoureusement, même si c'est paradoxal, inclure tous les autres phénomènes sonores qui ne sont ni désindicialisés ni articulés : c'est le *bruit* selon la définition de Rameau.

27- L'articulation, en bonne théorie structuraliste, suppose un *système*. Celui-ci n'a pas besoin d'être connu des émetteurs ni des auditeurs, ni d'être réalisé effectivement et rendu audible, mais il faut et il suffit qu'il soit perçu comme présent de manière sous-jacente. C'est le « sous-entendu » de Rameau : la mélodie sous-entend toujours une harmonie qui, même si elle n'est pas effectivement émise ou effectivement entendue, rend l'articulation possible. C'est la fonction critique de la structure, qui place l'organe sensoriel en position réflexive : l'oreille, en entendant de la musique, entend aussi ce qui rend possible cette musique et ce qui la transforme elle-même en oreille musicale. On pourrait comparer en peinture avec la fonction de la perspective, ou avec celle du fond et de la forme qui opèrent ce déplacement réflexif pour l'œil.

28 Nous avons donc deux propriétés du son musical : désindicialisation et articulation. Mais ces deux propriétés nécessaires ne sont pas suffisantes pour qu'il y ait musique. En effet, les sons linguistiques les satisfont également. J'en tirerai l'hypothèse que seuls les êtres parlants peuvent percevoir et produire de la musique. Mais pour dissocier le son musical du son linguistique, il faut davantage. Le son musical ne vise pas d'autre effet que lui-même, pas d'autre fin que lui-même – y compris lorsqu'il se propose en outre une finalité supplémentaire ; mais en principe, et même lorsqu'elle est prise dans une finalité qui l'excède, toute musique peut être écoutée pour elle-même. Je reprendrai, pour lier et pour opposer à la fois son linguistique et son musical, une thèse de Francis Wolff : la musique semble nous dire quelque chose mais elle ne signifie rien.

29 Après ce détour par des rappels qui peuvent sembler élémentaires, revenons plus directement à la question de l'instrument de musique.

30 Le point de vue que je viens de mettre en place s'interroge, non pas sur le moyen de travail, non pas sur la force de travail en œuvre, mais sur l'effet musical, celui que produisent en général les instruments de musique traditionnels mis en œuvre par des forces de travail formées à des techniques spécialisées : nous sommes très rassurés de voir ces objets et ces forces qui transpirent dans la fosse d'orchestre ou qui s'essoufflent sur la scène. Mais si nous considérons qu'une partie essentielle de l'effet musical est la désindicialisation (essentielle en cela que, si nous l'abolissons nous abolissons *ipso facto* la possibilité même de la musique), alors il nous faut inverser la valeur de cette vérification. Nous sommes à la fois rassurés et intrigués de voir les musiciens s'escrimer sur des objets appelés instruments parce que cela nous montre de manière sensible – même si elle est paradoxale – que l'effet qu'ils poursuivent est un effet de quasi non-causalité, un effet de désindicialisation du sonore. Voilà, me semble-t-il, pourquoi nous les regardons un peu à la dérochée, en essayant d'abstraire ce regard qui pourtant nous fascine. Nous les regardons en essayant de ne pas nous laisser absorber par le spectacle de leurs gestes, qui viendrait alors faire obstacle aux sons qu'ils sont en train de fabriquer sous nos yeux, en tant que ce sont des sons musicaux. Cela nous incite donc à aller plus loin et à prendre au sérieux la thèse de la désindicialisation en nous intéressant à l'acousmatisation essentielle de tout son musical.

- 4 Scruton Roger, *The Aesthetics of Music*, Oxford, Clarendon Press, 1997.

31 Or cette acousmatisation donne lieu à trois dispositifs musicaux bien connus qui, en des sens différents, font délibérément l'impasse sur l'instrument palpable, visible par l'auditeur, et donnent à voir un « rien à voir et tout à entendre ». Ces dispositifs posent alors clairement la question de savoir si un son, pour être musical, doit être issu d'une *fabrication assignable*. L'un est la mise en évidence de l'acousmatisation, c'est la musique acousmatique. L'autre est la « musique concrète » telle que la présente Pierre Schaeffer dans son *Traité des objets musicaux*. Le troisième est l'hypothèse de John Cage qui suppose que l'intégralité des phénomènes sonores peut être considérée à volonté comme de la musique par un auditeur – c'est également, installée un peu différemment, l'hypothèse du *Music Room* évoquée par Roger Scruton⁴. Tous ces dispositifs portent la question à sa limite : le son musical, certes est toujours *produit*, mais cette production n'est pas nécessairement coïncidente avec une *fabrication*.

- 5 « Se rincer l'oreille », *Mezetulle* revue personnelle en ligne, <http://www.mezetulle.net/article-13> (...)

32 Je me rappelle avoir assisté à l'université Lille-III à un concert de musique acousmatique en mai 2004. J'ai écrit alors un petit texte dont voici un passage⁵.

Coupé de la source qui l'émet et qui l'inscrit dans une causalité naturelle mais aussi qui fait de lui le symptôme d'un événement non sonore et le rabat sur son autre, *le son est rendu à lui-même* et mis en rapport avec d'autres sons. L'écoute humaine est capable d'isoler les sons et d'en faire de la musique en les constituant comme des mondes.

Ainsi ce moment constituant du musical est conditionné par une opération d'évacuation qui elle-même donne sur un vide « transcendantal » : d'abord, il faut faire le vide causal pour que le son musical commence vraiment (opération de vidage) ; ensuite ce vide place l'oreille dans une position critique où elle est en état d'entendre ce qui rend possible l'audition elle-même. Deuxième vide (le sous-entendu qui sous-tend la constitution de la musique) mais que le musicien va remplir et faire entendre (les éléments sonores de son système musical. Par exemple dans le système tonal : on va entendre les gammes, les marches harmoniques, les harmoniques, etc.). On va donc faire taire ce qui s'entend d'ordinaire, et on va faire entendre ce qui d'ordinaire ne s'entend pas.

Cela posé, une première question s'impose avec évidence lorsqu'on pénètre dans la salle où va se donner un concert de musique acousmatique. En principe, il n'y a rien à voir. Or on nous montre quand même quelque chose dans un espace qui reste celui de la salle et de la scène. Et qu'est-ce qu'on voit au juste ? On voit cet espace investi par le dispositif de ce qui ne renvoie jamais à la source du son, mais seulement à sa diffusion (enceintes hifi en grand nombre de toutes formes de toutes tailles de toutes natures) : rien d'autre à voir que ce qui me dit « tu ne verras que le moyen de la propagation du son, mais tu n'en verras pas l'instrument, la source, parce que à proprement parler elle n'existe pas sous forme perceptivement identifiable ». Déjà quand on pénètre dans une salle de concert, c'est une question qui se pose : on voit les instruments, et on sait que ces instruments n'ont pas d'autre objet que de produire des sons inouïs, mais la question est à moitié posée, on peut se rassurer parce que ces instruments sont quand même des *causes* non sonores du son. Avec le spectacle acousmatique des enceintes hifi, la capacité rassurante de l'œil qui identifie la source du son est mise en déroute : il ne voit que la propagation du son.

La visibilité renvoie à un vide, à un « rien à voir ». C'est comme si, dans un concert acoustique, on voyait l'air dans lequel se propagent les sons et pas l'orchestre où ils sont produits. C'est même pire : car dans ce dernier cas, même si on ne voit pas, on sait qu'il y a une source, comme on sait à Bayreuth que l'orchestre est caché mais présent – cela nous est dérobé par la musique acousmatique non pas comme un voilement, mais comme une annihilation. Et cette annihilation inscrit le son, le déclare dans une sorte de « commencement absolu », ex nihilo : le son est créé, il n'est pas seulement produit.

Problème posé ce soir-là par un pupitre planté au milieu de la scène et par la clarinettiste qui va jouer vraiment de son instrument sous nos yeux (car le concert met en parallèle et en conflit les deux espaces : acoustique et acousmatique). Or cette confrontation fait qu'on ne voit plus l'interprète *live* comme avant. Sylvie Hue, l'interprète pourtant bien présente parmi nous ce soir-là, est acousmatisée : on la regarde parfois comme si elle ne jouait pas... comme si les sons qu'elle émet venaient d'ailleurs ou n'avaient pas d'origine situable. La clarinette est « étrangéisée »... !

33 Cette expérience est fondamentale, au sens où elle arrache l'expérience musicale habituelle de son confort et de son évidence fabricatrice en la ramenant à sa racine : qu'est-ce qui fait que j'entends des phénomènes sonores comme de la musique ? C'est que d'habitude ils sont fabriqués et que je sais qu'ils sont fabriqués, cette fabrication est en quelque sorte une garantie d'inouï. La musique acousmatique ruse avec cette fabrication, elle l'évite et la noie : elle rend impossible l'accès au moment fabricant, elle le rend évanescent et le transforme en « boîte noire ». Par cet évanouissement du moment fabricant, elle pose la question des conditions de possibilité de la musique comme *production* du phénomène sonore « son musical ». Les deux autres dispositifs vont plus loin, en abolissant réellement la fabrication, et même en la niant s'agissant du dispositif de Cage : ce sont des bruits non fabriqués qui sont *convertis en sons musicaux*.

- 6 A la notion de « cause » près – qu'il s'agirait d'élucider au sens d'un *système* – et en faisant l'(...)

34 C'est sur ce point que je hasarderai mon hypothèse. Une simple décision d'écoute musicale suffit à produire de la musique : je décide d'entendre tout ce que j'entends, tout ce qui « frappe mon oreille », *comme si* c'était de la musique, je suppose que tout ce que j'entends est désindicialisé, rendu à sa propre sonorité, et cela suppose un système aussi large et aussi complexe qu'on voudra, système que je ne connais pas mais que je dois « sous-entendre » 6.

35 On peut donc proposer sur ce modèle un instrument de musique minimal : c'est *une machination telle qu'en y faisant entrer un phénomène sonore quelconque, elle recrache à la sortie du son musical*. Mon hypothèse est la suivante : l'oreille d'un être parlant est le premier des instruments de musique, le premier au sens non pas de l'ordre des matières ou de l'origine, mais bien de l'ordre des raisons et du commencement. Nous ne commencerions jamais à entendre de la musique si nous n'avions une oreille déjà musicalisante, une oreille introduite aux filtres phonologiques qui nous installent dans la structuration sonore. L'oreille produit la possibilité du son musical, elle conditionne même sa fabrication.

- 7 Voir à ce sujet le témoignage de Romain Rolland, *Richard Strauss et Romain Rolland: correspondance* (...)

36 Cela signifie que l'oreille linguistique suffit. Mais cela veut dire aussi qu'elle est *nécessaire*. On aura beau mettre un animal doué d'un système auditif capable de capter les mêmes fréquences que l'oreille humaine en présence d'un orchestre symphonique, il entendra les sons, mais ces sons ne seront pas de la musique, ils resteront indicialisés. Dire que certains animaux sont sensibles à la musique, c'est simplement dire qu'ils entendent des sons, mais l'articulation des sons pour eux-mêmes ne leur est probablement pas accessible. Et cette idée peut se raffiner : nous sommes sourds à certaines musiques parce que nous ne savons pas installer l'oreille capable de les entendre comme un monde musical. Richard Strauss n'entendait pas la musique de Debussy⁷ et toute musique « nouvelle » qui se présente comme déroutante est d'abord perçue comme inaudible, comme du « bruit », cela ne ressemble à aucune musique constituée.

37 J'en reviens donc à une proposition de Rameau : nos corps sont « passivement harmoniques ». Ils ne sont pas simplement résonants, tout corps l'est. Ils ne sont pas seulement réceptifs aux phénomènes sonores : tout animal doué d'un appareil auditif l'est. Ils sont *harmoniques*, c'est à dire capables de recevoir un ensemble sonore comme un *monde* sonore : de le recevoir comme musique. Et comment expliquer qu'ils soient harmoniques sinon par le fait que les hommes parlent ?

38 La *production* de son musical par l'oreille d'un être parlant précède donc et rend possible toute *fabrication* de sons musicaux. Nous sommes sûrs qu'il y a musique lorsque les instruments qui permettent de fabriquer des sons musicaux sont là en œuvre sous nos yeux, mais le fondement de cette certitude, ce qui la rend possible, est que nous savons déjà *produire* de l'écoute musicale, du fait que nous savons reconverter des phénomènes sonores en sons articulés. L'écoute musicale précède tous les instruments au sens traditionnel ; elle ne serait elle-même pas possible si nous n'avions pas appris à parler, à filtrer les sons et les silences, et à leur donner une valeur relative en les articulant les uns aux autres. Si l'on voulait utiliser le vocabulaire kantien, il faudrait dire que l'oreille musicale est de l'ordre de l'acquisition originaire.

- 8 Voir note 2.

39 Reste une question, posée par ces dispositifs d'élargissement du monde musical à l'ensemble de l'univers sonore ; je l'ai abordée ailleurs⁸ mais il convient tout de même de la poser ici. Supposons que j'écoute tout ce qui frappe mon oreille comme si c'était de la musique, que je fasse fonctionner la machination à convertir les bruits en sons musicaux. Combien de temps ? Tout le temps ? Alors rien d'audible ne serait hors-musique. On tombe dans le « tout-musical ». Si tout est musique, la musique elle-même devient impossible, il n'y a plus de respiration, plus de perturbation possible, plus d'univers sur lequel un monde musical peut s'enlever et par lequel elle peut être perturbée. Une musique imperturbable n'est plus de la musique, ce n'est même plus un acte produit par un être libre : la décision d'écoute sempiternelle de la musique est une décision d'abolition de ma liberté. L'auditeur enfermé dans le *music-room* de Scruton soit est déjà fou, soit est rendu fou par cette absence de clivage sonore qui abolit toute liberté, toute fiction, toute production et *a fortiori* toute fabrication.

40 Donc attention à ne pas jouer de notre instrument de musique fondamental partout et toujours : car cet élargissement absolu et infini nous rendrait à la fois fous et sourds. Le tout-musical est une folie ; mais seuls les êtres parlants peuvent être fous.

Bibliographie

Accaoui Christian, *Le Temps musical*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.

Alain Olivier, « Le langage musical de Schönberg à nos jours », dans *La musique, les hommes, les instruments, les œuvres*, N. Dufourcq éd., Paris, Larousse, II, p. 354-386.

Balibar Etienne, « Sur les concepts fondamentaux du matérialisme historique », dans Althusser Louis, Balibar Etienne, Establet Roger, Macherey Pierre, Rancière Jacques, *Lire Le Capital* (1968), nouv. éd., Paris, PUF, 1996.

Cage John, *Pour les oiseaux, Entretiens avec Daniel Charles*, Paris, Belfond, 1976.

Casati Roberto et Dokic Jérôme, *La philosophie du son*, Nîmes, J. Chambon, 1994.

Jankélévitch Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Paris : Le Seuil, 1983.

Kintzler Catherine, « La musique comme fiction et comme monde », *DEMéter*, revue en ligne Université de Lille-3, décembre 2003, <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/manieres/kintzler.pdf>

— « Se rincer l'oreille » (sur la musique acousmatique), Mezetulle revue personnelle en ligne, <http://www.mezetulle.net/article-1341299.html>

Laks Simon et Coudy René, *Musiques d'un autre monde*, Paris, Mercure de France, 1948.

Laks Simon, *Mélodies d'Auschwitz*, Paris, Cerf, 1991.

Nattiez Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, C. Bourgois, 1987.

Pouillaude Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique. Etude sur la notion d'oeuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009.

Quignard Pascal, *La haine de la musique*, Paris : Calmann-Lévy, 1996, p. 227.

Rameau Jean-Philippe, *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750), dans *Musique raisonnée*, Paris, Stock, 1980, p. 68.

Revault d'Allonnes Olivier, « Musique et philosophie », *L'Esprit de la musique, essais d'esthétique et de philosophie*, sous la dir. De H. Dufourt, J.-M. Fauquet et F. Hurard, Paris, Klincksieck, 1992, p. 37-47.

Rolland Romain, *Richard Strauss et Romain Rolland: correspondance : fragments de journal*, avant-prop. de Gustave Samazeuilh, Paris, Albin-Michel, 1950.

— *Richard Strauss und Romain Rolland : Briefwechsel und Tagebuchnotizen*, Einleitung von Gustave Samazeuilh ; hrsg. von Maria Hülle-Keeding, Berlin, Henschel, 1994

Rousseau Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, article « Imitation », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard La Pléiade, vol. 5, 1995, p. 861.

Schaeffer Pierre, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1977 (1966).

Scruton Roger, *The Aesthetics of Music*, Oxford, Clarendon Press, 1997.

Sève Bernard, *L'Altération musicale*, Paris, Seuil, 2002.

Valéry Paul, « Poésie et pensée abstraite », *Variété ; Théorie poétique et esthétique*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard La Pléiade, 1957, p. 1326.

Wolff Francis, « Musique et événements », *L'animal. Littérature. Arts et philosophies*, n° 8, hiver 1999-2000, p. 54-67.

— *Dire le monde*, Paris : PUF, 1997.

Notes

[1] Voir Etienne Balibar, « Sur les concepts fondamentaux du matérialisme historique », dans Louis Althusser, Etienne Balibar, Roger Establet, Pierre Macherey, Jacques Rancière, *Lire « Le Capital »*, (1965), nouvelle éd., Paris, PUF, 1996, en particulier p. 470-479.

[2] Voir Catherine Kintzler, « La musique comme fiction et comme monde », *DEMéter*, revue en ligne Université de Lille-3, décembre 2003, <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/manieres/kintzler.pdf>

[3] Francis Wolff, « Musique et événements », *L'animal. Littérature. Arts et philosophies*, n° 8, hiver 1999-2000, p. 54-67.

[4] Scruton Roger, *The Aesthetics of Music*, Oxford, Clarendon Press, 1997.

[5] « Se rincer l'oreille », *Mezetulle* revue personnelle en ligne, <http://www.mezetulle.net/article-1341299.html>

[6] A la notion de « cause » près – qu'il s'agirait d'élucider au sens d'un *système* – et en faisant l'économie de la référence à une expérience traditionnelle, cette hypothèse est suggérée par Pierre Schaeffer : « Tout dispositif qui permet d'obtenir une collection variée d'objets sonores – ou des objets sonores variés – tout en maintenant présente à l'esprit la permanence d'une cause, est un instrument de musique, au sens traditionnel d'une expérience commune à toutes les civilisations. » *Traité des objets musicaux, op. cit.*, p. 51. Voir notamment Olivier Alain, « Le langage musical de Schönberg à nos jours », dans *La musique, les hommes, les instruments, les œuvres*, N. Dufourcq éd., Paris, Larousse, II, p. 354-386.

[7] Voir à ce sujet le témoignage de Romain Rolland, *Richard Strauss et Romain Rolland: correspondance : fragments de journal*, avant-propos de Gustave Samazeuilh, Paris, Albin-Michel, 1950.

[8] Voir note 2.