

Université de Montréal

« Ici rien n'est silencieux » :
reconfigurations de l'audible sous le régime esthétique des arts

par
Daniel Frappier

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de maître ès arts (M.A.)
en histoire de l'art

Août 2016
© Daniel Frappier, 2016

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

« Ici rien n'est silencieux » :
reconfigurations de l'audible sous le régime esthétique des arts

présenté par :
Daniel Frappier

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Suzanne Paquet
présidente-rapporteure

Michèle Garneau
directrice de recherche

Danick Trottier
membre du jury

SOMMAIRE

Rédigé sous la direction de Michèle Garneau, le mémoire porte sur l'intégration du bruit en musique, de la révolution romantique au noise rock, pensée à travers la notion de « régime esthétique » théorisée par Jacques Rancière : mode d'expérience particulier selon lequel la pensée occidentale identifierait, depuis environ deux siècles, ce qui fait ou non œuvre d'art. En opposition avec la poétique aristotélicienne et ses solides hiérarchies, qui façonnent le goût dominant de l'Antiquité aux Lumières, le nouveau paradigme reposerait sur la réconciliation des contraires : le noble et le vulgaire, l'actif et le passif, le conscient et l'inconscient etc. Ce processus d'indifférenciation est au cœur de notre réflexion. Seulement, là où Rancière privilégie la littérature, le cinéma et les beaux-arts, nous proposons de nous intéresser à la musique : aux pratiques et aux discours qui, depuis le romantisme, brouillent ses définitions et la font glisser vers le bruit. Un projet qui nous conduira du « tout parle » de Novalis au « tout ce que nous faisons est de la musique » de John Cage, de l'« harmonie des contraires » de Victor Hugo à la « totalité » rock de Richard Meltzer, de la « négation de l'idéal » de Gustave Courbet au refus radical de la no wave (2000 : 49; Kostelanetz 2000 : 110; 1985 : 17; 1987 : xxii; 1986 : s.p.).

Mots-clés : Jacques Rancière, Sonic Youth, musique, bruit, noise

ABSTRACT

Written under the supervision of Michèle Garneau, this master's thesis discusses the integration of noise in music, from the Romantic revolution up to the advent of post-punk, seen through the notion of "aesthetic regime" theorised by Jacques Rancière : a particular mode of experience according to which the Western thought would identify, since about two centuries, what makes or doesn't make art. In opposition with the Aristotelian poetics and its solid hierarchies, which shape the dominant taste from the Ancient Greece up to the Enlightenment, the new paradigm is said to be based on the reconciliation of the contraries : the noble and the vulgar, the active and the passive, the conscious and the unconscious, etc. This process of indifferentiation is at the core of our work. Only, where Rancière favours literature, cinema and the fine arts, we propose to concentrate on music : on the practices and the discourses that, since the Romantic era, blur his definitions and make it slip into noise. A project that will take us from Novalis' "everything speaks" to John Cage's "everything we do is music", from Victor Hugo's "harmony of the contraries" to Richard Meltzer's rock "totality", from Gustave Courbet's "negation of the ideal" to no wave's radical refusal (2000 : 49; Kostelanetz 2000 : 110; 1985 : 17; 1987 : xxii; 1986 : s.p.).

Keywords : Jacques Rancière, Sonic Youth, music, noise, rock

TABLE DES MATIÈRES

Sommaire	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Remerciements.....	iv
Introduction : Mais où est la musique?.....	1
Chapitre 1 : Nachtmuzik	10
1.1 La musique comme langage imitatif	11
1.2 Le langage des fleurs et des choses muettes	17
1.3 Par la musique vers l'obscur.....	24
1.4 Des formes sonores en mouvement	28
Conclusion	36
Chapitre 2 : Stone Believers.....	38
2.1 L'oreille mécanique	38
2.2 Resignifier le commun.....	44
2.3 La langue inconnue.....	52
2.4 Une musique autrement concrète	61
Conclusion	66
Chapitre 3 : La musica e il volo	69
3.1 Roll over Berry	70
3.2 La camion-poubelle de la pop	75
3.3 Chaos imminent.....	82
3.4 Metal Machine Music.....	88
Conclusion	95
Conclusion : Stop Making Sense	98
Bibliographie.....	103

REMERCIEMENTS

Un chaleureux merci à ma directrice, Michèle Garneau. D'abord pour ce mémorable séminaire de l'hiver 2013, qui aura donné un sens à mon parcours académique et sans lequel le présent mémoire serait resté dans les limbes. Ensuite pour la patience et la souplesse, pour la curiosité et le courage de s'engager dans un projet aussi atypique et éloigné de son champ de recherche habituel.

Salutations à deux de mes sœurs d'armes, Laurence Lejour-Perras et Stéphanie Croteau. Votre compagnie, même sporadique, même virtuelle, m'est précieuse.

Many thanks to Jean-Philippe Wojas for the translation assistance. Vielen Dank auch an Eaubelle Daoust-Cloutier, manchmal Übersetzer, manchmal Therapeut, immer eine gute Freundin. Thank you, Mostly Amélie. Merci à Caroline Boucher, pour la relecture de dernière minute. Une vraie machine!

Enfin, mes sentiments les plus tendres à Sarah-Anne Audet. Pour le support inconditionnel et la patience à toute épreuve, pour les tapes dans le dos et les coups de pied au derrière, pour le lavage et les sushis. Mille Mercis.

Sans oublier Délima, le plus efficace des réveille-matins.

Je reconnais l'appui financier du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, de la Faculté des études supérieures et postdoctorales et du Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal.

Introduction : Mais où est la musique?

« Je ne suis ni musicien ni historien de la musique. Mon rapport à la musique – contemporaine ou autre – est celui d’un auditeur qui n’a jamais appris comment était fait ce qu’il a plaisir à entendre »
Jacques Rancière (Kaltenecker et Nicolas 2006 : 51)

En 2003, Jacques Rancière est invité à participer à un séminaire organisé par le secteur de musicologie de l’École nationale supérieure de Paris. Le programme, qui s’étend sur six mois, est coordonné par Gilles Dulong et François Nicolas. La question centrale : est-il possible de penser l’œuvre musicale en-dehors de l’Histoire des historiens? Là où Nicolas répond par l’affirmative, Rancière prend le camp adverse : « Que la musique définisse un monde autonome et que ce monde se définisse en opposition à un extérieur ou un hétéronome, cette idée n’a pas plus de deux cents ans » (Kaltenecker et Nicolas 2006 : 51). Au plus court : « L’autonomie de la musique est comme celle de la littérature une idée historiquement déterminée » (Kaltenecker et Nicolas 2006 : 52). D’ailleurs, assez curieusement, le philosophe commence l’argumentation en nous rappelant Pierre Corneille et ses difficultés à adapter l’*Œdipe* (vers 425 av. J.-C.) de Sophocle au goût du 17^e siècle. Ce n’est que plus tard, à mi-chemin de l’exposé, qu’il aborde franchement le sujet attendu, à travers un bref commentaire sur la *Philosophie de la nouvelle musique* (1948) de Theodor W. Adorno.¹ D’aucuns diront que la manœuvre ne fait qu’appuyer davantage le propos : à savoir qu’il n’y a pas de « proprement musical », seulement un régime d’interprétation particulier des arts, « un partage de l’intérieur et de l’extérieur, du possible et de l’impossible qui est toujours singulier et qui déborde la seule musique » (Kaltenecker et Nicolas 2006 : 51). D’autres y verront l’expression d’une tendance lourde, chez Rancière, à éviter le quatrième art ou, du moins, à l’aborder de manière oblique. Dans *Aisthesis* (2011), par exemple, le wagnérisme est approché depuis les mises en scène d’Adolphe Appia. Dans *La politique de la sirène* (1996), il est vu à travers la poétique de Mallarmé. Ailleurs, en règle

¹ Nous résumons à gros traits. Pour des lectures plus approfondies, voir les comptes rendus de Danick Trottier et de Maÿlis Dupont (2009; 2006).

générale, la musique apparaît comme entre parenthèses, souvent pour exemplifier un propos plus large. Dans un entretien avec Jan Völker et Frank Ruda, après un long développement sur le « partage du sensible » et ses mutations au fil des trois grands « régimes » de l'art, Rancière laisse tomber cette remarque :

Les gens de goût, dit Voltaire, n'ont pas les mêmes sens que les gens du vulgaire; Cela ne veut pas dire qu'ils ne perçoivent pas les mêmes intensités sonores. Mais cela veut dire que les uns vivent dans un monde normé par la musique et les autres dans un monde du bruit. Le régime esthétique remet en question ce partage sensible de deux humanités, le partage entre le monde du bruit et celui de la musique (Game et Lasowski 2009 : 160).

Cette affirmation est au cœur du présent mémoire. Elle est le fil rouge à partir duquel nous tenterons de constituer une histoire de la musique sous ledit « régime esthétique » : mode d'identification polémique des arts qui, hérité de la révolution romantique, sape les fondements de l'ancienne poétique aristotélicienne. En prenant appui sur les travaux de Rancière, nous commencerons par retracer les profondes transformations qui s'opèrent, au 19^e siècle, dans la sensibilité occidentale. Pour voir, surtout, comment elles permettent au « bruit » symphonique de devenir non seulement la source d'un plaisir esthétique légitime, mais un modèle pour les autres formes d'art. Au second chapitre, nous suivrons ces mutations au sein de la culture rock qui, à grands renforts d'amplificateurs et de pédales à effets, exacerbe la violence sonore et continue, ce faisant, à brouiller les frontières de la musique. Après quoi nous nous intéresserons à la formation Sonic Youth et aux pratiques dites « noise », où le bruit devient un matériau comme les autres, égal en dignité et en signification à n'importe quel son harmonique. Et où la musique, inversement, se désarticule et bascule vers son contraire. Avant de nous lancer dans une telle entreprise, cependant, il pourrait être instructif de survoler la littérature qui met en lien la réflexion musicologique et la pensée du régime esthétique. Et de bien préciser notre cadre théorique.

Des quelques rares passages que Rancière consacre à la musique, le plus fréquemment cité est sans contredit « La métamorphose des Muses » (2002), tiré du catalogue d'exposition *Sonic Process*. L'ouvrage, nous dit la commissaire, « explore les riches et mouvants territoires

du paysage sonore contemporain tel que le dessine, depuis une quinzaine d'années, sur la carte du monde, la culture électronique des musiques et des images » (van Assche 2002 : quatrième de couverture). Pour Rancière, l'exposition fournit le prétexte à une réflexion générale sur les espaces hétérogènes créés par les pratiques musicales actuelles : dialogue de l'image et du son, union de l'homme et de la machine, recyclage de l'ancien dans le nouveau etc. Pour certains, nous dit le philosophe, ces formes hybrides sont les signes d'un nouvel âge de la création : égalitaire, enfin libéré des anciennes hiérarchies. Pour d'autres, elles ne sont rien de moins que contaminations et marquent le triomphe d'un art rendu identique à son contraire : la marchandise. Pour éclairer le dilemme, Rancière propose de remonter les siècles et de revisiter quelques-uns des débats qui, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, structurent la pensée de la musique. L'entreprise, bien que le philosophe ne la présente pas en ces termes, apparaît comme une traversée en accéléré des trois grands « régimes » autour desquels il articule sa contre-lecture de l'histoire de l'art : l'éthique, le représentatif et l'esthétique. Correspondant à l'époque et au discours de Platon, le premier subordonne toute activité humaine aux impératifs de la cité idéale : ainsi, la musique est tolérée dans l'unique mesure où elle encourage la vertu et maintient le citoyen à sa place, l'entraîne à la tâche pour laquelle la nature lui a donné le plus d'aptitude. Un modèle vite supplanté par le paradigme représentatif qui, s'il reconnaît une plus grande autonomie aux arts, soumet toute forme de création aux principes de la *Poétique* (vers 340 av. J.-C.) d'Aristote : logocentrisme, centralité de l'imitation, hiérarchies des sujets et des techniques. Plus tenace que son prédécesseur, ce système perdure, non sans quelques remaniements, jusqu'aux Lumières. En effet, ce n'est qu'au tournant du 19^e siècle, sous l'impact décisif du « beau sans concept » d'Emmanuel Kant, que la poétique représentative se dérègle et que commence à germer le régime qui nous intéresse. Un renversement clairement formulé, nous dit Rancière, dans les *Fantaisies sur l'art* (1799) de Wilhelm H. Wackenroder. Dorénavant, on n'apprécie plus tant une œuvre pour son propos intentionnel, la justesse des représentations et celle des moyens employés. À l'inverse, le plaisir esthétique naît « dans l'écart, l'indétermination même du rapport entre la cause et l'effet, entre l'action de mains ouvrières exécutant une combinaison de nombres et le "mouvement de l'esprit" que provoque le déroulement immatériel et in-signifiant des sons » (van Assche 2002 : 30). Dans la tension entre la vulgarité des moyens employés – des boyaux et des fils de laiton que font sonner des gestes ordinaires – et la sublimité des résultats obtenus. Car la nouvelle sensibilité vit du dérèglement et de la fusion des

contraires : l'actif et le passif, l'intentionnel et le non-intentionnel, l'art et la vie courante. D'où la célèbre équation du drame wagnérien : union du poème viril et rationnel avec la musique féminine et inconsciente. D'où, également, les pratiques contemporaines de l'échantillonnage et de l'art multimédia. Ce à quoi nous pourrions bien ajouter le noise. Mais restons-en à notre revue de la littérature.

Après « La métamorphose des Muses » vient l'exposé de l'ÉNS, retranscrit dans *Penser l'œuvre musicale au XX^e siècle* (Kaltenecker et Nicolas 2006 : 51-59). Comme nous l'avons déjà dit, le texte propose de déconstruire l'idée d'autonomie musicale. La curieuse référence à l'*Œdipe* (1659) de Corneille sert à illustrer le paradigme représentatif, qui lie toute production artistique aux conventions de son temps : la pièce de Sophocle, parfait chef-d'œuvre pour le public de l'Antiquité, n'est plus appropriée et doit être adaptée au goût contemporain. Une conception que vient défaire le régime esthétique, où les œuvres « sont séparées de leur fonction d'illustration d'une religion ou d'une grandeur sociale, où les histoires qu'elles racontent et les sentiments qu'elles expriment sont de moins en moins intelligibles » (Kaltenecker et Nicolas 2006 : 55). C'est à travers ces reconfigurations, nous dit Rancière, et non sous l'impulsion d'une quelconque logique interne du médium, que se développe l'autonomie musicale. En même temps qu'elle perd toute consistance : « Il y a autonomie des arts parce que tout est possible. Mais si tout est possible, la frontière entre l'autonomie artistique et l'hétéronomie extérieure s'évanouit » (Kaltenecker et Nicolas 2006 : 56). Voilà qui résume assez bien l'exposé de Rancière. L'argumentation est convaincante et informera, sans contredit, notre réflexion sur le régime esthétique. Mais on regrette que le philosophe ne s'intéresse pas davantage à l'histoire de la musique. En ce qui a trait aux interventions de Nicolas, intégrées à l'ouvrage, pour passionnées et minutieuses qu'elles soient – le compositeur s'aide de nombreux tableaux et de schémas élaborés – elles interagissent trop peu avec la théorie ranciérienne pour que nous puissions en faire quoi que ce soit. Aussi, passons sous silence l'ironie de faire reposer l'autonomie de la musique sur une théorie aussi dense. Du reste de l'ouvrage, nous retiendrons surtout l'essai introductif de Martin Kaltenecker : « L'hypothèse de la continuité » (2004). Le texte appartient à un séminaire parallèle, organisé par le Centre de documentation de la musique contemporaine de Paris, et propose d'articuler une histoire de la musique autour des régimes de

l'art de Rancière, depuis Pythagore jusqu'à Hugues Dufourt en passant par Claudio Monteverdi et Hector Berlioz. Certes, l'auteur effleure à peine la culture populaire. Mais on ne saurait l'en blâmer : l'entreprise est suffisamment ambitieuse comme telle, et le propos assez fourni pour ne pas être davantage alourdi. À lui seul, il éclaire davantage notre compréhension des régimes de la musique que tous les textes jusqu'à présent recensés.

Un autre brillant exemple nous est offert par Pierre-Yves Macé : *Musique et document sonore* (2012). Réécriture de la thèse doctorale de l'auteur, soutenue en 2009 à l'université Paris 8, l'ouvrage propose de théoriser un élément récurrent de la composition et de l'art contemporains : le document sonore, « cette trace de ce qui est hors musique : l'événement réel » (Macé 2012 : 15). C'est le « concret » de Pierre Schaeffer, le « soundscape » de R. Murray Schafer, l'« anecdote » de Luc Ferrari. Mais surtout, nous dit Macé, c'est l'altérité, le corps étranger qui vient « parasiter la composition abstraite, y introduire un changement de régime d'écoute. Dans ces moments, l'oreille cesse de saisir une organisation musicale » : elle cherche à identifier les sons, se figure des scènes, devine un espace (2012 : 19). C'est cette intrusion du « réel » dans l'art qui intéresse l'auteur, dont il retrace l'histoire et les modalités depuis l'invention du phonographe jusqu'aux installations sonores contemporaines. Ce qui fait dire à Elie During, dans la préface : « En somme, Pierre-Yves Macé a écrit un chapitre de l'histoire de ce "régime esthétique" décrit par Jacques Rancière, régime qui, mettant en équivalence la puissance aveugle d'une matière sonore en flux et la volonté souveraine de l'artiste, permet à la musique d'accueillir les bruits et les silences du monde » (Macé 2012 : 4). En effet, Rancière occupe une place de choix dans l'appareil théorique de l'auteur : aux côtés de Walter Benjamin, Gilles Deleuze et Jacques Derrida, notamment. La réflexion sur le régime esthétique, cependant, est plus suggérée qu'explicitement énoncée – le terme n'est employé qu'à deux endroits, dont une note de bas de page (Macé 2012 : 81, 209). N'empêche : le propos est suffisamment proche de Rancière pour que nous puissions nous en inspirer. Aussi, de tous les ouvrages recensés, l'essai de Macé est celui dont l'objet s'apparente le plus au nôtre. D'ailleurs, la conclusion, bien qu'un peu courte, ouvre directement sur le rock et le post-punk.

Tout aussi intéressant est « The Aesthetic Ear » (2010) de Matthew Mullane. Reprenant le propos d'un exposé antérieur, donné dans le cadre de la septième assemblée annuelle de la

Cultural Studies Association, l'essai est à la fois un recensement et une réfutation des discours sur le « sound art » – l'expression même est contestée. En général, observe Mullane, la réflexion oscille entre les définitions trop étroites, souvent accompagnées de généalogies érudites, et le confusionnisme postmoderne, qui égare la pratique dans les arts multidisciplinaires. Dans tous les cas, le potentiel politique de l'art sonore est parfaitement évacué.

L'oreille est un organe esthétique, et non un simple récepteur de phénomènes. Elle aide dans notre expérience quotidienne à identifier ce que nous considérons normal, anormal, significatif etc. [...] Un art qui s'adresse à l'oreille dans le but de perturber le « tissu de l'expérience sensible » est un art critique, et non seulement un « art sonore » (Mullane 2010 : 6)

Nous reconnaissons ici les mots de Rancière. Reprenant la notion d'« art critique », théorisée dans *Malaise dans l'esthétique* (2004) et *Le spectateur émancipé* (2008), Mullane présente le travail du sonore comme une pratique potentiellement dissensuelle, capable d'introduire de la rupture dans la configuration du sensible. La démonstration se fait autour de quatre artistes contemporains, chacun représentant l'une des principales stratégies disruptives identifiées par le philosophe : les détournements de Christian Marclay illustrent le jeu, les *field recordings* de Toshiya Tsunoda l'inventaire, les « sound walks » de Janet Cardiff l'invitation, l'*Extended Play* (2007) de Janek Schaefer le mystère. L'argumentation est rigoureuse et les analyses, bien que brèves, sont éclairantes. Seulement, tant par son angle d'attaque que par son objet, le projet de Mullane s'écarte considérablement du nôtre. Aussi conclura-t-il notre survol de la littérature.²

Comme nous le constatons, l'idée d'un régime esthétique de la musique demande à être davantage théorisée. Si les écrits de Rancière tracent bien quelques pistes de réflexion pouvant servir de base à un tel travail, ceux-ci ne trouvent qu'un faible écho chez les musicologues et les mélomanes. Et encore, lorsque cela se produit, le régime, en tant que cadre conceptuel, est

² Au moment de déposer le mémoire, d'autres titres pertinents sont portés à notre attention : « "These.Are.The.Breaks" : Rethinking *Disagreement* Through Hip Hop » (James 2011), « Rancière's Equal Music » (Moreno et Steingo 2012), *The Political Force of Musical Beauty* (Shank 2014), « Imaginary Musical Radicalism and the Entanglement of Music and Emancipatory Politics » (Reuben 2015). Pour des raisons d'espace et de temps, nous nous contenterons de renvoyer à la bibliographie.

rarement embrassé dans toute son étendue. Macé se concentre, et très brièvement, sur les notions de « grande parataxe », de « phrase-image » et de « dissensus » (2012 : 155, 177). Mullane se préoccupe de l'art critique. Seul Kaltenecker offre une vue d'ensemble, une définition générale mais rigoureuse du régime : articulée autour des deux opérations fondamentales de « relecture permanente de l'art antérieur » et de « prélèvement sur ce qui est contraire à la pensée (la matière, les débris du réel) comme pouvant entrer dans l'œuvre de l'esprit » (2006 : 7). Par ailleurs, remarquons qu'aucune des publications recensées n'aborde franchement la culture populaire.³ Et que trop peu ne s'aventurent au-delà du 20^e siècle.⁴ Pourtant, avons-nous dit, le régime esthétique est résolument ancré dans la révolution romantique. Et l'un de ses plus grands apports est de décloisonner les pratiques et de défaire les hiérarchies. Poursuivant ce travail de dérèglement, notre projet, lui, propose de prendre ensemble le drame wagnérien et le concert rock, le roman et la musique populaire, la métaphysique romantique et le psychédélisme. Pour guider notre traversée, nous emprunterons deux notions chères à Rancière, récurrentes dans la réflexion du régime esthétique : l'imbrication du logos et du pathos et le renversement de la poétique aristotélicienne.

Amplement développée dans *L'inconscient esthétique* (2001a), mais aussi dans *La chair des mots* (1998c) et *La parole muette* (1998d), la première idée peut être pensée de deux façons contradictoires.⁵ D'abord, l'immanence du logos dans le pathos désigne la puissance expressive rendue aux corps muets, la valeur signifiante redonnée aux existences jugées sans intérêt. C'est le devenir-hiéroglyphe des objets du monde, exemplairement formulé par le « tout parle » de Novalis : tout devient trace, signe, « paroles infinies » (2000 : 49). Dans les mots de Joseph Jacotot, s'adressant à un groupe d'élèves : « Mesdames, vous savez que dans tout ouvrage humain il y a de l'art; dans une machine à vapeur comme dans une robe; dans un ouvrage de littérature comme dans un soulier » (Rancière 1987 : 74). Grand principe derrière les inventaires d'Honoré de Balzac et le « poubellisme » de l'art contemporain, la peinture sur nature des impressionnistes et les ready-made de Marcel Duchamp (Brun 1991). Le logos, jadis privilège

³ Exception faite des essais de Robin James et de Barry Shank (2011; 2014).

⁴ Nous pensons au texte de Kaltenecker, mais aussi à celui de Jairo Moreno et Gavin Steingo (2007; 2012). Et, dans une moindre mesure, à l'article de Federico Reuben (2015).

⁵ Voir également « Existe-t-il une esthétique deleuzienne » (Rancière 1998a).

des hommes de qualité, est remis en libre circulation, inscrit jusque dans la moindre manifestation de l'activité humaine. Même chose pour le grand art qui, dorénavant, peut exister en dehors des valeurs éternelles et immuables des académiciens. La beauté se trouve n'importe où, libre à quiconque de s'en emparer.

Maintenant, si tout est également signifiant, il n'y a plus de logos supérieur : la raison devient pareille à son contraire, elle prend en son cœur le silence des choses sans vie. C'est la seconde identité du logos et du pathos. L'écriture muette, ici, n'est plus la signification encodée dans les objets silencieux, mais « la parole sourde d'une puissance sans nom qui se tient derrière toute conscience et toute signification, et à laquelle il faut donner une voix et un corps, quitte à ce que cette voix anonyme et ce corps fantomatique entraînent le sujet humain sur la voie du grand renoncement » (Rancière 2001a : 41). On pense au jeune Friedrich Nietzsche révélant l'abîme dionysiaque sous le voile apollinien de la raison, à Maurice Maeterlinck voulant redonner « au théâtre cet arrière-plan profond, ce nuage des cimes, ce courant d'infini, tout ceci et tout cela, qui n'ayant ni nom ni forme, nous autorise à mêler nos images en en parlant, et paraît nécessaire pour que l'œuvre dramatique coule à pleins bords et atteigne son niveau idéal » (1979 t.1 : xvi). On songe, aussi, à Georges Bataille et à sa science « de ce qui est tout autre » ou à Sigmund Freud explorant les soubassements de la conscience humaine (2015 : 20). Dans tous les cas, « il y a de la non-pensée qui habite la pensée et lui donne une puissance spécifique. Cette non-pensée n'est pas seulement une forme d'absence de la pensée, elle est une présence efficace de son opposé » (Rancière 2001a : 33-34). Puissance de l'Autre qui trouve, au 20^e siècle, un mode d'expression privilégié dans la démarche psychanalytique, mais qui ressort largement, aussi, dans la production artistique.

Enfin, une fois posée l'identité du logos et du pathos, la poétique représentative, pensée sur le modèle de la forme active qui s'impose à la matière passive, ne tient plus. Le concret parle par lui-même, il n'a plus besoin de la « main éloquente » de l'artiste pour faire sens (Kaltenecker et Nicolas 2006 : 11). Dans certains cas, même, c'est lui qui commande ou qui, du moins, donne sa puissance singulière à l'œuvre. Gustave Flaubert, on le sait, valide sa prose à la justesse de sa sonorité. Pour Edmond et Jules Goncourt, la « peinture matérielle » de Jean Siméon Chardin élève les genres secondaires « aux plus hautes comme aux plus merveilleuses conditions de

l'art » (Game et Lasowski 2009 : 141). Mais c'est Maurice Denis qui offre la formule la plus célèbre : « Se rappeler qu'un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote – est une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées, [...] et pour le plaisir des yeux » (1920 : 1, 26). Subitement, les priorités de la vieille poétique se renversent. L'argument ou l'action, anciennement les principes organisateurs de la représentation, passent au second plan, devancés en intérêt par la pure présence sensible des œuvres. Un retournement qui annonce aussi bien les arabesques lumineuses de Loïe Fuller que les performances masochistes de Bob Flanagan, le mot-librisme des futuristes italiens que le langage « exploréen » du groupe automatiste, les éclaboussures de Jackson Pollock que les déflagrations du noise rock (Gauvreau 1992 : 228).

En nous appuyant sur les travaux de Rancière, donc, nous tenterons de suivre ce passage d'un régime à l'autre : de la toute-puissance des idées au règne de la matière, de l'éloquence à la parole muette, de la musique au bruit. Privilégiant une approche herméneutique, nous nous concentrerons sur les écrits d'artistes, de théoriciens et de critiques qui, à notre avis, témoignent d'une certaine transformation dans la sensibilité. Des œuvres seront abordées de près, bien entendu, et des analyses formelles pourront venir éclairer le propos, mais l'essentiel de nos efforts ira aux discours qui entourent la production artistique, qui façonnent la compréhension générale de ce qui fait la musique. Enfin, pour reprendre un avertissement en introduction d'*Aisthesis* (2011), il n'est pas question de couvrir et d'expliquer deux siècles de pensée et de création, mais de « saisir les occurrences de quelques déplacements dans la perception de ce qu'art veut dire » (Rancière 2011a : 13). Il s'agit de broser une histoire du régime esthétique de la musique, une interprétation possible parmi plusieurs autres.

Chapitre 1 : Nachtmuzik

« Voilez-vous la face, pauvres grands poètes anciens, pauvres immortels;
votre langage conventionnel, si pur, si harmonieux, ne saurait lutter contre l’art
des sons. Vous êtes de glorieux vaincus, mais des vaincus »
Hector Berlioz (1859 : s.p.)!

Certains qualifient de « postmodernes » les pratiques actuelles : concerts multimédia et vidéoclips interactifs, sculpture sonore et cinéma pour l’oreille, chocolats symphoniques et black yoga. Partant des expérimentations du Velvet Underground et des recherches sonores de Jimi Hendrix, l’auteur Larry McCaffery avance l’idée d’un « tournant postmoderne dans la musique rock » d’après 1967 (1990). Pour la chercheuse Isabelle M. Martínez, « le hip hop est imbibé de la culture contemporaine, médiatisée, postmoderne. En accord avec son temps, il incorpore ainsi des éléments hétéroclites du monde du cinéma, de la politique, de la bd » (2008 : 28). Selon Olivier Nicklaus et Géraldine Sarratia, Lady Gaga offre « un recyclage pop poussé au paroxysme du postmoderne. Reprenant à l’extrême tous les signes de la pop-star contemporaine – blonde, sexy, souple, chantante, dansante –, elle les hybride en quelque chose de presque monstrueux, en tout cas de vertigineux » (2009 : 42). Les exemples pourraient s’étendre sur plusieurs pages. Or, nous dit Rancière, l’histoire de cette confusion esthétique dépasse de loin la seule époque contemporaine : à l’aube du 19^e siècle, déjà, elle s’esquisse dans les « fragments » philosophiques de Novalis et dans l’idée du « poème du poème » chez Friedrich Schlegel (Rancière 2002 : 33). Mieux encore : « Les mélanges opérés par nos arts du multimédia ne sont pas la négation postmoderne du romantisme, ils en sont l’accomplissement dernier » (Rancière 2002 : 30). En effet, le goût pour l’hétérogène constitue l’une des principales caractéristiques de ce que nous avons désigné comme le régime esthétique : mode d’expérience particulier selon lequel, depuis deux siècles, la pensée occidentale identifie ce qui fait art. Nous proposons, dans le présent chapitre, de voir comment la nouvelle sensibilité s’exprime dans les discours sur la musique. Un brouillage, en particulier, retiendra notre attention : celui qui rend indistincts le logos et le pathos. D’abord, nous nous intéresserons à la façon dont les romantiques réenchangent le monde prosaïque, investissant les objets du quotidien de valeurs significantes et

poétiques nouvelles. Ensuite, nous verrons comment ces mêmes artistes, ceux qui prêtent une parole aux choses sans intérêt, peuvent tout aussi bien faire éclater le langage : préférant, bien souvent, s'abîmer dans des profondeurs où la raison perd ses droits. Ce qui nous conduira à parler, en fin de chapitre, du retournement de la poétique représentative. La musique, ici, n'est plus la docile servante du discours ou de l'histoire à raconter. Au contraire, elle doit se défaire de tels ancrages, des liens de la signification qui l'empêchent de déployer toute sa puissance. Un revirement dont nous saisirons mieux la violence après un survol du régime représentatif.

1.1 La musique comme langage imitatif

Suivant le découpage historique « en *durées longues* » de Rancière, le régime esthétique s'installe, dans la pensée occidentale, au cours des 18^e et 19^e siècles, à mesure que décline, sans jamais complètement disparaître, le système représentatif établi par Aristote (Kaltenecker et Nicolas 2006 : 8). Dès les premières lignes de la *Poétique* (vers 340 av. J.-C.), le Stagirite postule : « L'épopée donc et la poésie tragique, ainsi que la comédie, la poésie dithyrambique et, pour une bonne partie, l'art de la flûte et celui de la cithare, ont tous ceci de commun qu'ils sont, de manière générale, des imitations » (2002 : 3). Il serait erroné, toutefois, de réduire le régime représentatif au simple devoir mimétique et le tournant esthétique à son seul abandon. La reproduction aristotélicienne, nous dit Rancière, repose sur un ensemble de règles qui, calqué sur l'organisation de la société, ordonne les arts « au sein d'une classification des manières de faire et définit en conséquence des manières de bien faire et d'apprécier les imitations » (2000 : 30). Dans *La parole muette*, le philosophe relève quatre grands axes qui, selon lui, soutiennent l'ensemble du système représentatif. Le premier est le principe de fiction, suivant lequel l'essence du poème ne réside pas dans les jeux formels, mais dans l'arrangement rationnel des actions qu'il raconte. Autrement dit, avant d'être vers en rimes ou pas de danse, forme sculptée ou surface peinte, toute œuvre d'art constitue un récit : une intrigue dont les éléments se nouent dans un enchaînement logique ou vraisemblable. Et « sa valeur ou son défaut tiennent à la conception de cette histoire » (Rancière 1998d : 20). De ce postulat découle le primat de l'inventio sur la dispositio et l'elocutio, du contenu intellectuel sur la mise en forme : le travail de la structure et les effets de style sont acceptés dans l'unique mesure où ils mettent en valeur le propos de l'œuvre. Le second axe est le principe de généricité, qui établit une hiérarchie des

genres selon la dignité des sujets qu'ils représentent. Or, dit Rancière, « il y a fondamentalement deux sortes de gens et d'actions qu'on imite : les grands et les petits; deux sortes de gens qui imitent : les esprits nobles et les esprits communs; deux manières d'imiter : l'une qui rehausse l'objet imité, l'autre qui le rabaisse » (1998d : 21). Ainsi, les poètes de qualité se tournent vers les figures mythiques et les grands hommes, pour lesquels sont réservés les genres épique et tragique, tandis que les artistes de moindre vertu se contentent des gens du vulgaire, dont ils imitent ou condamnent les basses actions à travers la comédie ou la satire. De ce principe dérive le troisième : « Qui a choisi de représenter des dieux plutôt que des bourgeois, des rois plutôt que des bergers, et a choisi ainsi un genre de fiction correspondant, doit prêter à ses personnages des actions et des discours appropriés à leur nature, donc au genre de son poème » (Rancière 1998d : 22). Ce principe, dit de convenance, exige que le niveau de langage et les apparences générales d'une œuvre soient conformes aux situations et aux types qu'elle représente. Au plus court, « les rois dev[r]aient parler en rois et les gens du commun en gens du commun » (Rancière 2007 : 18). Ici, encore, l'elocutio doit se plier à l'inventio. Enfin, le quatrième et dernier grand axe est le principe d'actualité, caractérisé par l'idéal de la parole efficace, celle animée « par une signification à transmettre et un effet à assurer » (Rancière 2001a : 34). Dans un même temps, il pose le pouvoir rhétorique de la poésie et les responsabilités qui en accompagnent l'exercice. Il ne suffit pas de divertir : il faut élever les âmes, conseiller les rois, encourager les troupes. En somme, l'art agit sur les esprits et ce privilège doit être utilisé à bon escient. Comme on le voit, le régime représentatif est plus que le triomphe de l'art imitatif. Pareillement, le tournant esthétique n'est pas tant le rejet de la figuration, toujours en vigueur à ce jour, que la ruine des principes qui, depuis l'Antiquité, la structurent. Pour mieux cerner ce revirement et ses manifestations dans la sphère musicale, voyons d'abord comment la logique représentative trouve sa voie dans cet art volatil qui, pour parler comme Franz Kupka, articule « des sons qui ne sont pas dans la nature » (Warshawsky 1913 : C4).

Dans la distribution aristotélicienne des éléments du poème tragique, qui est en même temps une hiérarchie des arts, la musique occupe une place bien déterminée. Et nettement subalterne : elle n'entre en compte, nous dit Rancière, qu'« après la construction de la fable et l'élaboration du discours, avant le "spectacle" qui est l'élément le moins noble, le plus accessoire » (2002 : 29). En d'autres termes, elle fait partie de ces ornements qui, conformément

aux principes du système représentatif, n'ont d'autre utilité que de faire ressortir le discours et les actions représentés : elle évoque les bruits du monde, suggère et intensifie les émotions appropriées, se modèle sur les mouvements et les accents des voix. Ainsi, l'autonomie acquise depuis le relâchement des dogmes du régime éthique se révèle toute relative : bien que la poésie et la musique ne soient plus, comme au temps de Platon, forcées à l'unité par de mythiques origines communes, leur rapport de sujétion traditionnel reste intact. Témoin la primauté, dans l'éducation musicale, de la lyre sur la flûte qui, en plus d'être « orgiastique » et de gonfler les visages, empêche la parole de celui qui en joue (Aristote 1995 : 575-580). Témoin, également, la distinction posée entre vocalité et « verbalité », que le musicographe Camille Bellaigue relève dans les *Problèmes musicaux* (d. i.), longtemps attribués à Aristote :

La voix humaine fut dans l'antiquité [sic] l'agent ou l'organe privilégié de la beauté sonore. Presque toute la musique des Grecs était chantée. Ils aimaient la voix premièrement pour sa beauté spécifique et supérieure, parce qu'elle émane directement de notre âme [...]. Mais elle en est aussi la parole, et pour cette seconde raison les Grecs la chérissaient peut-être encore davantage. Ainsi, la vocalité fut un des caractères de l'art hellénique; mais la verbalité semble en avoir été le principe ou l'essence même. Alors toute la musique se rapportait, bien plus, se soumettait à la parole, et, sans la parole, c'est à peine s'il existait une musique (1903 : 201-202).⁶

Nulle musique « pure », donc, chez les Anciens. Du moins, pas au sens élevé où l'entend, au 19^e siècle, la métaphysique romantique. Kaltenecker observe :

Sans que les condamnations de la musique s'expriment toujours franchement, l'intériorisation de la hiérarchie des Beaux-Arts transparait clairement; la musique a toujours besoin d'être soutenue, elle est théoriquement sur sa défensive. La hiérarchisation est donc double : place de second ordre de la musique, mais aussi, à l'intérieur de l'œuvre musicale, primauté de tout ce qui se rattache au langage ou au texte, donc à une rhétorique (2006 : 10).

⁶ De nos jours, l'authenticité des *Problèmes* est largement débattue. Dans la réédition qu'il en fait, Pierre Louis suggère : « Les uns ont été rédigés par Aristote lui-même. D'autres sont postérieurs au Stagirite d'environ un siècle. D'autres enfin ne datent probablement que du second siècle de notre ère » (1991 : XXXV). Ces remarques n'enlèvent rien à l'ouvrage en tant que pilier et témoignage de la poétique classique.

Pour la musicologue Françoise Escal, ce discrédit va de pair avec le statut inférieur de l'ouïe dans la hiérarchie classique des sens qui, avec de légères variations, se reconduit depuis l'Antiquité de Platon jusqu'au 18^e siècle : « L'évidence est du ressort de la vue. La connaissance, la spéculation sont liées à la clarté, à la lumière. [...] Si les philosophes des Lumières rejettent en général la musique instrumentale, c'est parce qu'elle échappe à la signification, contrairement à la musique vocale/chorale » (2005 : 104). Dans un même ordre d'idées, le philosophe Vladimir Jankélévitch écrit :

La raison n'évoque-t-elle pas irrésistiblement l'idée du grand jour et de la clairvoyance optique? Spinoza cherche une évidence plus lumineuse que la lumière de midi, « *luce meridiana clarius* » car il s'agit, n'est-ce pas? d'y voir clair, et l'organe visuel est par excellence l'organe de la lucidité, peuplant son atlas avec les formes lumineuses, plastiques, apolliniennes de la géométrie (1988 : 224).

La musique, quant à elle, est résolument « nocturne; elle, le plus dionysien de tous les arts; elle, le lieu des pensées rêveuses, inexprimables et crépusculaires; le rendez-vous des intuitions larvaires dans le silence du logos et la solitude de l'âme » (Jankélévitch 1988 : 239). Sans le secours de la parole, elle ne peut prétendre à la brillance, ni même à la simple clarté, du discours articulé. Si l'homme de raison veut bien lui reconnaître droit de cité, c'est uniquement à titre de langage déficient. Au mieux, écrit Rancière, la mélodie muette, non soumise à la signification de la parole ou à la rationalité de l'histoire rejoint les « agréments du son qui accompagne les plaisirs de la vie aisée – musique de table ou musique d'ameublement – jusqu'au point extrême où se ravale l'art des Muses : l'attrait d'une sensation, dit Kant, plutôt que la beauté d'un libre jeu, une jouissance plutôt qu'une culture » (2002 : 29). Au pire, comme dans les maisons de jeu ou les concours de virtuosité du temps d'Aristote, elle verse dans les « variétés », dont le philosophe Philippe Nemo nous dit qu'elles s'adressent « à des âmes épuisées qui n'ont pas d'énergie de reste pour une activité quelconque de l'esprit » (2004 : 39).

Une franche discrimination qui, comme il vient d'être suggéré, se perpétue jusqu'au siècle des Lumières.⁷ Entre cent exemples convergents, rappelons les tirades que Noël-Antoine Pluche décoche, dans son célèbre *Spectacle de la nature* (1732-1750), aux virtuoses du baroque

qui, « en nous occupant de son et de bruit comme des animaux sans intelligence », détournent l'art musical de sa vocation première, à savoir l'éducation religieuse des peuples, et gâtent le jugement des amateurs :

Roulades, virevoltes, singulière étendue de voix, efforts prodigieux : tout cela est étranger à cette imitation fidèle qui fait le vrai mérite de la musique. [...] Il s'agissait de m'occuper l'esprit d'une pensée juste, d'une image touchante, et d'y ajouter par le choix de vos sons une émotion proportionnée : mais ou vous ne m'occupez de rien, ou vous m'occupez tantôt du savoir du compositeur, tantôt de la souplesse des doigts de celui qui exécute. J'aimerais autant qu'on fit dépendre la beauté d'un discours des frises de l'orateur (1752 t.7 : 133, 119).⁸

Plusieurs éléments, dans ce court extrait, entrent en résonnance avec les principes de la poétique aristotélicienne : primat du fond sur la forme, rôle strictement illustratif de la musique, souci de la juste imitation. D'ailleurs, le double rejet des prouesses instrumentales et des « frises » du tribun est révélateur. La musique véritable, comme le bon discours, se reconnaît en ce qu'elle rend explicite un contenu préétabli par la raison. Or, cet art « des beaux sons avec un sens intelligible » a, pour l'abbé Pluche, un nom précis : c'est la « musique chantante » qui, parce qu'elle puise « dans les sons naturels de notre gosier et dans les accents de la voix humaine », est la seule à proprement transmettre les significations et, par conséquent, à pouvoir « instruire les peuples en chantant Dieu » (1752 t.7 : 129, 128, 137). En dehors de cette union naturelle des notes et des mots, la musique n'offre rien de plus qu'un désordre de « son et de bruit » qui, à défaut de nourrir l'esprit, peut accompagner les opéras profanes qu'on joue dans les « villes les plus médiocrement riches » (Pluche 1752 t.7 : 134).

Dans un écho révélateur de l'esprit du temps, ce qui est virtuosité vide et bruyante pour

⁷ C'est bien parce que notre réflexion porte sur la révolution esthétique, et non par manque d'intérêt ou par négligence, que nous nous permettons un tel saut historique. Pour une vision plus affinée du régime représentatif de la musique et de ses rouages internes, voir le texte de Kaltenecker (2006 : 8-11).

⁸ Pour d'autres exemples du même esprit, nous renvoyons à l'ouvrage de Georges Snyders sur *Le goût musical en France aux XVII^e et XVIII^e siècles* (1968 : 17-47). Pour des considérations plus générales sur la question, voir l'article de Jean Mongrédien sur « La théorie de l'imitation en musique au début du romantisme » (1978) ainsi que le chapitre sur « Une question de représentation », dans l'essai de Nicholas Cook : *Musique, une très brève introduction* (2006 : 81-93).

Pluche devient un « vain bruit » qui, « sans dessein et sans objet, ne parle ni à l'esprit ni à l'âme » sous la plume de Jean Le Rond d'Alembert, un « bruit animé et non désagréable, ou un bavardage divertissant et bien tourné, mais ne touchant point le cœur » chez Johann G. Sulzer puis un « simple bruit agréable qui [...], sans que personne ne prête jamais la moindre attention à sa composition, favorise la conversation libre entre voisins » dans les travaux de Kant (1973 : 2275; 1967-1970 t.3 : 431-432; 1993 : 202). C'est par une terminologie similaire, plus une ombre de mélancolie, que Jean-Jacques Rousseau s'exprime, dans son *Essai sur l'origine des langues* (1755), sur ce qu'il décrit comme la dégénérescence rationaliste de la composition : « En quittant l'accent oral et s'attachant aux seules institutions harmoniques la musique devient plus bruyante à l'oreille et moins douce au cœur. Elle a déjà cessé de parler, bientôt elle ne chantera plus » (1995 t.5 : 422). Le ton, cependant, se fait plus acerbe quand, dans son *Dictionnaire de musique* (1764), le philosophe dit du genre sonate :

La Musique purement Harmonique est peu de chose; pour plaire constamment, et prévenir l'ennui, elle doit s'élever au rang des Arts d'imitation; mais son imitation n'est pas toujours immédiate comme celles de la Poésie et de la Peinture; la parole est le moyen par lequel la Musique détermine le plus souvent l'objet dont elle nous offre l'image, et c'est par les Sons touchants de la voix humaine que cette image éveille au fond du cœur le sentiment qu'elle doit y produire. [...] Pour savoir ce que veulent dire tous ces fatras de *Sonates* dont on est accablé, il faudrait faire comme ce Peintre grossier qui était obligé d'écrire au-dessous de ses figures; *c'est un arbre, c'est un cheval, c'est un homme* (1995 t.5 : 1060).

Ce qu'il faut savoir, ici, c'est que Rousseau est un ardent défenseur de l'antique thèse des origines communes du chant et du langage. Suivant l'interprétation qu'il en donne, cet état de nature idéal, à jamais perdu sous les siècles de progrès et d'intellectualisation, doit servir de modèle aux musiciens qui refusent la dé-composition rationaliste, incarnée en l'œuvre de Jean-Philippe Rameau. Au plus court, le retour aux sources se résume à peu de choses : il s'agit, pour citer la musicologue Catherine Kintzler, de « faire chanter la langue et faire parler la musique » (1983 : 187). Il ne suffit pas, toutefois, de plaquer des mots sur une mélodie ou de musicaliser un discours : puisque le chant-langage originel est défini comme « transparence d'un cœur à cœur », le compositeur qui souhaite s'en inspirer doit attacher un soin particulier à la

clarté de l'expression (Kintzler 1983 : 145). Ainsi, sont vivement condamnées les roulades et autres vocalises qui, si elles conviennent à la langue « pleine d'o et d'a » des Italiens, rendent les opéras français inintelligibles :

[T]âchez, si vous le pouvez, de supporter cette extravagante criailerie, qui passe à chaque instant de bas en haut et de haut en bas, parcourt sans sujet toute l'étendue de la voix, et suspend le récit hors de propos pour *filer de beaux sons* sur des syllabes qui ne signifient rien, et qui ne forment aucun repos dans le sens (Rousseau 1995 t.5 : 1030, 319-320)!

Aussi cinglante que soit sa critique du goût classique, Rousseau ne parvient pas tout à fait à se dégager des lignes de forces que nous traçons depuis l'Antiquité jusqu'aux Lumières, imposant à la musique les mêmes contraintes que celles rencontrées dans le poème tragique : devoir de bien imiter, soumission à la parole, refus de l'ornementation superflue. Tout comme chez Aristote et l'abbé Pluche, mais aussi chez le Voltaire que nous décrit Rancière, le partage entre la musique et le bruit est, pour le Genevois, nettement tranché et teinté de considérations sur les classes. Par un intéressant revirement, cependant, ce sont les harmonies sophistiquées du monde cultivé que Rousseau qualifie de « fatras » et de « criailerie ». Tandis que le chant-langage qu'il idéalise aurait trouvé sa plus belle expression dans les airs et les danses spontanés de fêtes populaires ancestrales. Ce dérèglement dans l'association habituelle du bruit et du vulgaire, nous croyons, annonce les bouleversements du régime esthétique : réhabilitation des arts et des genres mineurs, passion pour les folklores nationaux et les traditions extra-européennes, assomption de l'ordinaire.

1.2 Le langage des fleurs et des choses muettes

Au-delà de ce travail de déliaison qu'il entame, et même lorsqu'il défend une musique vocale et strictement imitative, Rousseau nous semble ouvrir une autre brèche dans l'édifice représentatif. Fidèle à l'esthétique du sentiment en vogue à son époque, selon laquelle l'objet de la musique serait de reproduire les passions humaines, il écrit, dans son *Essai sur l'origine des langues* : « [Le musicien] ne représentera pas directement ces choses, mais il excitera dans l'âme les mêmes sentiments qu'on éprouve en les voyant » (1995 t.5 : 422). Bien que solidement

ancrée dans l'Antiquité, cette caractérisation de la musique comme langage du cœur s'exacerbe dans les débats du 18^e siècle et évolue de manière à ce que les effets recherchés soient de plus en plus diffus et, éventuellement, coupés du monde. Commentant la phrase de Rousseau, le musicologue Jean Mongrédien écrit :

D'un seul coup c'était tout un vaste champ nouveau qui s'ouvrait devant le compositeur : les liens qui reliaient étroitement l'imitation à l'objet imité se relâchaient sans être rompus pour autant; simplement l'espace où l'on permettait au compositeur d'évoluer se trouvait considérablement agrandi; quelques décennies encore et ces liens seraient cette fois définitivement brisés, du moins pour ceux des artistes qui au XIX^e consentiront à franchir le pas décisif (1974 : 87).

Nous nous pencherons, au cours des prochaines pages, sur cette transition allant d'un rapport réglé entre la musique et son contenu vers une « expression infinie et indéterminée » (Wagner 1922-1931 t.2 : 37). Nous tenterons, alors, de lier ce mouvement à la seconde forme de la parole muette, celle dont Rancière nous dit qu'elle « retourne du bel ordre causal du monde de la représentation au monde obscur, souterrain et dépourvu de sens de la chose en soi » (2001a : 32). Mais avant de nous atteler à cette tâche, voyons comment s'exprime, chez les compositeurs et les théoriciens de cette période, la prose des choses muettes elles-mêmes.

Comme nous l'avons observé en introduction, cette première identité du logos et du pathos désigne l'intérêt grandissant des artistes du 19^e siècle pour les gestes et les objets quelconques, qu'ils investissent d'un pouvoir de signification inédit. « Tout est trace, vestige ou fossile », résume Rancière : « Toute forme sensible, depuis la pierre ou le coquillage, est parlante » (2001a : 35). Nous avons dit reconnaître cette parole muette chez Novalis, dans les romans de Balzac et dans la pédagogie de Jacotot, mais nous aurions pu parler, aussi bien, des souvenirs jamais trop précis de Marcel Proust, des flâneries de Charles Baudelaire ou de la « négation de l'idéal » chez Gustave Courbet : « Le beau est dans la nature, et se rencontre dans la réalité sous les formes les plus diverses [...] supérieur à toutes les conventions de l'artiste » (1986 : s.p.). Autant d'exemples dont les conséquences sur la poétique classique ne devraient pas nous échapper. Rappelant les « inventaires de notaire » de Balzac, Patrick Vauday écrit : « La narration [se voit] ralentie et trouée par les longues stases descriptives, finissant par

être absorbée par les détails sans liens d'un décor qu'elle ne domine plus pour en faire la toile de fond et le faire-valoir d'un caractère » (Game et Lasowski 2009 : 138, 139). Pour la première fois, depuis l'Antiquité, l'enchaînement logique des idées et des actions, en tant que principe directeur des arts, voit son autorité sabotée.

En musique, comme partout ailleurs, le goût pour les pratiques descriptives n'est pas une invention du 19^e siècle. Depuis Sakadas qui, durant les premiers Jeux delphiques (586 av. J.-C.?), s'efforce de reproduire chaque détail du combat entre Apollon et le Python jusqu'aux *Saisons* d'Antonio Vivaldi (1725) en passant par les *Oiseaux* de Clément Janequin (1537), il semble même traverser l'entièreté du régime représentatif. Toutefois, comme l'indique Alfred Einstein, l'ancienne manière de peindre en musique demeure plutôt « naïve et se contente d'emprunter ses motifs d'inspiration aux associations auditives les plus immédiates : tumulte des batailles, chant des oiseaux, son des cloches, fracas de l'orage et scènes pastorales » (2006 : 33). Dépourvues de tout récit édifiant ou de contenu intellectuel, ces imitations, semblables à la nature morte ou la scène de genre, ne peuvent présenter, dans l'ordre aristotélicien, qu'un faible intérêt. La boutade du roi Agésilas II, immortalisée par Plutarque, mais rapportée ici dans les mots du poète Giuseppe Carpani, est fameuse : « Un Grec, sur l'invitation qu'on lui faisait un jour d'aller entendre un individu qui en sifflant imitait parfaitement le rossignol, répondit : – Je ne bouge pas; j'ai entendu le rossignol lui-même » (Berlioz 1996-... vol.3 : 2). La réplique paraît bien inoffensive, cependant, lorsque comparée aux invectives des Lumières. Dans son *Essay on Musical Expression* (1752), par exemple, le compositeur Charles Avison se montre sans pitié pour les « insignifiantes mimiqueries » de Vivaldi et ses semblables, déficientes en « véritable invention » et seulement bonnes, pour cette raison, à « divertir les enfants » (2003 : 90, 42).

Bien qu'empruntant une voie différente, la critique d'Avison rejoint celle que l'abbé Pluche dirige contre les musiques qui, selon lui, traitent le public « comme le bouvreuil ou le sansonnet, qui ne pensent point et qui passent les jours entiers à entendre ou à répéter de purs sons » (1752 t.7 : 133). Chacun des deux hommes déclare, à sa façon, « l'insignifiance de la prose du monde » et la bêtise de ceux qui se contentent de la simplement reproduire (Rancière 1998c : 112). Il est vrai, certes, que l'abbé se pâme devant le « spectacle de la nature », depuis les pattes du moucheron jusqu'aux rayons du soleil, et que l'entièreté de son œuvre repose sur

l'affirmation que « les corps qui nous environnent, les plus petits comme les plus grands, nous apprennent quelques vérités : ils ont tous un langage qui s'adresse à nous, et même qui ne s'adresse qu'à nous » (1752 t.1 : iv). Pour cette raison, nous pourrions être tenté d'en faire un précurseur des poètes « archéologues ou géologues » qui, à l'ère esthétique, décodent la société jusque dans ses débris les plus quelconques (Rancière 2007 : 29). Mais ne nous y trompons pas : le spectacle de la nature n'est qu'un autre nom pour désigner l'ordre chrétien du monde et les « corps » muets n'y sont autorisés à parler que pour confirmer la place qu'ils y occupent. Un tel écosystème, il va sans dire, n'ébranle en rien les vieilles hiérarchies. Comme le souligne Guilhem Armand,

si Pluche s'intéresse de près au détail et est prompt à lui attribuer une fonction, c'est davantage une vue d'ensemble qu'il construit, soulignant sans cesse combien la nature est bien conçue, combien, dans la mer, par exemple, chaque poisson a sa place et son rôle, que même les feuilles séchées tombant des arbres sur le sol produisent un effet positif (2013 : 340).

Mais il ne faut que quelques décennies, après la publication du *Spectacle*, pour que la prose de l'ordinaire sorte de ce finalisme pour devenir, dans les mots de Novalis, « paroles infinies » et que l'ordre universel, en tant que principe structurel du monde et de la pensée, ne cède la place au chaos originel.

C'est chez Wackenroder, avons-nous dit, que s'exprime au plus court la nouvelle sensibilité. Bien qu'attiré, lui aussi, par les « choses célestes » et méprisant les « petites mondaines », ce dernier place le vulgaire en plein cœur de son discours esthétique (2009 : 81, 124). La grandeur d'une œuvre, semble-t-il, s'y mesure à l'écart séparant la trivialité de ses conditions de production et l'élan poético-spirituel qu'elle provoque chez le spectateur. Dans ses *Épanchements d'un moine ami des arts* (1797), écrits et publiés avec la complicité de son ami Ludwig Tieck, le poète s'émerveille, par exemple, que Raphaël crée « en toute innocence et de façon candide » des œuvres « où nous voyons se réfléchir le Ciel entier », qu'un « joueur frénétique » comme Guido Reni réalise « les tableaux les plus saints et les plus sacrés » ou qu'un Albrecht Dürer, « simple bourgeois de Nuremberg, composa dans cette même chambre où il se disputait quotidiennement avec sa méchante femme, avec une assiduité mécanique, des œuvres

pleines d'âme » (2009 : 138). Concernant le charme particulier de la musique, il écrit : « Mais de quelle marmite magique s'élève la vapeur de cette splendide apparition d'esprits? Je regarde... et ne découvre qu'un nœud de proportions mathématiques, représenté de façon sensible sur du bois sculpté, un cadre tendu de cordes et du fil de laiton » (2009 : 212). Ne serait-ce que par le vocabulaire employé, nous devinons que le « spectacle » est bien différent de chez Pluche. Tandis que l'abbé préfère contempler le monde dans les « bornes nécessaires de la raison humaine », Wackenroder semble plutôt attiré par l'envers du décor, par ce qui échappe à la compréhension (1752 t. 1 : vii). D'ailleurs, le poète ne manque pas les occasions pour s'en prendre aux « têtes critiques » qui, éprises de discipline et de science, réduisent la beauté et l'existence à d'austères systèmes d'idées : « Les sages voudraient refaire le monde selon le modèle calculé et mesuré par la raison humaine, en suivant un ordre des choses sérieux et spirituel. Mais qu'est-ce que la terre sinon un [...] éclair fugitif, visible à nos yeux, surgissant des nuages obscurs cachés de l'univers » (2009 : 41, 180)? Pour ce qui nous intéresse, ce renversement de l'ordre rationnel a pour effet que les « animaux sans intelligence » qui, chez Pluche, ne s'occupent que de « son et de bruit », se répandent maintenant en airs raffinés :

Ici rien n'est silencieux ni solitaire : le vent vivifiant fait frémir la cime de l'arbre, il effleure toutes les feuilles comme autant de langues, l'arbre vibre de joie, comme si des doigts invisibles tremblaient et glissaient sur une harpe. Les oiseaux jubilent en chants épurés, des milliers de sonorités et de voix passent ça et là, se mêlant, et exultent sous forme de chant [...] – quel esprit, quelle amitié animent les fibres invisibles et cachées du printemps, de sorte que les choses les plus multiples et les plus diverses se répandent en chant et en sons (Wackenroder et Tieck 2009 : 194)?

Rien n'est silencieux : seulement, la prose du monde s'exprime ici dans une langue étrangère à la raison. Son déchiffrement, autrefois réservé aux sages et aux savants, glisse alors aux mains des artistes qui, empruntant les voies les plus secrètes de l'âme humaine, sont mieux disposés à communiquer le mystère. La musique, vu son haut degré d'abstraction, devient ainsi le modèle des autres formes d'art : un langage « plus délicat que la langue, et peut-être plus tendre que ses pensées. L'esprit ne peut plus s'en servir comme un moyen ou un organe, car elle est la chose

elle-même » (Wackenroder et Tieck 2009 : 196-197). Dans un seul souffle, la vieille poétique logocentrique et ses hiérarchies volent en éclats.

Quoique mort en bas âge et dans un anonymat quasi total, Wackenroder devient, grâce aux éditions posthumes que lui consacre Tieck, l'une des principales sources d'inspiration des romantismes allemand et européen. Sa critique du langage parlé au profit des « Miracles de l'art musical », en particulier, retentit jusque dans les discours esthétiques parmi les plus influents du 19^e siècle (Wackenroder et Tieck 2009 : 210). Depuis Ernst T. A. Hoffmann jusqu'à Nietzsche en passant par Arthur Schopenhauer et Richard Wagner. Dans sa recension de la *Cinquième symphonie* (1808), où Ludwig van Beethoven incarne la figure archétypale du compositeur romantique, le premier commence en s'excusant de devoir « exprimer par des mots » les émotions ressenties à l'étude d'« une des œuvres les plus importantes de ce maître dont nul, sans doute, ne contestera la suprématie en matière de musique instrumentale » (1985 : 38). Puis, dans une formule célèbre, il ajoute : « Lorsqu'on parle de la musique comme d'un genre autonome, on ne devrait jamais penser qu'à la musique instrumentale qui, méprisant toute aide et toute intervention extérieure, exprime avec une pureté sans mélange cette quintessence de l'art qui n'appartient qu'à elle » (Hoffmann 1985 : 38). Sous la plume de Schopenhauer, cette puissance particulière devient l'« essence intime de la nature », la « volonté » qui, située en dehors de l'existence objective, précède et anime chacune de ses fibres (2004 : 151-155). Chez le jeune Nietzsche, qui est plus que familier avec les thèses de son prédécesseur, elle est le « vouloir dionysiaque » qui s'agite sous les belles apparences apolliniennes du monde (2010 : 53). Pour Wagner, imprégné des idées de Rousseau et d'esthétique du sentiment, la musique est d'abord l'organe de « la sensibilité intérieure de l'âme » pour devenir, sous l'influence tardive mais décisive de Schopenhauer, la « manifestation intérieure de toute chose » (1922-1931 t.5 : 73; 1922-1931 t.10 : 54).⁹ Ici, encore, Beethoven fait figure de modèle. Dans l'article-hommage que lui consacre le compositeur pour souligner, en 1870, son centenaire, le maître de Bonn se voit même comparé, en raison de sa surdité, au mythique Tirésias, voyant aveugle

⁹ Malgré leur indéniable parenté d'esprit, les discours esthétiques de Schopenhauer, Wagner et Nietzsche sont traversés de désaccords et malentendus qu'il n'est pas toujours simple de démêler et dont nous ne pouvons, dans le présent travail, nous occuper. Nous référons, pour cela, à l'ouvrage de Santiago E. Espinosa sur *L'ouïe de Schopenhauer* (2008) ainsi qu'à celui d'Éric Dufour sur *L'esthétique musicale de Nietzsche* (2005).

à qui le monde des apparences est fermé, qui observe, pour cela, avec l'œil intérieur, le principe de toute apparence, – c'est à lui que ressemble maintenant le musicien devenu sourd : [...] c'est seulement l'essence des choses qui se manifeste à lui, et qui les lui montre à la lumière calme de la beauté (Wagner 1922-1931 t.10 : 73).

Ainsi, lorsque dans la *Pastorale* (1808), il se prête au jeu de la musique à programme, le compositeur offre plus, poursuit Wagner, que la représentation codifiée et superficielle de la vie rustique, « il comprend la forêt, le ruisseau, la prairie, l'éther bleu, la foule joyeuse, le couple amoureux, le chant des oiseaux, la course des nuages, le grondement de la tempête, la volupté du repos idéalement agité » (1922-1931 t.10 : 73). Nous voilà loin de l'imitation « naïve » dont parle Einstein et des « mimiqueries » enfantines que dénonce Avison. Toujours au sujet de la *Pastorale*, Hector Berlioz écrit :

L'auteur de *Fidelio*, de la *Symphonie héroïque*, veut peindre le calme de la campagne, les douces mœurs des bergers; non pas de ces bergers roses, verts, et enrubannés de M. de Florian; encore moins de ceux de M. Lebrun, auteur du *Rossignol*, ou de ceux de J.-J. Rousseau, auteur du *Devin de village* : c'est de la nature vraie qu'il s'agit ici (1996-... vol.3 : 385).

Moins métaphysicien que ses pairs d'outre-Rhin, le compositeur français semble annoncer, un demi-siècle à l'avance, le naturalisme d'un Alfred Bruneau ou d'un Gustave Charpentier, dont Émile Vuillermoz nous dit que les « romans musicaux » n'hésitent pas, pour mieux révéler « le lyrisme caché dans les plus humbles destinées, [...] à "musicaliser" une mansarde, une ménagère à son fourneau, une lampe à pétrole, un journal, une soupière et un litre de vin » (1949 : 367).¹⁰ En mettant de côté ses réserves quant aux imitations trop « physiques » du réel, d'aucuns pourraient être tentés, même, d'en faire un ancêtre lointain de certaines avant-gardes fondatrices du 20^e siècle : depuis les futuristes italiens qui, à l'aube de la Première Guerre mondiale, cherchent à entonner les bruits de la ville moderne, aux membres de Pink Floyd qui, au milieu des années 1970, songent à faire un album entier sur de l'électroménager (1996-... vol.3 : 1-

¹⁰ Émile Zola, admirateur de Berlioz, ne définit-il pas l'approche naturaliste comme celle de l'artiste qui, refusant les « erreurs d'une nature imaginaire », s'en tient à la stricte « nature vraie, vue à travers notre humanité » (2006 : 120)?

10). N'est-ce pas, encore, l'appel de la « nature vraie » qui pousse John Cage à ouvrir la salle de concert aux sons indisciplinés de l'extérieur, qui entraîne Pierre Schaeffer hors des studios pour s'emparer du « concret sonore », qui inspire à Olivier Messiaen de transposer au piano l'exact chant des oiseaux? Sans doute, une telle filiation s'expose-t-elle à mille et une nuances qui mériteraient d'éventuels développements. En revanche, même dans ses traits les plus généraux, elle nous indique combien la production musicale du 20^e siècle est affranchie des principes représentatifs et entrée dans ce régime de l'« omni-signifiante » où, nous dit Rancière, la « parole muette d'une façade ou d'un égout parle mieux que tout discours, parce qu'elle ne veut rien dire, parce qu'elle ne peut pas mentir, parce qu'elle est la pure inscription sur les choses de leur propre histoire » (2007 : 178).

1.3 Par la musique vers l'obscur

De toutes les paroles silencieuses prisées par les romantiques et leurs précurseurs, la musique instrumentale est certainement celle qui connaît la plus fulgurante promotion. Jadis considérée comme une forme d'expression déficiente, comparable aux cris insensés des bestiaux, elle acquiert, au fil des 18^e et 19^e siècles, un pouvoir de signification sans précédent et toujours accru, menaçant éventuellement de détrôner la parole poétique. Annonceur, sans doute, de ces mutations, le compositeur et théoricien Johann Mattheson n'hésite pas, dans *Der vollkommene Capellmeister* (1739), à parler de la musique instrumentale comme d'un « langage sonore » ou d'un « discours en sons », soutenant que cette dernière peut aussi bien toucher le cœur et occuper l'intellect que l'art vocal : « C'est alors un vrai plaisir! il faut bien plus d'art et une imagination plus forte pour arriver à cette fin sans le secours des mots » (1981 : 208, 425). Quelques décennies plus tard, dans une entrée de l'*Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771-1774) de Sulzer, c'est Johann A. P. Schulz qui affirme que l'allegro d'une symphonie peut égaler, en termes de contenu, une ode de Pindare : « Comme celle-ci, elle élève et émeut l'âme de l'auditeur et exige le même esprit, la même puissance d'imagination et la même science artistique pour qu'on y excelle » (1967-1970 t.4 : 479). Enfin, le renversement nous apparaît complet lorsque, dans une série d'articles pour l'*Allgemeine musikalische Zeitung* de 1801, le pasteur Johann K. F. Triest salue Carl P. E. Bach comme un « autre Klopstock qui employait les sons *plutôt* que les mots. Est-ce la faute du chanteur d'odes si ses envolées

lyriques passent pour du non-sens chez les masses grossières » (1997 : 346)? L'œuvre de Bach, ajoute-t-il, offre

la démonstration que la musique pure n'est pas seulement le revêtement de la musique appliquée ou abstraite de cette dernière, mais qu'elle peut atteindre de hauts sommets par elle-même [...], elle peut s'élever au rang d'une poésie d'autant plus pure que les paroles (contenant toujours des sens adjacents) ne la retiennent plus vers les régions du sens commun (Triest 1997 : 346).

Non seulement la musique se voit-elle reconnaître son autonomie, mais elle communique, à présent, « une certaine idée *esthétique*, c'est-à-dire une qui combine le sentiment et le concept et qui ne saurait se laisser traduire en mots » (Triest 1997 : 346). Déficitaire de sens pour les auteurs de la génération précédente, elle traduit, dorénavant, des réalités supérieures et inaccessibles au verbe et à la connaissance ordinaires. C'est ce que résume Carl Dahlhaus, dans les premières pages de *L'idée de la musique absolue* (1978) : « Si au XVIII^e siècle, la musique instrumentale était pour le sens commun esthétique un "bruit agréable" *en dessous* du langage, la métaphysique romantique de l'art en fit un langage situé *au-dessus* du langage » (2006 : 16). Rappelons-nous les effusions de Wackenroder :

Mais je tiens la musique pour la plus merveilleuse de toutes les inventions, parce qu'elle dépeint les sentiments humains de façon supra-humaine, et qu'elle nous montre tous les mouvements de notre âme désincarnés, enveloppés de nuées d'or d'harmonies sublimes, au-dessus de notre tête – car la musique parle une langue que nous ignorons dans la vie courante, et dont nous ne savons pas où nous l'avons apprise ni comment, une langue que seule on pourrait tenir pour le langage des anges (2009 : 213).

Bien qu'un tel renversement de situation aurait pu provoquer la levée de boucliers des littérateurs, plusieurs poètes et romanciers de l'époque, et non les moindres, s'entendent pour reconnaître les limites de leurs moyens face au « miracle » musical. Thomas Moore, dans ses *Irish Melodies* (1807-1834), écrit : « Oh divine musique! Le langage impuissant et faible se retire devant ta magie! Pourquoi le sentiment parlerait-il jamais, quand tu peux seule exhaler toute son âme » (Berlioz 1996-... : 68)? Balzac, au fil de ses correspondances avec la comtesse

Ewelina Hańska, en vient également à s'incliner. Dans une lettre du 7 novembre 1837, il admet que Beethoven soit le seul homme qui lui fasse connaître la jalousie. À peine remis de la *Cinquième*, entendue la veille au Conservatoire de Paris, il poursuit : « Dans son *finale*, il semble qu'un enchanteur vous enlève dans un monde merveilleux, au milieu des plus beaux palais qui réunissent les merveilles de tous les arts [...] et vous laissent apercevoir des beautés d'un genre inconnu » (de Balzac 1990 : 419). Vient alors l'aveu d'impuissance : « Non, l'esprit de l'écrivain ne donne pas de pareilles jouissances, parce que ce que nous peignons est fini, déterminé, et ce que vous jette Beethoven est infini » (de Balzac 1990 : 419). Baudelaire paraît aussi désespéré quand, cherchant à témoigner son admiration à Wagner, il affirme : « J'avais commencé à écrire quelques méditations sur les morceaux de *Tannhäuser* et de *Lohengrin* que nous avons entendus; mais j'ai reconnu l'impossibilité de tout dire » (2013 : 12). Même constat lorsque, dans une défense passionnée du *Tannhäuser* (1845) parisien de 1861, le poète tente de décrire la « grande rêverie » que lui procure l'œuvre, mélange d'impressions « que les nuances fournies par le dictionnaire ne suffiraient pas à exprimer » et de « sentiments que les paroles qu'on prononce n'indiquent point » (Baudelaire 2013 : 25, 56).¹¹ Que des poètes s'avouent incapables de bien traduire l'effet musical, cela indique, sans contredit, un profond changement dans les conceptions esthétiques occidentales : la parole n'est plus, comme aux temps d'Aristote ou des Lumières, le modèle infailible vers lequel toute création devrait tendre. À l'heure où plusieurs s'éprennent de métaphysique, le sens étroit et terrestre des mots passe même pour une contrainte. La musique, en contrepartie, apparaît comme l'organe privilégié des réalités suprasensibles : elle est, dans les mots de Berlioz, « une langue plus riche, plus variée, moins arrêtée et, par son vague même, incomparablement plus puissante » (1990 : 3). Ces qualités, il nous semble, en font un véhicule tout désigné pour explorer le grand Autre de la seconde parole muette.

Ici, l'artiste n'est plus, comme dans la section précédente, l'explorateur qui sillonne le bas monde et qui prête voix aux choses sans raison. Il est, dans les termes de Rancière, celui

¹¹ Bien entendu, tout écrivain ne partage pas cette opinion. Songeons à Paul Claudel, pour qui la musique n'est rien de moins qu'une « folle qui ne sait ce qu'elle dit » et dont « le voisinage [...] a été pour tant d'écrivains d'aujourd'hui si pernicieux [...] ». Si la Musique et la Poésie sont en effet identiques dans leur principe, qui est le même besoin d'un bruit intérieur à proférer, et dans leur fin, qui est la représentation d'un état de félicité fictif, le Poète affirme et explique, là où l'autre va, comme quelqu'un qui cherche, criant » (1959 : 44).

qui « s'enfoncé dans le pur non-sens de la vie brute ou dans la rencontre avec les puissances des ténèbres » (2001a : 33). Son travail tient à « l'autre identité du *logos* et du *pathos* [...], celle qui va, à l'inverse de la première, du clair à l'obscur et du *logos* au *pathos* » (Rancière 2001a : 39). La prose de l'ordinaire ne l'interpelle pas tant que la voix, insaisissable et insensée, de la vie même. Plutôt que de donner sens aux signes qui parsèment la surface du monde, il se perd dans leur multiplicité et leur égale insignifiance ou s'abîme, pour les plus aventureux, vers les forces souterraines qui s'agitent sous les apparences. D'une manière comme de l'autre, aucun déchiffrement n'est envisageable, cette fois : la bêtise de l'existence nue et le chaos primordial refusent, en leurs principes, toute présentation sensible. D'où, nous dit Rancière, la récente promotion de l'art musical qui, faisant

sauter l'écran de l'image et de la représentation [...] apparaît par excellence comme cet « au-delà de la nature » qui recueille la sacralité que la nature a perdue au temps de l'industrie. La nature était la première forme, la forme tangible de l'Idée encore primitive et prise dans la solidité de la matière. La musique est le dernier « état sacré », la forme spiritualisée de l'Idée, pulvérisant toute matière et toute image[, comme dirait Mallarmé,] en un « volatil dépouillement [...] » (1996 : 68).

Irréductible à tout logos, donc, cet « au-delà » vers lequel la musique aurait le pouvoir de nous entraîner porte, suivant les modes et les auteurs, une variété de noms qui, s'ils ne sont pas tout à fait interchangeables, présentent une étonnante parenté. Dans les *Fantaisies* (1809-1815) de Hoffman, le retentissement d'un air de Wolfgang A. Mozart ouvre les portes du « lointain et mystérieux royaume des esprits, Djinnistan éclatant de splendeur où une indicible et céleste douleur, pareille à la joie la plus ineffable, remplit, comble l'âme extasiée de tout ce qui lui a été promis sur la terre » (2004 : 122). La même musique, sinon celle de Beethoven ou de Gioacchino Rossini, transporte Schopenhauer vers le monde fantomatique de la volonté non objectivée d'où, peut-on lire dans les *Manuscrits de jeunesse* (1804-1818), « nous pouvons assister d'un lieu élevé, dans la plus grande paix, séparés de tous les phénomènes du monde extérieur, à tous ces phénomènes sans y participer, même si la partie de nous qui appartient au monde des corps en est très bouleversée » (1997 : 173). Pour le Nietzsche des premiers essais, la musique fournit un accès direct au « monde spirituel qui nous parle, si vivant bien qu'il nous reste invisible [...] : "Soyez tels que je suis! Moi, la Mère originelle, qui

créée éternellement sous l'incessante variation des phénomènes, qui contrains éternellement à l'existence et qui, éternellement, me réjouis de ces métamorphoses" » (2014b : 99, 101)!

« Par la musique vers l'obscur », dit la thèse de Marcel Beaufils : voilà qui résume bien la poétique de l'ombre des romantiques (1983 : 13). L'art instrumental, par son mutisme et son immatérialité, s'y trouve renvoyer à l'indicible, voire au néant originel du monde, d'où le mélomane croit pouvoir contempler l'essence première des choses. C'est, nous croyons, ce qu'entend Einstein lorsqu'il parle du « caractère magique de la matière sonore », soulignant que « la musique devient, avec le Romantisme, un élément *orphique*. On fuit le grand jour pour se réfugier dans la pénombre, toute peuplée de visions, et où même les miracles redeviennent possibles. Et, finalement, on ne se réfugie plus seulement dans la pénombre mais dans la nuit » (2006 : 47, 46). Entre cent métaphores allant dans le même sens, le jeune Nietzsche ne fait-il pas émaner la musique de la « mystérieuse pénombre dionysiaque », de « l'horrible tréfonds de la nature », de la « nuit terrifiante » d'avant toute existence (2014a : 79, 63)? Du reste, n'est-ce pas dans le « royaume merveilleux de la nuit » que se retirent les amoureux de *Tristan et Isolde* (1859), loin du « jour et son éclat trompeur » (Wagner 1996 : 145)? Avant de sombrer dans le grand renoncement de la mort : « Dans la plénitude du flot, dans le bruissement des échos, dans le souffle absolu où s'exhale le monde, chavirer... s'abîmer... n'être plus rien à soi... joie souveraine... joie » (Wagner 1996 : 252-253)? Une chose est certaine : la nouvelle sensibilité nous emporte bien loin, pour reprendre une formule de Jankélévitch, de la « lumière sans ombres » des siècles de grand rationalisme (1988 : 224). Rancière, sans doute, parlerait d'une descente de « la belle apparence esthétique et rationnelle au fond obscur et pathique » du monde (2001a : 32). Enfin, d'ajouter Jankélévitch : « Dans le noir, où l'on ne voit rien, il n'y a qu'à écouter » (1988 : 239).

1.4 Des formes sonores en mouvement

Avec la métaphysique romantique de la musique, et dans les querelles poétiques qui l'entourent et la prolongent, l'ouïe acquiert des lettres de noblesse qui lui sont refusées depuis des siècles. Et la matière sonore, prise pour elle-même, est investie d'une valeur signifiante sans précédent. Dans ses carnets, tenus entre 1776 et 1824, Joseph Joubert l'annonce clairement : « Un

seul beau son est plus beau qu'un long parler » (Kaltenecker et Nicolas 2006 : 12). Tieck, dans les *Fantaisies sur l'art*, écrit : « Ne perçois-tu pas dans les sons des lueurs scintiller? Oui, ce sont les douces voix des anges » (Wackenroder et Tieck 2009 : 247). Mais c'est Wackenroder qui est le plus dithyrambique : « Venez, Ô sonorités, approchez et sauvez-moi de ce douloureux désir terrestre de mots, enveloppez-moi de vos mille rayons dans vos nuées splendides et soulevez-moi vers le Ciel dont l'antique étreinte est amour universel » (2009 : 234)! Bien que vivement opposé aux effusions du romantisme, le critique et esthéticien Eduard Hanslick reconnaît la beauté et le pouvoir propres aux sons : « Mais nous vous l'assurons, ils sont nobles et forts les effets qu'on ressent en suivant de près l'esprit créateur [...] sur un empire où l'oreille devient l'outil le plus raffiné, le plus noble » (1986 : 140). Il poursuit : « Là, un prétendu sentiment enfermé dans l'œuvre ne commande point au nôtre. L'esprit joyeux et calme, nous jouissons vivement et intimement de l'œuvre d'art qui passe devant nous, éprouvant ce que Schelling appelle si bien "la sereine indifférence du beau" » (1986 : 140). Cette posture, qui écarte les contenus expressif et discursif d'une œuvre pour en mieux apprécier l'intelligence formelle, est un corollaire du nouveau rapport du logos et du pathos décrit plus haut : la structure et le style d'une composition, jadis le revêtement silencieux de l'idée ou du sentiment à traduire, deviennent aussi éloquents, sinon plus, que n'importe quelle note de programme. Dans le vocabulaire de la linguistique, nous pourrions dire qu'elle oblitère la fonction référentielle du langage pour mettre « en évidence le côté palpable des signes » (Jakobson 1978 : 218).¹² Rancière, sans doute, évoquerait la « parole soliloque, celle qui ne parle à personne et ne dit rien, sinon les conditions impersonnelles, inconscientes de la parole elle-même » (2001a : 39-40). Pour le dernier segment de notre chapitre, nous verrons comment cette prééminence de la forme se manifeste dans les esthétiques musicales dominantes du 19^e siècle.

À notre connaissance, c'est au premier chapitre de *La parole muette* que Rancière aborde le plus franchement les transformations qui, dans les différentes manières de penser et de faire l'art depuis deux siècles, permettent à l'elocutio de se délier de l'inventio. Partant des reproches que Jean-Paul Sartre réserve aux « paroles de pierre » de Gustave Flaubert et à la « colonne de

¹² Concernant les liens entre le formalisme de Hanslick et la linguistique, voir la contribution de Raymond Court à *L'esprit de la musique* (1992). L'auteur reprend le sujet dans *Le voir et la voix* (1997 : 43-63).

silence » du poème mallarméen, le philosophe trace les origines de cette critique, dite de la « pétrification » littéraire, et propose d'en retenir un épisode marquant : la sortie houleuse du *Notre-Dame de Paris* (1831) de Victor Hugo (1998d : 17). La poétique classique, avons-nous dit, désigne l'œuvre comme arrangement logique d'actions, comme représentation d'hommes agissant selon la raison. Or, nous dit Rancière, la logique qui triomphe dans le roman de Hugo chamberde complètement cette définition :

Assurément *Notre-Dame de Paris* aussi raconte une histoire, noue et dénoue le destin de ses personnages. Mais le titre n'est pas pour autant la seule indication du lieu et du temps où se passe l'histoire. Il définit ces aventures comme une autre incarnation de ce que la cathédrale elle-même exprime, dans la répartition de ses volumes, dans l'iconographie ou le modelé de ses sculptures. Il met en scène ses personnages comme des figures détachées de la pierre et du sens qu'elle incarne. Et, pour cela, sa phrase anime la pierre, la fait parler et agir (1998d : 19-20).

Cette nouvelle puissance de la matière, nous la retrouvons autant dans la pâte colorée d'Édouard Manet que dans les acrobaties improbables de Charlie Chaplin et l'écriture « à voix haute » de Roland Barthes, « un texte où l'on puisse entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde : l'articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage » (1973 : 105). Nous la devinons, également, derrière le projet de « réforme » esthétique prôné par Hanslick et son maître ouvrage : *Du beau dans la musique* (1854).

Avant de devenir le critique et esthéticien que nous connaissons, le mélomane autrichien étudie le piano et la théorie musicale sous l'aile de Václav J. K. Tomášek puis décroche, en 1849, un doctorat en droit de l'Université de Vienne. Ses nombreuses interventions dans la presse, qu'il commence dès la jeune vingtaine, ne tardent pas à soulever la controverse et à l'établir comme l'une des plumes les plus redoutées de l'empire d'Autriche.¹³ Excédé par les débordements du romantisme, il développe une approche tout à fait polémique, pour le sens

¹³ Maurice Fleuret rapporte : « Bruckner, excédé par les attaques fielleuses d'Eduard Hanslick, avait demandé à l'empereur François-Joseph s'il ne pouvait pas interdire de plume l'illustre critique viennois. Alors très en cour, le compositeur n'obtint pas satisfaction pour autant » (1989 : 24).

commun de l'époque, selon laquelle le beau musical ne réside pas tant dans la capacité à émouvoir le spectateur que dans la disposition des formes sonores :

On s'est habitué, en effet, à considérer le sentiment éveillé par une œuvre musicale comme le sujet, l'idée, le contenu spirituel de cette œuvre, et à ne voir dans les combinaisons sonores traitées artistiquement que la simple forme, l'image, le vêtement matériel d'un élément suprasensible. Mais c'est précisément la partie spécifiquement musicale qui constitue la création de l'artiste; c'est en elle que l'esprit qui a créé et l'esprit qui contemple s'unissent; c'est là, dans ces formes sonores et précises, que réside le contenu spirituel de la composition, et non dans la vague impression d'ensemble d'un sentiment abstrait. La forme, par opposition au sentiment, est le vrai contenu, le vrai *fond* de la musique, elle est la musique même : le sentiment provoqué en nous ne peut s'appeler ni fond ni forme, il n'est qu'un effet, qu'une résultante (1986 : 135).

Comme les paroles de marbre de Flaubert et de Mallarmé, accusées de sacrifier l'éloquence au profit de la puissance des mots mêmes, la réforme de Hanslick prend l'exact contrepied du système représentatif qui, nous l'avons vu, impose à toute forme poétique de se plier à un contenu intellectuel ou expressif préétabli. Reprenant les termes de Gustave Planche, qui critique sévèrement le *Notre-Dame* de Hugo, Rancière résume que « c'est désormais la "partie matérielle" du langage – les mots avec leur pouvoir sonore et imagé – qui prend la place de la "partie intellectuelle" : la syntaxe qui subordonne ceux-ci à l'expression de la pensée et à l'ordre logique de l'action » (1998d : 20). Or, c'est très précisément ce que préconise, dans la sphère musicale, l'esthétique de Hanslick :

Ce qu'on appelle communément la partie matérielle de l'art, un moyen de transmission, est précisément l'émanation directe de l'esprit; tandis que ce qu'on prend pour l'objet transmis (c'est-à-dire, en réalité, l'effet produit par le sentiment), est inhérent à la matière du son et est régi, pour une bonne moitié, par des lois physiologiques (1986 : 135).

C'est un fait que la musique éveille en l'homme des sentiments. Mais, comparativement à la présence formelle des œuvres, ces états d'âme sont un guide bien approximatif pour nous apprendre à bien écouter, puisque variant d'un auditeur à l'autre. Voilà le raisonnement

qui pousse Hanslick à exclure tout contenu, soit-il expressif ou narratif, de son appréciation esthétique : « Au lieu de s'attacher aveuglément aux impressions secondaires et vagues qui résultent des phénomènes musicaux, il faut chercher à pénétrer dans l'intérieur de l'œuvre, et à expliquer la force spécifique de ses effets par les lois de son organisme propre » (1986 : 65). Quelle est-elle, justement, cette puissance irréductible de la musique? Dans la première version du traité de Hanslick, nous informe Dahlhaus, elle se rapproche assez ouvertement des forces élémentaires où les lecteurs de Schopenhauer aiment à s'abîmer. La conclusion, par exemple, s'achèverait sur une note digne des romantiques les plus exaltés : « De même que les éléments musicaux, l'écho, le son, le rythme, la force, la faiblesse se retrouvent dans tout l'univers, de même l'homme retrouve à nouveau dans la musique tout l'univers » (Dahlhaus 2006 : 31). Dès la seconde édition de l'ouvrage, Hanslick gomme les passages qu'il considère trop fantaisistes pour nous laisser avec la « sécheresse » de l'observation scientifique : « Que contient donc la musique? Pas autre chose que des *formes sonores en mouvement* » (1986 : 96, 94). Nul pressentiment de l'infini, ici : la plus bouleversante des symphonies n'exprime, pour qui sait écouter, que son

esprit qui prend corps et tire de lui-même sa forme. Ainsi, plutôt encore qu'une arabesque, la musique est un tableau : mais un tableau dont le sujet ne peut être exprimé par des mots ni même enfermé dans une notion précise. Il existe dans la musique un sens et une logique, mais de nature musicale; elle est une langue que nous comprenons et parlons, mais qu'il nous est impossible de traduire (Hanslick 1986 : 96-97).

Une telle conception de la beauté musicale, il va sans dire, cadre difficilement avec un modèle poétique qui voudrait que tout geste créateur s'amorce par le choix du discours ou des actions à représenter. Travaillant dans une langue étrangère au concept, le musicien de Hanslick « ne pense point à exprimer un contenu » proprement dit et n'entrevoit, au moment d'entamer un nouveau projet, « que de légers linéaments » du résultat à venir : « Un motif résonne dans l'esprit du compositeur par une puissance originelle, mystérieuse, dans le laboratoire de laquelle un œil humain n'a jamais pénétré et ne pénétrera jamais. Nous ne pouvons remonter plus haut que la production de ce premier germe » (1986 : 103, 116, 98). Le contenu, parce qu'il y en a bel et bien un, ne se révèle que graduellement, à mesure que l'artiste

progresses dans le déploiement de son thème. Au spectateur, il se divulgue non pas à la lecture du programme ou de la partition mais lors de l'audition : « Le seul moyen de montrer le contenu d'un motif, c'est de faire entendre ce motif lui-même. Le contenu d'une œuvre musicale ne peut jamais être compris comme sujet, mais uniquement comme idée musicale, ce que l'on entend concrètement à l'audition de cette œuvre » (Hanslick 1986 : 164). Voilà renversées, du même coup, la poétique aristotélicienne et la hiérarchie classique des sens.

Malgré que le nom de Wagner n'y apparaisse qu'à quelques rares endroits, le traité de Hanslick a toutes les apparences d'un pamphlet contre le compositeur et la nouvelle école qu'il incarne. Paru en 1854, le texte semble répondre aux écrits dits zurichois, principalement *L'œuvre d'art de l'avenir* (1849) et *Opéra et drame* (1851), où le compositeur expose l'essentiel de ses vues esthétiques. Dans un passage célèbre, que Hanslick retourne de bout en bout, le compositeur y affirme « que l'erreur dans le genre artistique de l'Opéra consiste en ce QUE L'ON A FAIT D'UN MOYEN D'EXPRESSION (LA MUSIQUE) LE BUT, ET RÉCIPROQUEMENT, DU BUT DE L'EXPRESSION (LE DRAME), LE MOYEN » (1922-1931 t.4 : 60). Or, suggère Einstein, l'effet qui se dégage des créations de Wagner « inflige un démenti à sa théorie, car il repose presque entièrement sur la musique avec cette nuance que, chez lui, ce n'est plus le chanteur qui est le support de l'expression, mais cet orchestre auquel il insuffle l'âme de la symphonie » (2006 : 35). Le compositeur lui-même, s'il ne les renie jamais explicitement, n'hésite pas à distordre ou à contredire ses thèses de jeunesse. Sous l'influence de Schopenhauer, qui peine à s'expliquer l'« énorme bêtise » et l'« absurdité » de ravalier la musique au rang de simple moyen, le compositeur semble délaissé sa position initiale quant au véritable objet du drame (2004 : 334). Dans ses considérations « Sur l'expression "Musikdrama" » (1872), par exemple, il écrit :

Quand, conformément au génie de notre langue, nous réunissons en un mot deux substantifs avec leur signification, nous déterminons toujours en quelque manière le premier par le second [...]. Mais, analysé de cette façon, le mot *Musikdrama* [...] n'aurait pas de sens (Wagner 1922-1931 t.11 : 120, 121).

Ce ne sont pas le texte ou l'action scénique qui engendrent le cours orchestral : « Par contre, la musique est vraiment "la partie qui était tout à l'origine" [...]. Dans cette dignité, elle ne doit

être placée ni avant ni après le drame; elle n'est pas sa concurrente, elle est sa mère » (Wagner 1922-1931 t.11 : 124). Quelques paragraphes plus loin, le compositeur ajoute que « j'aurais volontiers qualifié mes drames *actes de la musique devenus visibles*. [...] Seulement, malgré tout, dans ce spectacle, dont beaucoup prétendent qu'il va jusqu'à la monstruosité, il y aurait encore trop peu à voir, chez moi » (Wagner 1922-1931 t.4 : 126, 127). Non content de renverser la thèse d'*Opéra et drame*, le compositeur admet négliger l'allégorie scénique, chargée de rendre sensible les pensées enfouies dans la musique. Est significative, à cet égard, sa montée contre le devenir-carnaval de ses opéras, rapportée dans les dernières années du *Journal* (1869-1883) de sa seconde épouse, Cosima : « Ah! comme j'ai peur de toutes ces histoires de costumes et de maquillages; quand je pense que des personnages comme Kundry vont devenir des mascarades, je repense à toutes ces répugnantes fêtes que font les artistes; après avoir inventé l'orchestre invisible, je voudrais inventer le théâtre invisible » (1979 : 194)!¹⁴ Est significative, aussi, cette adresse à Nietzsche, à la veille des représentations du *Tristan et Isolde* de l'été 1872 : « Quittez donc vos lunettes!... Tout ce que vous devez entendre, c'est l'orchestre » (Einstein 2006 : 284)! Ou, encore, ce commentaire de Romain Rolland : « J'ai entendu raconter, par des amis intimes de Wagner, que souvent il s'approchait d'eux pendant les représentations de Bayreuth, et leur couvrait les yeux de ses mains, pour qu'ils s'abandonnassent tout entiers à la pure musique, sans y chercher un reflet de l'action » (1971 : 229). En somme : le contenu essentiel réside dans le musical. Par une voie toute autre que celle empruntée par Hanslick – il est important de le souligner – le Wagner de la maturité affirme la toute-puissance de la matière sonore sur l'histoire représentée. Et une fois de plus, l'ouïe prend la place de l'œil.

Dans l'élaboration de la tragédie aristotélicienne, nous le rappelons, la musique occupe une place de second ordre : après le choix et l'arrangement des actions et des discours, parmi les ornements qui soutiennent le propos. Ici, chez Hanslick comme chez Wagner, c'est elle qui dicte le sens des œuvres et qui conditionne sa présentation sensible. N'est-ce pas sur un modèle

¹⁴ L'« orchestre invisible » est une des grandes innovations du Palais des festivals de Bayreuth (1876), salle de spectacle pensée par Wagner et inaugurée en 1876. La fosse y est encastrée dans le sol, entre la scène et les premiers sièges, ce qui empêche les éventuelles distractions dues aux mouvements du chef et des musiciens. Aussi, nous dit Wagner, cela renforce l'impression que la « musique mystérieuse, semblable aux vapeurs émanant du sein sacré de Gaïa, sous le trône de la Pythie, se dégage, comme un pur esprit, de "l'abîme mystique" » (1922-1931 t.11 : 174-177).

poétique similaire que reposent l'essentiel des thèses de Nietzsche sur *La naissance de la tragédie* (1872)? L'essai original, dédié à Wagner, n'est-il pas sous-titré « enfantée par l'esprit de la musique »? Nous savons que le philosophe, avec les années, délaisse le discours métaphysique et que ses liens avec Wagner, aussi bien théoriques que personnels, s'emmêlent au point où il devient son critique le plus acharné. Ainsi, là où *La naissance* postule que la musique diffère des autres arts « parce qu'elle n'est pas, comme eux, une reproduction du phénomène, mais la reproduction immédiate de la volonté, [...] la chose en soi », un aphorisme de *Humain trop humain* (1878) répond : « En soi, aucune musique n'est profonde ni significative, ne parle de "volonté", de "chose en soi" » (Nietzsche 2014b : 96; Nietzsche 2014a : 165). Le philosophe, pour autant, n'en revient pas aux condamnations des siècles précédents. Au contraire : la musique doit se libérer de la métaphysique, car c'est « l'intellect lui-même et lui seul qui a *introduit* cette signification dans les sons, tout comme en architecture il a mis dans les rapports de lignes et de masses une signification qui en soi est pourtant tout à fait étrangère aux lois mécaniques » (Nietzsche 2014a : 165). Toute la glose sur les vertus surnaturelles de la musique, au fond, n'est qu'une supercherie, une projection de l'esprit qui nous détourne des œuvres proprement dites et de leurs qualités individuelles, de « ce plaisir au fond scientifique que l'on prend aux habiletés de l'harmonie et la conduite des voix » (2014a : 168). Cette réduction clinique de la musique à ses plus simples constituants, pour ainsi dire, peut rappeler le purisme de Hanslick :

Pour que l'étude du beau ne conduise pas à un résultat illusoire, il faut qu'elle se rapproche de la méthode des sciences naturelles, assez, au moins, pour saisir vraiment l'œuvre d'art et pour en découvrir la partie objective, celle qui reste après élimination des mille formes changeantes de l'impression reçue (1986 : 59-60).¹⁵

De même, elle pourrait bien annoncer certains postulats du 20^e siècle musical. Songeons, par exemple, à Anton Webern se demandant : « Qu'est-ce donc que la musique? La musique est un langage. L'homme veut par ce langage exprimer des idées; mais non pas des idées que l'on puisse transposer en concepts – des Idées *musicales* » (1985 : 112). Pensons à Igor Stravinski

¹⁵ Sur la filiation entre le Nietzsche tardif et Hanslick, qui ne va pas de soi, voir l'ouvrage de Dufour (2005 : 157-225).

qui, dans un passage célèbre, dit considérer « la musique par son essence, impuissante à *exprimer* quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature, etc. *L'expression* n'a jamais été la propriété immanente de la musique » (Stravinsky 2000 : 70). Ou qui affirme : « Toute musique n'est qu'une suite d'élan qui convergent vers un point défini de repos » (Stravinsky 2000 : 86). Enfin, rappelons ce mot de Jankélévitch : « À priori, le musicien ne veut pas exprimer un sens, mais chanter : or en chantant, c'est-à-dire en faisant, il s'exprime [...]. Commencez par "faire", en supposant le problème résolu, pour ensuite le résoudre : commençons donc par la fin, et le reste nous viendra par surcroît » (1983 : 108). Autant de manières de formuler le retournement de la poétique représentative.

* * *

Au terme de ce chapitre, nous comprenons Dahlhaus d'affirmer que l'âge romantique marque un « changement de paradigme » dans l'esthétique musicale, « non pas simplement un changement stylistique au travers des formes et des techniques, mais une mutation profonde de ce qu'est la musique elle-même, de ce qu'elle signifie ou de l'idée que l'on s'en fait » (2006 : 14, 10). Longtemps mis à la remorque des autres arts, vu sa prétendue inaptitude à dire ou à peindre quelque concept que ce soit, le « bruit » instrumental devient, au fil des 17^e et 18^e siècles, sinon une manifestation directe de l'absolu, du moins un langage de plein droit. Ce retournement, nous pensons, est à situer dans le contexte plus large du régime esthétique, où tout devient également parlant. Aussi, n'importe quel sujet vulgaire peut entrer dans l'art : des casseurs de pierres, une charogne, les cris de Paris. Du coup, pour reprendre les mots de Proust, Wagner peut faire entrer dans sa musique les « rythmes de la nature et de la vie, du reflux de la mer au martèlement du cordonnier, des coups du forgeron au chant de l'oiseau » (Bedriomo 1984 : 37). Ou, dans le troisième acte de *Tristan et Isolde*, abandonner sa puissance créatrice et confier « l'expression de la plus prodigieuse attente de félicité qui ait jamais rempli l'âme humaine » à la « maigre chanson » d'un pauvre pâtre (Bedriomo 1984 : 74). Maintenant, l'égalité de toute chose, c'est aussi l'identification de la raison à son contraire. C'est le chemin que prend la métaphysique romantique de la musique instrumentale, toute tournée vers ce qui embrouille l'intellect. Ainsi, nous dit Wagner, tout compositeur de talent suit la voie de Beethoven, qui exprime « la vérité la plus haute dans une langue que la raison ne comprend pas » (1922-1931

t.10 : 61). Enfin, ce rejet du logos permet à la « partie matérielle » des œuvres de se délier et d'exister pour elle-même, ouvrant la voie aux discours formalistes à venir : aussi bien celui de Hanslick que ceux du sérialisme et de la musique spectrale. Du coup, il prépare le terrain pour un art qui, plutôt que de s'adresser à l'esprit, parle directement au corps ou, pour reprendre les mots de Nietzsche, qui « agit comme une suggestion sur les muscles et les sens » et, dans les meilleurs cas, « nous rappelle des états de *vigor* animale » (2009 : 385, 379).

Chapitre 2 : Stone Believers

« Le message disait : "Tutti frutti all rootie, tutti frutti all rootie, tutti frutti all rootie, awopbopalooobop alopbamboom!" Comme résumé de ce qu'est vraiment le rock, c'était tout simplement magistral ».
Nick Cohn (2013 : 39)

« Les Rolling Stones [...] sont les héritiers de l'orageux Coleridge », « si Wagner était en vie aujourd'hui, il travaillerait avec King Crimson », « les Sex Pistols viennent pour accomplir les prophéties de Shelley » : autant d'affirmations qui laissent croire à un rapport étroit, sinon un lien direct, entre la sensibilité romantique et la culture rock (Paglia 1991 : 358; Williams 1970 : 10; Pattison 1987 : xi). Une idée que nous sommes disposé, rendu à ce stade du mémoire, à examiner de plus près. Le premier chapitre nous a permis de nous familiariser avec la rupture du régime esthétique, d'en mieux comprendre les enjeux et d'esquisser son histoire plus immédiate. Le second nous voit en moyens de suivre ses développements au-delà des bornes du 19^e siècle. Laissant les musiques « modernistes » à Macé, Kaltenecker et à Rancière lui-même, qui s'en occupent déjà fort bien, nous observerons comment les préoccupations que nous avons retenues de la révolution romantique retentissent dans le rock et ses discours : le triomphe de l'ordinaire, le creusement du sens, la puissance de la forme. Avant de nous y mettre, cependant, et comme entrée en matière, il apparaît pertinent de glisser quelques mots sur les « machines infernales » de la phonographie, fameusement dénoncées par John P. Sousa, qui non seulement jouent un rôle fondamental dans l'émergence du rock, mais transforment en profondeur notre rapport à la musique en général (Ross 2015 : 99).

2.1 L'oreille mécanique

Le régime esthétique, disons-nous, repose sur l'égalité généralisée des contraires : le vulgaire rejoint le noble, le non-art s'immisce dans les grandes œuvres, le pathos devient logos

et vice versa. Désormais, écrit Rancière, « toute vie est matière à écriture et toute manifestation insignifiante ou tout objet prosaïque est également propre à en écrire la puissance de sens et d'expression » (2007 : 149). Du même coup, la raison perd ses privilèges pour devenir, avec Schopenhauer, Nietzsche puis la psychanalyse, le siège d'une non-pensée qui, échappant à toute saisie, s'appelle tantôt la Volonté, tantôt le fond dionysiaque de l'Être ou l'inconscient. Nous avons évoqué, au chapitre précédent, le « rien n'est silencieux » de Wackenroder et le « tout parle » de Novalis, mais nous aurions pu citer le jeune Friedrich W. J. Schelling qui, dans son *Système de l'idéalisme transcendantal* (1800), postule : « L'œuvre d'art réfléchit pour nous l'identité de l'activité consciente et de l'activité inconsciente. [...] Ce que le philosophe a laissé se scinder dès le premier acte de la conscience et qui est inaccessible à toute autre intuition, l'art opère le miracle de le réverbérer par ses produits » (1978 : 252, 257). Ou Hegel, pour qui le poète « est appelé à dévoiler la *vérité* [derrière les apparences du monde matériel] sous la forme d'une configuration sensible, il est appelé à manifester cette opposition conciliée, et il a donc en soi, dans ce dévoilement et dans cette manifestation, sa fin ultime » (1997 : 113-114). Plus qu'une simple enfilade de crises et de ruptures ou qu'une longue marche vers la prétendue autonomie des arts, les productions « modernistes » et « postmodernistes » apparaissent, chez Rancière, comme un déploiement de réactions et de variations sur ce seul et même postulat de l'identité des contraires :

Il n'y a pas de rupture postmoderne. Il y a une contradiction originaire et sans cesse à l'œuvre. [...] [C]es notions de modernité et de postmodernité projettent abusivement dans la succession des temps les éléments antagoniques dont la tension anime tout le régime esthétique de l'art. Celui-ci a toujours vécu de la tension des contraires (2004 : 53, 60).

Et l'art le plus à même de réaliser cette union, c'est celui des images en mouvement. Voilà une idée qui ressurgit constamment sous la plume du philosophe : « Le cinéma est un art né de la poésie romantique, comme préformé par elle » (2001b : 210). Mieux encore, « le cinéma est l'art romantique par excellence » (1998b : 57). Ce statut particulier, nous dit Rancière, « tient au fait que l'image cinématographique est double en son principe. Elle est produite en effet par la combinaison de deux regards : un regard mécanique qui enregistre et un regard artiste qui ordonne cet enregistrement » (1998b : 49-50). Ignorant tout de la hiérarchie des genres et des

manières de bien faire, la machine enregistre sans trier ce qui se présente à son objectif : elle prend ensemble le cortège du tsar et la foule anonyme, le couple qui s'enlace et les motifs du papier peint, le héros en cavale et le perchiste distrait. Elle introduit, dans le processus créateur, une part de non-intentionnel qui fait contrepoids aux calculs de l'artiste. Sous cette perspective, le cinéma prolonge la tendance observée dans les romans du temps de Hugo et de Balzac, « quand on a vu l'"image", c'est-à-dire la passivité des choses, venir envahir l'enchaînement narratif » (Rancière 2009 : 281). Plus important : elle réalise la « coïncidence inattendue de l'activité inconsciente et de l'activité consciente » visée par les romantiques et ce, pour ainsi dire, tout naturellement (Schelling 1978 : 255). De cette façon, soutient Rancière, même les productions filmiques « les plus classiques, les plus fidèles à la tradition représentative des actions bien enchaînées, des caractères bien tranchés et des images bien composées sont affectées de cet écart qui marque l'appartenance de la fable cinématographique au régime esthétique de l'art » (2001b : 24).

À présent, ces commentaires ne pourraient-ils pas s'appliquer au domaine qui nous intéresse? La création musicale, à l'époque de la reproduction technique, n'implique-t-elle pas, tout comme le cinéma, l'étroite collaboration de l'homme et de la machine?¹⁶ À bien y songer, l'invention de l'enregistrement mécanique ne devance-t-elle pas de quelques bonnes décennies les premières projections du cinématographe? Souvent rattachée aux seuls noms de Charles Cros et de Thomas Edison qui, en 1877, conçoivent respectivement le paléographe et le phonographe, son histoire complète remonte, tout au moins, jusqu'au phonautographe d'Édouard-Léon Scott de Martinville : appareil de fixation graphique des ondes sonores, breveté en 1857.¹⁷ Bien avant, donc, les vues du cinématographe Lumière (1895) et les projections « en boîte » du kinétoscope Edison (1888). Néanmoins, ce n'est que tard, au cours du 20^e siècle, suggère Annette Vande Gorne, que l'enregistrement « passe d'un usage utilitaire (garder trace, témoigner, mettre en mémoire, réécouter) à une élaboration artistique du média » et qu'il se développe en une

¹⁶ Question abordée dans *La métamorphose des Muses* (van Assche 2002 : 27-28, 32-33).

¹⁷ Le phonautographe est autant absent, par exemple, de l'histoire de l'électroacoustique d'Annette Vande Gorne que de celle, axée sur la techno, d'Ariel Kyrou (1995; 2002). Pour davantage d'informations sur de Martinville et son appareil, consulter la « Chronique d'une invention : le phonautographe » (2009) de Serge Benoit, Daniel Blouin, Jean-Yves Dupont et Gérard Emptoz.

pratique véritablement comparable au cinéma :

L'heure du montage sonnera dans les années 50[, avec la *Symphonie pour un homme seul* (1950) de Pierre Schaeffer et Pierre Henry], montage qui sera alors le véritable point de départ de la composition musicale sur support, ou plutôt de l'écriture grâce au support, qui développera progressivement ses techniques à partir d'une constatation simple et révolutionnaire : on peut désormais travailler directement avec le son, avec tous les sons, les écouter et les répéter à satiété, entendre des objets sonores détachés de leur contexte originel, composer avec les morphologies, tenir compte de leur matière, de leur énergie interne (1995 : 295, 299).

Passé ce stade où, avec l'aide des nouvelles technologies, il devient possible de travailler à même le sonore, la production musicale rejoint le dispositif cinématographique, il nous semble, en tant que forme exacerbée de « dé-figuration » romantique : là où le « poème du poème » défait les textes anciens pour en tirer des œuvres des puissances nouvelles, l'artiste de studio fragmente les prises enregistrées et les réassemble en un tout supérieur (Rancière 2001b : 15). Mais surtout, et c'est ce que nous retiendrons, les nouveaux musiciens doivent composer avec la passivité absolue des machines. Comme l'œil de la caméra, le microphone capte indistinctement les événements qui s'offrent à lui : les bredouillages d'un Glenn Gould complètement absorbé, le grincement des pédales malmenées de John Bonham, le public particulièrement bavard d'un Bill Evans au *Village Vanguard*. Ainsi, l'œuvre phonographique est tout aussi tiraillée, entre art et document, que l'image « exemplairement ambivalente » des procédés photo et cinématographique (Rancière 2008 : 115). Quelque peaufiné qu'il soit, un enregistrement ne tient jamais des seules intentions de son auteur. En chaque prise, nous dit Macé, subsiste

une dimension du son qu'aucun compositeur ne saurait composer (mais *avec* laquelle il peut, ou non, composer), une dimension dont aucun interprète ou « preneur de son » ne peut, indépendamment de ses savoir-faire, se rendre « auteur » ni « producteur ». Même la phonographie qui se veut la plus scrupuleusement organisée, planifiée, anticipée, maîtrisée (la session d'enregistrement d'une *Symphonie* de Brahms, par exemple) comprend la part de réel qu'évoque Benjamin sous la forme de la « petite étincelle de hasard » (2012 : 34).

Certes, il est une tendance lourde, dans nos studios contemporains, de gommer la moindre trace qui ne procéderait pas d'une volonté artistique. Inclination à laquelle répond, à l'autre bout de la chaîne de production, la figure de l'audiophile pour qui le « seul objectif valable de la reproduction sonore [...] est une parfaite recreation de l'expérience musicale » (Pearsons 2001 : 41). Assez curieusement, cette course à la « haute-fidélité » passe souvent, pour revenir au travail de studio, par la déconstruction de la performance enregistrée : les musiciens sont isolés dans des cabines individuelles, chaque piste est retravaillée séparément des autres, les bruits environnants sont filtrés au possible. Comme quoi tout aspect de l'« expérience musicale » n'est pas également désirable.¹⁸ Un malaise que le compositeur Michel Chion observe jusque dans le bastion de la musique concrète :

J'appelle cette tendance « naturaliste » ou « immédiatiste », parce que la composition, dans les œuvres qui l'illustrent, imite le développement des événements et des phénomènes naturels en temps réel (par exemple, une pluie qui commence, s'amplifie, se termine, etc.), en devant pour cela scotomiser les conditions réelles – fixation sur support, emploi du montage – où est faite l'œuvre. Dans cette tendance, indépendante de la source des sons (qui peuvent être synthétiques et numériques), on veut nous faire oublier que les sons sont médiatisés par un support d'enregistrement, des amplificateurs, des haut-parleurs, etc., un peu comme un cinéma qui voudrait nous faire oublier l'écran, la caméra, les objectifs, le montage, au bénéfice d'une illusion de temps réel (2005 : 96).¹⁹

Sans contredit, une telle approche tend-elle vers l'idéal aristotélicien de la pensée qui organise la matière et lui donne sens. N'empêche : quelque « fidèle » qu'il soit, un enregistrement reste

¹⁸ En 1963, déjà, Stravinski se demande : « Fidélité à quoi » (1963 : 159)? « Nos deux oreilles sont à une quinzaine de centimètre l'une de l'autre, alors que les microphones de la stéréo qui écoutent pour nous un orchestre vivant sont parfois éloignés de vingt mètres. Nous n'entendons donc pas stéréophoniquement les exécutions "en chair et en os", et la stéréo – au lieu de nous offrir "la meilleure place de la salle" – n'est, en fait, qu'une sorte de fauteuil inexistant, omniprésent » (Stravinski 1963 : 158-159).

¹⁹ Dario Rudy et Yves Citton, similairement, parlent de l'« immédiateté » des enregistrements professionnels, « le terme étant à prendre dans ses deux significations, étroitement intriquées, de coïncidence temporelle et de négation de la médiation. Dans le domaine de l'acoustique comme dans celui de l'herméneutique, la fidélité tourne notre attention vers le passé comme s'il était présent : la présence réelle et la performance en direct des instrumentistes sont l'équivalent de la "vérité" de l'œuvre, souvent identifiée à l'intention de son "auteur". Un dispositif se nie comme dispositif, en niant qu'il impose une différence entre des moments séparés dans le temps, pour donner l'impression d'une immédiateté » (2014 : 113).

un croisement de l'ancienne et de la nouvelle poétiques. L'œuvre phonographique, par sa double dépendance à l'homme et à la machine, a toujours part dans le régime esthétique. Elle est, à l'instar de la photographie et du cinéma, un art fondamentalement « contrarié » (Rancière 2009 : 276-289).

Nous ne pouvons que nous étonner du peu d'intérêt que Rancière, dans toute sa polyvalence, prête à l'enregistrement. Non seulement partage-t-il la double nature de l'image mécanique, mais il affecte l'entièreté de la production musicale contemporaine. Concernant le rock, le philosophe Roger Pouivet avance même que le genre « n'existe que sous la forme d'artefacts-enregistrements » (2010 : 15). Plus précisément :

L'œuvre musicale rock est un type d'objet sonore apparu en gros au milieu du XX^e siècle, lorsque certains moyens techniques ont permis de fabriquer en studio des *artefacts musicaux*. Cette fabrication ne consiste que partiellement à jouer sur des instruments ou à chanter, comme lors d'un concert. Elle suppose l'utilisation de fragments d'enregistrements comme des éléments musicaux grâce auxquels on *construit* un seul enregistrement qui constitue une œuvre musicale (Pouivet 2010 : 12).

Suivant l'auteur, le rock naît le 26 mars 1951 avec le « How High the Moon » (1940) de Les Paul et Mary Ford, qui introduit une nouvelle forme de création et redéfinit, du même coup, la manière d'être au monde des œuvres musicales : « Les Paul et sa femme font des prises sonores de tous les instruments, un à un, et des voix, puis l'ensemble est mixé et produit en utilisant les moyens technologiques adéquats. L'œuvre est le résultat de cette activité à la fois artistique et technique » (Pouivet 2010 : 12). Cette « nouvelle poétique », suggère Pouivet, n'est pensable qu'à l'ère de l'industrie culturelle (2010 : 55). Elle en est, même, l'exact produit :

Au lieu de faire des œuvres d'art qui sont ensuite diffusées par de multiples moyens, les arts de masse produisent des œuvres *déterminées* par ces moyens techniques; elles sont faites en fonction de certains moyens de production et de diffusion utilisant des techniques permettant cette massification (Pouivet 2010 : 40).

Or, si les « artefacts-enregistrements » constituent bien une nouvelle catégorie d'objets, propre au monde industrialisé, la poétique qui sous-tend leurs usages musicaux se prépare, à notre avis, depuis environ deux siècles. Ainsi sommes-nous tenté de reprendre à notre compte ce mot que Rancière a pour le cinéma : « [La phonographie] comme idée de l'art a préexisté [à la phonographie] comme moyen technique et art particulier » (2001b : 13).

2.2 Resignifier le commun

Sans disposer des moyens actuels, les romantiques et leurs successeurs, déjà, tendent vers « cette activité à la fois artistique et technique » dont parle Pouivet. La révolution esthétique, avons-nous dit, repose sur l'équivalence radicale des contraires : Schelling identifiant l'acte de génie comme réconciliation des forces conscientes et inconscientes, Wagner fondant le drame de l'avenir sur l'union de la parole poétique et du mutisme musical, Nietzsche en appelant au rééquilibre de l'apollinien et du dionysiaque. Selon Rancière : « Le cinéma est, par son dispositif matériel, l'incarnation littérale de cette unité des contraires, l'union de l'œil passif et automatique de la caméra et de l'œil conscient du cinéaste » (2001b : 157). Autant s'applique-t-il à la photographie, ce commentaire peut être étendu, nous croyons, au domaine de l'enregistrement sonore. Cela dit, il est bien d'autres moyens, en dehors des arts de la reproduction machinique, de réaliser le programme romantique. C'est ce que semble nous dire, entre les lignes des manifestes et des slogans tapageurs, l'histoire des avant-gardes modernes et contemporaines. Depuis les ready-made de Marcel Duchamp jusqu'aux pochoirs de Banksy en passant par la paranoïa-critique de Salvador Dalí et les textes collés de William S. Burrough, la production artistique du dernier siècle paraît, en effet, s'accomplir dans la multiplication des paradoxes : entre l'art et le non-art, la contestation et la publicité, le volontaire et l'involontaire. Le rock n'échappe pas à cette logique. Claude Chastagner, spécialiste de la culture populaire américaine, écrit :

Le rock oscille en permanence entre des extrêmes, le laid et le beau, le pur et l'impur, le sublime et le sordide, le masculin et le féminin, l'hétérosexuel et l'homosexuel... Il tire sa force et son âme d'être en même temps les différents termes de ces paires contradictoires, ou plus exactement d'être au

point d'équilibre où tout pourrait basculer, à la fracture où triomphent la confusion et la perte des repères (1993 : 108).

Ailleurs, il ajoute :

[D]es racines noires et blanches, ancrées dans des particularismes locaux mais visant une expansion universelle, un esprit à la fois individualiste et communautaire, conformiste et rebelle, traditionaliste et novateur, le goût pour la marge comme pour la masse, pour le spirituel et le profane, etc. Autant de contradictions qui habitent l'ensemble de la culture américaine et que l'on retrouve exacerbées dans le rock, lui donnant sa force et sa spécificité (Chastagner 1998 : 9).

C'est cette ambiguïté fondamentale, « systématiquement résolue mais aussi constamment rétablie », qui retiendra ici notre attention (Chastagner 1998 : 9). Nous avons observé, dans la section précédente, le jeu de forces conscientes et inconscientes inhérent à tout processus d'enregistrement machinique. Voyons maintenant comment il se manifeste en dehors des studios : dans les œuvres même, les discours d'artistes et chez les commentateurs du rock.

L'identité du logos et du pathos, avons-nous dit, c'est d'abord l'égale valeur de toute chose au regard de l'artiste : la « démocratie des choses muettes qui parlent mieux que tout prince de tragédie mais aussi que tout orateur du peuple » (Rancière 2007 : 35-36). N'importe quoi, clame-t-elle, est aussi digne d'entrer dans le royaume de l'art : un urinoir, une radio à transistors, une boîte de soupe. En bon héritier du blues et de la country, le rock n'est pas insensible à la prose du bas monde : il affiche, comme pour répondre à la critique de Samuel I. Hayakawa, une « force de caractère [...] une détermination, souvent absente des chansons populaires, à rendre compte des faits de la vie » (1957 : 399).²⁰ L'universitaire Charles A. Reich, au moment de publier *Le regain américain* (1971), déclare au *Rolling Stone* :

La toute première chose qui a commencé à se produire quand le rock est entré dans la culture de masse a été de dire « on se sent seuls et aliénés et effrayés », et la musique n'avait jamais dit ça auparavant. Le blues l'a toujours dit [...]. Mais les Blancs se faisaient raconter combien joyeux, combien romantique,

²⁰ Sur la question, voir « Rock and the Facts of Life » (1970), de Charles Hamm (1995 : 41-54).

combien beau, combien agréable était le monde. Et ça ne reflétait pas la vérité. Soudain arrive Elvis Presley chantant à propos d'un « Heartbreak Hotel » rempli de personnes seules, et il disait peu importe que ça soit plein, quand t'arrives là t'es seul, parce qu'aucune de ces personnes ne peut communiquer avec toi et que tu ne peux communiquer avec eux. [...] Donc la première vérité du rock, le premier gros message, c'était de dire les choses vont mal. [...] Ensuite vient une seconde vague de chansons qui commencent à reconnaître les splendeurs de la luxure et du sexe – et c'est une autre vérité que personne ne disait (Rinzler 1971 : 32).

Le « réalisme rock », si quelque chose de tel existe, ne s'attache pas aux seuls travers et bas instincts du genre humain. Seulement, il embrasse la réalité dans toute son hétérogénéité. « Car la poésie vraie, la poésie complète est dans l'harmonie des contraires », écrit Hugo : « Puis, il est temps de le dire hautement, et c'est ici surtout que les exceptions confirment la règle, tout ce qui est dans la nature est dans l'art » (1985 : 17). Le rock ne professe rien d'autre : Little Richard chante autant le gospel que la débauche, Bob Dylan poétise les gros titres comme les petites conversations, Jim Morrison cite Sophocle aussi bien que les pubs de détersifs. Une attitude observable, déjà, chez le « premier poète rock en Amérique » : Chuck Berry qui, dès ses débuts, confond le grand amour et la mécanique automobile, évoque Vénus au côté de Jackie Robinson, renverse Beethoven au profit de Johnny B. Goode (Goldstein 1969 : 2). Parfois, ses descriptions de la vie adolescente sont si encombrées d'objets que les histoires qu'elles devraient nous raconter ne semblent être que des prétextes. Témoin l'inventaire des biens qui troue le récit du couple de « You Never Can Tell » (1964) : deux jeunots se marient, équipent un deux pièces à leur goût et revisitent, pour souligner leur anniversaire, les lieux de leur union. « C'est la vie », dit le refrain : « On ne sait jamais comment ça va tourner ». Des mots fort à propos, vu que, mis à part le nom de l'époux, l'auditeur ignore à peu près tout des mariés et de leur histoire : comment ils se sont rencontrés, s'ils ont des enfants, le boulot qui permet « les petites rentrées d'argent ». En revanche, on sait qu'ils possèdent un réfrigérateur « bourré de plats congelés et de sodas gingembre », une chaîne stéréo hi-fi et quelque 700 disques, ainsi qu'une bagnole montée, rouge cerise, 1953. L'auteur et journaliste Nik Cohn, dans ce qui est souvent considéré comme la première histoire écrite du rock, commente :

Au fond, ce sont les détails qui comptent. La plupart des auteurs pop auraient écrit *You Never Can Tell* en énumérant des généralités et ça n'aurait même pas existé. Mais Chuck était obsessionnel, il était passionné de voitures, de rock et de ginger ale et il fallait absolument qu'il les place dans sa chanson. Ce sont les petites touches comme la Jidney [sic] de 1953 rouge cerise ou le coolerator qui font toute la différence (2013 : 51).

Autant dire que ce sont les objets, plus que les péripéties du couple, qui font l'intérêt et la force des paroles. Ou, pour faire écho à une formule de Rancière, que l'histoire se lit dans la configuration des choses obscures et insignifiantes : « C'est cette nouvelle idée de l'écriture que Balzac résume et exalte au début de *La Peau de chagrin*, dans les pages décisives qui décrivent le magasin de l'antiquaire comme emblème d'une mythologie nouvelle, d'un fantastique fait de la seule accumulation des ruines de la consommation » (2001a : 36). Il est révolu, nous dit Rancière, l'idéal du poème « organique », de la fiction comme « corps où les parties se coordonnent sous la direction d'un centre » : « Le tout est maintenant dans les détails » (2014 : 21, 34).

Du coup, cette « obsession pour les objets » n'est pas aussi superficielle que ne le laissent entendre certains commentaires (Cohn 1999 : 32).²¹ Non plus, croyons-nous, n'est-elle le simple reflet du « fétichisme de la marchandise » propre à la société de consommation (Svenonius 2006 : 202). Elle est, comme la « flânerie dans l'insignifiant, le vulgaire et l'abject » du roman réaliste, la réactualisation du principe d'égalité romantique : n'importe qui, n'importe quoi est pareillement intéressant et digne de représentation (d'Aurevilly 2004-... t.5 : 353). Tantôt, les objets sont énumérés pour le plaisir infantile de nommer les choses, pour la simple sonorité des mots : du délire bégayant de « Surfin' Bird » des Trashmen (1963) à la « Word Song » (1970) de Syd Barrett en passant par l'insistante « Wild Honey Pie » (1968) des Beatles. Tantôt, ils sont infusés de poésie, comme dans les vignettes de Joni Mitchell ou celles de Tom Waits, ou de valeurs subversives. Un blouson noir, un aileron de voiture, un disque de rhythm and blues : ces accessoires en apparence anodins se chargent, avec le développement de la culture rock, de

²¹ James F. Harris, pour qui le rock « classique » vaut n'importe quelle production « élevée » de l'art et de la littérature, décrit les refrains d'avant 1960 comme étant mémorables pour leur seule et déconcertante insignifiance : « Les paroles sont, au mieux, superficielles et frivoles, et, au pire, bêtes et dénuées de sens » (1993 : 4).

significations clandestines, potentiellement explosives. Le critique et historien Peter Guralnick se rappelle : « Avoir un peigne dans la poche arrière était une déclaration d'indépendance et une expression de solidarité politique » (2009 : 22). Dick Hebdige, dans *Sous-culture* (1979), tente de percer le sens et le fonctionnement de tels détournements :

D'un côté, ils alertent le monde « straight » sur la présence inquiétante de la différence, attirant à leur rencontre le soupçon indéfini, le rire embarrassé, les « rages blanches et muettes »[, pour citer Jean Genet]. De l'autre, pour ceux qui les élèvent au statut d'icônes, qui les emploient comme un langage ou un blasphème, ces objets deviennent les signes d'une identité proscrite, une source de valeur (2008 : 6).

Le sociologue, pour qualifier ces subversions, parle tour à tour d'un « crime contre l'ordre naturel », d'un défi à « l'ordre symbolique qui structure les apparences », d'un « processus contre-hégémonique de "réappropriation" et de resignification » des marchandises par leurs producteurs (Hebdige 2008 : 7, 138, 20). Difficile, dans notre perspective, de ne pas y voir un prolongement de l'entreprise de « dé-figuration » romantique qui, nous l'avons vu, défait les anciennes hiérarchies et les connexions ordinaires pour produire de nouveaux sens. Cette même opération qui permet à Balzac de lire sur « la topographie d'un lieu ou la physionomie d'une façade, dans la forme et l'usure d'un habit ou dans le chaos d'un étalage de marchandises ou de détritrus, [...] l'histoire vraie d'une société », à Flaubert d'inscrire l'imbécillité de Charles Bovary dans les fibres de sa casquette, à Freud de reconnaître dans les plus banals détails du comportement humain l'expression de réalités profondes (Rancière 2001a : 36).

Maintenant, comme le souligne Hebdige, la « resignification » du commun ne saurait se limiter aux seuls objets matériels : elle passe tout autant, sinon plus, par le remaniement de la parole courante (2008 : 126-127). L'auteur s'inspire des premiers écrits de Julia Kristeva, qui explorent le potentiel subversif du travail des mots. Dans sa thèse doctorale, une vaste réflexion

²² Mitchell, ancienne étudiante en arts, se définit comme « une peintre qui écrit des chansons. Mes chansons sont très visuelles. Les mots créent des scènes – dans les cafés et les bars – dans les petites chambres mornes – sur les rives au clair de lune – dans les cuisines – dans les hôpitaux et les fêtes foraines. Elles prennent place dans les véhicules – les avions et les trains et les automobiles » (2014 : 3). La formule ne va pas sans rappeler ce mot de Rancière, selon lequel la littérature de l'âge esthétique « semble d'abord être cela : le monde des histoires submergées par l'excès des choses, de l'écriture envahie par la peinture » (2007 : 179).

sur le symbolisme français, la sémiologue et psychanalyste voit en l'activité poétique une rupture de « l'ordre dans ce qu'il a de plus fondamental : la logique de la langue et le principe de l'État » (1974 : 78). Dans un article antérieur, elle parle d'un « dynamisme qui brise l'inertie des habitudes du langage et offre au linguiste l'unique possibilité d'étudier le *devenir* des significations des signes » (1967 : 56). Le rock, constamment dans l'entre-deux et investissant le banal de valeurs secrètes, présente très certainement un défi à l'ordre symbolique. Mais qu'en est-il de son travail de la langue? Procède-t-il de la même logique de réappropriation que les détournements décrits plus haut? L'historien Bogumil Jewsiewicki K. nous invite à penser que oui : « Aujourd'hui, la musique pop prend la place occupée hier par le roman. Elle permet un usage alternatif des mots qui n'agissent qu'en tant que paroles, un usage proche des structures poétiques, mais dont la présence dans le quotidien est réelle » (1995 : 96). C'est ce que semble suggérer, également, un jeune Richard Goldstein, pour qui les jeux verbaux et les dédoublements de sens font partie intégrante de la « poésie rock » :

Les compositeurs rock ont toujours utilisé des symboles (les voitures, les roses, les souliers en daim bleu). Même dans une balade classique comme « To Know Him Is to Love Him », les clichés de romances adolescentes sont utilisés pour exprimer quelque chose de plus profond. Les paroles (« Je lui serais bonne/Je lui apporterai de l'amour/Tout le monde dit qu'il viendra un temps/Où je marcherai à ses côtés ») apparaissent comme un sinistre exemple de tromperie lorsqu'on apprend que leur auteur, Phil Spector, a emprunté le titre et le refrain à l'épithète de la pierre tombale de son père (1969 : 7).

Cette parole double, pourrions-nous dire, est un legs des chansons à allusion qui émaillent les répertoires du blues et de la country.²³ Mais là n'est pas l'argument de Goldstein. Remontant aux premiers succès radio du rock, dans les années 1950, le journaliste remarque :

Pour vendre, une chanson pop devait charrier du sens, mais pour passer à la radio, elle devait paraître inoffensive. [...]

²³ Jouer sur la polysémie des mots et investir le langage de sens alternatifs sont les opérations constitutives d'une tradition bien établie de la culture afro-américaine : le *signifyin'*. Dans son glossaire du blues et du jazz, Jean-Paul Levet cite Ulf Poschardt : « *La pratique noire du signifyin' (mystification) vise à arracher le langage à l'univocité imposée par la domination blanche et à projeter les mots dans un nouveau contexte, pour voir ce qui peut en survivre. Le signifyin' est un jeu et en même temps un moyen de s'affirmer, de gagner une nouvelle assurance par l'invention de son propre langage* » (2003 : 463).

L'habileté des paroliers d'aujourd'hui à dire des choses extraordinaires en termes ordinaires prend sa source dans l'ambiguïté forcée des radios top-40, où les compositeurs cherchaient à exprimer l'interdit dans le cadre de l'admissible (Goldstein 1969 : 7).

Suivant les traces non seulement du blues et de la country, donc, mais aussi des programmes à succès de la bande AM, les premières générations de rockers intègrent et développent une variété de stratégies afin de passer des contenus proscrits sur les ondes. Les onomatopées de « Tutti Frutti » (1955), un terme d'argot pour désigner un homosexuel, servent à dissimuler un propos résolument trop salé pour l'époque, le « Brown Eyed Handsome Man » (1956) de Berry est souvent entendu, après décodage métonymique, comme un appel voilé à la fierté noire tandis que le parler courant est systématiquement détourné pour évoquer toutes sortes de comportements illicites : depuis le « Back Door Man » (1960) de Howlin' Wolf jusqu'à la « Gold Dust Woman » (1976) de Fleetwood Mac, depuis « Les sucettes » (1966) de France Gall jusqu'aux « Peaches » (1995) des Presidents of the U.S.A., depuis « Along Comes Mary » (1966) de l'Association jusqu'à « (Don't Bring) Harry » (1979) des Stranglers. Autant de manières de souligner l'impropriété fondamentale – Rancière dirait la « littérarité » – du langage : cette absence de lien stable entre les mots et les choses, suspectée depuis Platon, qui rend possible les dérèglements de l'âge esthétique (2007 : 22). Une fois levé le système qui fixe les rapports entre les signes et les corps et qui détermine les modes légitimes de communication, n'importe quel individu peut s'emparer des discours en circulation, déplacer les référentialités et créer de nouvelles significations : le charabia le plus délirant peut cacher du sens, une expression inoffensive servir à l'expression de discours subversifs, un prénom biblique désigner une drogue. Là où Flaubert libère le potentiel poétique des langues mortes, les rockers creusent la pluralité des sens à l'intérieur de leur propre parole.²⁴

Affirmer de la sorte la plasticité du langage et des significations nous engage vers la seconde forme de la parole muette : jouer sur le sens des mots, en effet, n'est-ce pas une façon d'introduire de l'étrangeté dans le logos? Vider les énoncés de tout contenu propre ne revient-il pas à assimiler la parole au silence des choses sans raison? Un article de jeunesse de

²⁴ Voir *Flaubert et l'Antiquité*, de Sylvie Laüt-Berr (2001 : 32-42).

Clive James invite à penser qu'il y a là une autre tendance lourde de la poésie rock. Publié dans les pages de l'éphémère *Cream* – à ne pas confondre avec le *CREEM* américain – l'essai aborde la polémique, lancée quelque dix ans plus tôt à travers la presse britannique, selon laquelle les Beatles représenteraient, ou non, « les plus grands auteurs de chansons depuis Schubert » (1972 : 25). Le critique se dit peu intéressé à trancher un tel débat, l'important n'étant pas de déterminer qui est « meilleur » qu'un autre,

mais si l'on était forcé de jouer le jeu, l'on pourrait soutenir à bon droit que Lennon et McCartney sont les plus grands auteurs de chansons depuis les réalistes médiévaux, ou les troubadours en général, ou la *camerata* florentine, ou n'importe quel autre mouvement musico-poétique ayant précédé le développement crucial de la chanson vers l'opéra. Car à partir de ce moment le monde s'est confronté à une double tradition, où la chanson artistique n'était qu'une préoccupation secondaire pour les compositeurs sérieux et où la chanson folklorique était privée de tout prestige intellectuel (James 1972 : 28).

L'argument central de l'essai, en faveur des Beatles plus qu'en défaveur de Schubert, concerne le talent de Lennon et McCartney à « redonner vie au parler courant », en « soufflant au bon endroit dans le corps de la victime » :

Le soudain déplacement de l'emphase[, dans le chant des deux hommes,] sur des points inattendus [des mots et des phrases employés] tirait continuellement l'attention de l'auditeur vers le langage lui-même, engendrant une prise de conscience étonnée de la nature essentiellement poétique des formules plates avec lesquelles il avait vécu depuis des années (James 1972 : 29).

La langue ainsi « ressuscitée », qui pourrait bien être le chant-langage perdu de Rousseau, ne peut plus être parlée, ajoute James, mais uniquement chantée : « La phrase était venue tout droit de l'expression orale, mais une fois mise en musique ne pouvait plus y retourner – pas en tant que simple discours, en tout cas » (1972 : 29). La ramener à un usage platement communicationnel reviendrait à rompre le charme, à sacrifier ce je-ne-sais-quoi qui, n'appartenant qu'à l'art des sons, échappe à toute traduction. Sous cet angle, le chant rock poursuit le devenir-musique de la parole enclenché au siècle précédent : non pas au sens où ses adeptes exploitent le rythme et

la sonorité des mots – même si tel est bien souvent le cas – mais en ce que leur travail du langage imite le mutisme des instruments. Ainsi, à leur façon, les rockers réalisent cette idée de Proust selon laquelle, nous dit Rancière, l'artiste « crée, dans la langue maternelle, une langue étrangère dont l'effet entraîne tout le langage et le fait basculer vers son dehors qui est silence ou musique » (1998c : 189).

2.3 La langue inconnue

La deuxième parole muette, avons-nous dit, correspond à ce mouvement qui, plutôt que d'injecter de la signification dans les choses sans intelligence, frappe d'indétermination les produits de la raison. Elle est l'autre versant de l'identité du pathos et du logos. Si « tout parle », alors, la parole ne veut plus dire grand-chose. Elle perd, du moins, son statut de principale distributrice de sens. Tout signifie également, dit Rancière : « Aucune chose ne parle plus qu'une autre » (2007 : 178). Ce retournement de la pensée, nous l'avons noté chez Schopenhauer, Wagner et Nietzsche, qui se détournent de l'ordre rationnel des choses pour embrasser le fond obscur et sans raison de la chose en soi. Ce sont, au 20^e siècle, Hugo Ball et Dada réfutant « l'ordre du monde et les entreprises de l'État en les transformant en bribes de phrase ou en coups de pinceau », André Breton et les surréalistes rejetant le carcan de la raison pour mieux déployer les forces de l'inconscient, David Lynch défaisant les enchaînements logiques de la narration traditionnelle au profit d'une structure plus proche du rêve (2006 : 23). C'est également le rock qui, nous l'avons vu, dé-figure la parole ordinaire et l'entraîne vers l'insignifiance musicale. Little Richard, écrit Cohn, « agrémentait chaque phrase de couinements, de râles, de hurlements de sirènes » tandis que Buddy Holly « semblait jouer de ses amygdales : il les tendait comme une catapulte pour expulser chaque phrase sur un flot de hoquets et d'onomatopées » (2013 : 45, 56). Suivant cette voie, Adam Faith crache « une longue suite de râles, de hoquets et de soubresauts. Les mots étaient tellement déformés qu'ils en devenaient presque méconnaissables. Il dégueulait le mot "baby" qui donnait "biybee", s'étranglant affreusement sur toutes les voyelles : c'était son petit plus » (Cohn 2013 : 86). Se rappelant le rock plus dur des Rolling Stones, l'auteur observe : « Les paroles et les mélodies se perdaient et laissaient place au chaos et à une anarchie de toute beauté. On se noyait dans le bruit » (Cohn 2013 : 183). Ce déluge sonore, où aiment à s'abîmer les fans de rock, prête aux

gloses les plus emportées qui, dans certains cas, ne vont pas sans rappeler certaines effusions du romantisme. Au temps du psychédéisme, la consommation de drogues aidant, il devient la voie vers l'« infini », ouvrant à « des régions inconnues de tout un chacun » (Cohn 2013 : 253). En correspondance avec Luciano Berio, un membre du Grateful Dead parle, pour sa part, d'une plongée dans

la partie obscure et inversée des choses. [...] Nous nous laissons mourir, et nous faisons renaître dans quelque chose qui est plus que nous-mêmes. [...] Et quand on va au-delà de soi-même, quand le moi meurt, on veut exprimer l'émerveillement de tout ceci, et la gratitude qu'on éprouve à être là. Pour cela : Grateful Dead (2006 : 16).

Ce type de projection métaphysique, contrairement à ce que l'on pourrait croire, n'est pas le fait de seuls hippies. Larry Williams, « premier siffleur de rock'n'roll » plus tard converti au funk et à la soul, est reconnu avoir dit de sa musique qu'elle « n'a pas de début et pas de fin parce que c'est la pulsation même de la vie » (Cohn 2013 : 47). Au début des années 1960, c'est un critique du *Time* qui, revenant sur un concert de Ray Charles, affirme que des « spiritualistes du sud » reconnaissent, chez ce dernier, la « langue inconnue » (That's All Right 1963 : 52).²⁵ C'est cette conception du rock comme parole hermétique, communiquant par des voies interdites à la raison, qui retiendra, pour les prochaines pages, notre attention. Plutôt que de procéder à un recensement des différents discours allant dans cette direction, nous nous concentrerons sur deux textes qui, à travers des lectures historiques tout à fait originales, s'interrogent sur les origines et les significations profondes – lire obscures – du rock.

Le premier est tiré du recueil d'essais, un peu oublié de nos jours malgré un certain succès au temps de sa sortie, de l'auteur et journaliste Michael Ventura : *Shadow Dancing in the*

²⁵ L'article en question inspire à un jeune Richard Meltzer de développer sa propre théorie, aussi confuse que divertissante, du rock comme langue inconnue. Certaines de ses réflexions, admet aujourd'hui le critique, sont « à ce point sous-articulées (inarticulées?) qu'il faudrait une visite guidée (ou une cassette d'accompagnement) pour clarifier, ou simplement suggérer, ce que j'aurais bien pu tenter d'"exprimer" à l'époque. [...] Ensuite, il y a des passages, des paragraphes si droguément opaques, ésotériques, abstrus qu'aucune assistance auctoriale – je connais mes limites! – n'est à ce stade même hypothétiquement envisageable » (1987 : vii). Pour ces raisons, nous nous en tiendrons à recommander les ouvrages de Meltzer dont un seul, à notre connaissance, est traduit en langue française : *Gulcher* (1972).

U.S.A. (1985). L'ouvrage, une critique passionnée de la culture américaine, trouve en son centre un morceau de bravoure intitulé « Hear that Long Snake Moan ». Sur une soixantaine de pages, l'auteur y défend la thèse selon laquelle le rock ne serait rien de moins que la survivance de cultes religieux et païens d'Afrique et d'Irlande, importés avec le commerce triangulaire, en sol américain :

Ce qui ne veut pas dire que le rock'n'roll est du vaudou. Bien sûr qu'il ne l'est pas. Mais il garde intacts certains traits de la métaphysique africaine et les restitue avec une telle puissance qu'il génère inconsciemment les mêmes danses, agit comme un antidote majeur à la séparation [judéo-chrétienne] du corps et de l'esprit et utilise des techniques dérivées de la possession vaudoue comme sources, pour les musiciens de même que pour les spectateurs, d'une incroyable énergie (Ventura 1986 : 156).

Les traditions africaines se transmettant aussi bien oralement que musicalement, nous informe Ventura, des « mystères » subsisteraient, malgré la ségrégation et la censure, à travers les pratiques instrumentales développées par les populations noires d'Amérique : principalement dans les Antilles, où le vaudou non seulement perdure mais s'enrichit d'influences multiples, et à la Nouvelle-Orléans, seul endroit où les esclaves sont autorisés à se rassembler, à se servir de tambours et à tenir des « divertissements » (1986 : 112-113). D'ailleurs, et sans grande surprise, c'est aux fêtes dominicales du Congo Square que bien des historiens font naître, ou plutôt germer, le jazz. En 1817, espérant contrer une récente montée du vaudou imputée à l'immigration haïtienne, le conseil municipal de la Nouvelle-Orléans révisé le droit des non-affranchis à se regrouper. Suivant l'ordonnance : « Les assemblées d'esclaves ayant pour objet la danse ou toute autre réjouissance ne peuvent avoir lieu que les dimanches et seulement dans des lieux ouverts ou publics tels que définis par le maire » (Rodriguez 2007 : 632). Le Congo Square, espace vacant situé à l'arrière de la ville, devient le principal emplacement de ces rassemblements. C'est à ce moment et en ce lieu, soutient Ventura, que

pour la première fois au Nouveau Monde, la musique et la danse africaines étaient présentées [...] comme une fin en soi, une forme propre. Là se retrouvait la métaphysique africaine déliée des conventions de l'Afrique. Car cette forme de *performance* n'était pas africaine. Dans les cérémonies du vaudou il n'y a pas d'assistance. Certains peuvent danser et

d'autres regarder, mais ces rôles sont passibles de fréquents changements au cours d'une même séance, tous sont des participants. Au Congo Square, la musique africaine était inscrite dans une forme de présentation occidentale. [...] Il appert que c'était la première fois que les Noirs étaient éveillés à la musique *en tant que musique* plutôt que comme un strict élément de cérémonie [...], la métaphysique africaine était pour la première fois subsumée par la musique. Un secret sous la musique plutôt que l'objet de la musique (1986 : 123-124).

Viennent après Congo Square le blues, le ragtime et le jazz qui continuent à colporter, de façon souterraine, la « métaphysique africaine » et préparent la réceptivité du public à son endroit. Des « secrets » qui, comme nous pouvons le deviner, se transmettent également par le truchement des églises noires, qui se multiplient au lendemain de la guerre de Sécession et dont les messes se démarquent par leur caractère enlevé. Jefferson Hamilton, un journaliste de l'époque cité par Ventura, rapporte sa propre expérience :

La rencontre commence avec des chants, de par toute la congrégation; bruyantes et toujours plus bruyantes étaient les prières – et oh! quelle musique, quelle dévotion, quels regards larmoyants, et cœurs palpitants; mon sang courait rapide dans mes veines, et toujours plus vite... Cela semble comme si le toit devait s'élever des murs, et certains allaient s'envoler, de corps autant que d'esprit (1986 : 133).

Fait intéressant : ces moments de forte intensité, où des fidèles sont happés par l'Esprit et perdent conscience et « parlent en langues », sont désignés par l'expression « rockin' the church » :

Et les hurlements du rock qui vous traversent d'un coup – des hauts cris qui ne sont ni de joie ou de douleur mais qui sonnent comme un mélange des deux, et d'autres fois comme un équivalent humain du feedback des microphones [...]; les cris de Little Richard et Janis Joplin et Aretha Franklin et James Brown et Bruce Springsteen – ces cris venaient tout droit de ces églises (Ventura 1986 : 105).

Des cris ambigus, donc, ne traduisant ni le bonheur ni la souffrance. Sans doute, Rancière parlerait-il d'« affect indécis » : ces temps de suspension qui, dans une narration, constituent « à la fois un moment de l'action et sa mise en indécision » (2009 : 449). D'ailleurs, il n'est pas

inintéressant que Ventura compare les hurlements des rockers aux sifflements des amplis : il en évacue, du coup, tout contenu rationnel ou émotionnel pour en faire les signes d'une expression brute, non articulée – la linguistique dirait peut-être des « signifiants flottants », dépourvus de signifiés précis (Lévi-Strauss 1950 : XLIX). « Nous tenterons de percer ce cri », annonce les premiers paragraphes de l'essai, « autant que la prose d'un essai le permette » (Ventura 1986 : 105). Les mots, ici comme au 19^e siècle, semblent impuissants à bien délinéer le charme musical. S'aidant des propos de fans et d'instrumentistes, l'auteur décrit tantôt une « élévation magique » vers un « état de rêve » sinon de « transe », tantôt un accès direct aux « forces religieuses » et aux « instincts les plus profondément enracinés » de l'être, « un langage que nous commençons tous, sans les mots, à connaître » (Ventura 1986 : 138, 139, 138, 139, 159, 148). Le critique Greil Marcus parle de « l'énergie dans la musique populaire », capable de déclencher des « visions » (Ventura 1986 : 156). Le pianiste Cecil Taylor, quant à lui, dit de l'improvisation : « Ça signifie se mettre dans la peau d'un autre organisme vivant, du type une plante, un arbre – la croissance, tu vois, c'est ce que c'est » (Ventura 1986 : 138-139). Nous voilà bien loin de la nature sans intelligence de l'abbé Pluche. Ici, le court passif des règnes animal et végétal est pris en modèle. Une « régrédience » clairement formulée quand, dans un autre essai portant sur la fièvre de la danse des années 1950 et 1960, Ventura déclare :

Le vacarme du rock a été nécessaire pour traverser la croûte de conscience accumulée depuis ces trois mille dernières années. De sorte qu'une région endormie depuis longtemps en nous se réveille. Dans l'environnement immédiat du rock, le bruit littéralement assourdissant annule ce qui reste de culture. La culture repose sur « au commencement était la Parole », sur ce qui peut être dit, mais la musique commence et vous ne pouvez plus dire quoi que ce soit. Elle est trop forte pour que l'on puisse parler par-dessus (1986 : 48).²⁶

Le rock, dans toute sa bruyance, contourne la parole ordinaire pour s'adresser directement à nos sens et nos instincts les plus immédiats : « Il n'y a de voie qu'en dehors de la culture et dans le beat » (Ventura 1986 : 48). Il impose, pourrions-nous dire avec les mots de Rancière, « la

²⁶ La régrédience, suivant Michel Maffesoli, est un « retour aux formes archaïques que l'on avait crues dépassées » : « Elle renvoie à l'animalité et au primitif qui structure l'homme » (Mombelet 2005 : 46).

présence brute au détriment des enchaînements rationnels de l'histoire » et du discours bien réglés (2000 : 35).

C'est à une réflexion du même esprit que nous invite l'artiste conceptuel Dan Graham qui, s'il trace une généalogie complètement différente de celle que nous venons de voir, rejoint Ventura dans les significations qu'il prête au phénomène rock. Sans doute mieux connu pour ses sculptures et ses installations, Graham explore, depuis le milieu des années 1960, une vaste gamme de disciplines dont la vidéo, la performance et la photographie. Pour ne rien dire de ses activités de galeriste, de critique et de théoricien. Attentif aux questionnements du Pop Art, il entretient une passion pour le vernaculaire et la culture de masse, qu'il analyse à travers ses œuvres et ses écrits. Selon l'introduction qu'en donne Anne Langlais, l'article « Rock My Religion » (1982) est, à l'origine, le texte d'une conférence accompagnée de diapositives et d'extraits musicaux. Afin d'en assurer une plus large diffusion, Graham

en a réalisé une vidéo dont les différentes versions ont été produites entre 1979 et 1983 avec l'aide financière du Moderna Museet de Stockholm. Mais le système de distribution n'a pas satisfait l'artiste, qui aurait voulu qu'elle soit diffusée à la télévision. [...] Pour qu'elle soit plus accessible, il en a donc éditée [sic] la transcription complète, comme dans Video By Artists, soit quelques parties dans les catalogues des expositions où elle a été présentée (Graham 1993b : 279).

Par un riche collage de citations et de commentaires de l'artiste, rappelant en ce sens le discours polyphonique de la vidéo, l'article suggère un improbable dialogue entre la secte shaker, dans sa version blanche originale et son interprétation « sang-mêlé » par les Sioux, et la culture rock. Au cœur du propos : une tortueuse filiation rattachant la chanteuse et poétesse Patti Smith à Ann Lee, ouvrière illettrée de Manchester exilée au Nouveau Monde pour y implanter, en 1774, une communauté chrétienne utopique : la Société unie des Croyants en la Seconde Venue du Christ. Exploitée dans les filatures de coton depuis ses 14 ans, mariée contre son gré à un homme qu'elle méprise et mère de quatre enfants morts en bas âge, Lee propose un modèle communautaire basé sur l'abstinence, l'égalité stricte des sexes et une économie vouée à l'artisanat et à la propriété collective. Dissidents des Quakers, considérablement assagis depuis Oliver Cromwell et la Restauration anglaise, mère Ann et ses disciples pratiquent une

danse extatique, dite en cercle, censée débusquer les mauvais esprits et guérir l'âme. D'où les surnoms de « shaking Quakers » puis de « shakers », vite accolés à la secte. Dans un passage alternativement attribué, suivant les différentes versions de l'article, au théologien puritain Jonathan Edwards et à Graham lui-même, nous pouvons lire :

Le groupe psalmodiait en rythme des versets de la Bible et marchait en cercles. Frappant le sol de leurs pieds, ils s'écriaient, « Piétinons le Diable! » Les Sœurs et les Frères se mettaient à tournoyer sur place. Le groupe poussait des cris, Shake! Shake! Shake! Le Christ est avec toi! Retentissait alors une sorte de « whoosh », signifiant que le Diable était présent. Les gens applaudissaient. Ils sautaient dans tous les sens. Certains enlevaient leurs vêtements de dessus. Un élan d'agitation, de transports extatiques, s'emparait du groupe. « Reeling, turning, twisting », certains se balançaient sur leurs pieds. Quand d'autres étaient pliés en deux, pieds et mains liés, alors qu'ils partaient en roulades sur le sol. Ils roulaient encore et encore, comme des roues, ou encore comme des bûches. Certains étaient à quatre pattes comme des chiens, grognaient, claquaient des mâchoires et aboyaient. Des esprits indiens, pénétrant l'assemblée, « possédaient » les corps des Shakers. Les Aînés et les Aînées devaient séparer les Squaws des Guerriers. La mortification des chairs libérait le Shaker de l'orgueil. Rituellement, le Diable était tiré de sa cachette au sein du groupe et exorcisé (1986 : 91).²⁷

Plusieurs, nous dit Graham, voient dans le système communautaire des Shakers un double antidote à l'individualisme et à l'éthique de travail puritains, selon quoi tout pratiquant doit assumer seul sa conscience et ne peut accéder au salut que par l'exercice discipliné d'un métier, la domination du corps par l'esprit. C'est en réaction à ces idées, précisément, et au déisme officiel de la république que s'enclenche, au tournant du 19^e siècle, le mouvement de « grand Renouveau » religieux qui, partant du sud des États-Unis, s'étend rapidement à l'ensemble du pays. Lors de *camp meetings*, installés en périphérie des colonies de pionniers, des prêcheurs blâment l'Amérique industrielle de servir le Mal par son mercantilisme. Ils parlent

²⁷ Absent de l'article original et de la version proposée dans *Artist's Architectures* (1983a), ce paragraphe apparaît dans *Pavilions* (1983b), sans référence à Edwards. Il est repris dans *Video by Artists 2* (1986), cette fois attribué au théologien. Les recueils en anglais de *Rock My Religion* (1993) et *Rock/Music Writings* (2009) réassimilent le passage au propos de Graham tandis que, assez curieusement, leurs versions françaises conservent la référence à Edwards.

du besoin de salut, de mortifications, de la mission spirituelle du Nouveau Monde. Graham commente : « Ici pour la première fois, le piano et la guitare remplaçaient l'orgue comme support du sentiment spirituel. Les sauvés allaient "tournoyer et se balancer"; et dans leur désir collectif d'être des "renaissants" des gens se mettaient à "parler en langues" » (1986 : 92). De ces grands rassemblements en plein air et des agitations rituelles de la danse en cercle, suggère l'auteur, découle la « liturgie » rock. Et Smith, réclamant les influences non seulement des Shakers et des Amérindiens mais aussi des Derviches et des prêtresses de l'ancienne Égypte, est la première à le pointer clairement. Dans un monologue de 1975 cité par Graham, la chanteuse affirme : « Rimbaud écrit cette lettre et il dit... dans l'avenir quand les femmes sortiront de leur longue servitude aux hommes... l'on aura une musique nouvelle, des sensations neuves, de nouvelles horreurs, de nouveaux emballements... Maintenant... j'ai trouvé ce nouveau jouet » (1986 : 86). Ce langage révolutionnaire – « Babelogue » (1978), pour reprendre un titre de Smith – n'est pas le véhicule du logos aristotélicien, d'une parole raisonnée. Plutôt, il diffuse une « énergie » folle, capable d'entraîner l'auditeur vers le « firmament néo-religieux » rock aussi bien que dans « un monde dionysiaque de folie et de terreur » (Graham 1986 : 104, 101, 104). Schopenhauer, ici, parlerait peut-être du hors lieu fantomatique de la volonté, Nietzsche de « l'horrible tréfonds de la nature ». Rancière, probablement, renverrait au « fond obscur et pathique » derrière l'écran de la raison. Graham, de son côté, écrit :

Dans le rituel de la performance rock, la combinaison des effets hypnotiques de la musique et des drogues psychédéliques conduit les interprètes et leur public à un « voyage », au-delà de la Vieille Conscience dans la psyché profonde. Comme l'invocation délibérée du Diable par les Shakers qui vise la purification de la communauté et la communion avec Dieu, le performeur tente de libérer des forces archaïques (1982 : 328).

Non sans retenir notre attention, Graham voit, comme Ventura, un parallèle entre l'expression des performeurs rock et l'intensité vide de sens des microphones et des amplis et de tout l'arsenal technique qui les entoure. D'abord : « Les instruments mécanisés, électrifiés dégagent des énergies anarchiques pour la foule » (Graham 1986 : 104). Puis :

Les interprètes rock déchaînent par l'électricité des énergies anarchiques et provoquent la transe hypnotique, rituelle de base

pour la foule des spectateurs – tout particulièrement quand musiciens et public sont sous l'influence de substances psychédéliques. De tels spectacles rappellent les transports des réunions sous chapiteau, ou encore la quête délibérée du Diable par les Shakers en vue de se purifier et d'assurer la communion avec Dieu (Graham 1986 : 109).

Enfin, l'essai ne manque pas, non plus, de suggérer quelque comparaison positive entre la performance rock et l'expression sans raison des animaux. Smith, laissant croire à une certaine prédisposition des femmes pour la nouvelle musique, affirme qu'une chanteuse est particulièrement apte à « produire des sons bestiaux, cela est dû au fait que nous nous reproduisons d'une façon tellement animale quand on donne naissance; tu es juste en train de hurler (comme un loup) tu ne peux rien y faire, ça vient juste de très loin, de si loin que tu ignores d'où ça vient » (Graham 1986 : 111). L'animal politique d'Aristote, ici, le seul à maîtriser la parole, semble vouloir sortir de lui-même pour renouer avec son Autre, soit-il surhumain ou sauvage. « Je pense que le langage est au bord de l'obsolescence de toute façon » (Robertson 1978 : 17).

Aussi hérétique puisse-t-elle sembler, du moins au premier abord, l'idée d'un lien entre la culture rock et les religions de la transe se défend, comme nous le voyons, assez bien. Elle constitue, du reste, l'un des thèmes récurrents et parmi les plus anciens de la critique et des travaux sur la pop. Dans les années 1950 et 1960, la presse conservatrice se joint au concert des prédicateurs dénonçant la nouvelle musique qui, avec ses « rythmes de la jungle », incite la jeunesse à se commettre en « des orgies de sexe et de violence (comme son modèle le faisait chez les sauvages eux-mêmes) » (Stevens 1958 : 3). La décennie suivante, Albert Goldman célèbre la discomanie comme un autre épisode de cette « vie enfouie, [...] tradition souterraine de rites religieux tribaux primitifs et d'extases qui éclate périodiquement en manias épidémiques qui confondent les esprits éclairés et entraînent les moralistes et les désespérés à postuler le déclin et la chute de l'Occident » (1978 : 22). Une idée qui retentit jusque dans les pages du monumental ouvrage de Gilbert Rouget sur *La musique et la transe* (1980), dont certains passages laissent croire que le concert rock, avec ses égarements et ses excès, pourrait bien marquer la résurgence, dans la culture dominante occidentale, de la mania dionysiaque. À un certain moment, l'ethnomusicologue cite son collègue Alain Roux qui, après avoir signalé que

la sonorisation de Buddy Miles « atteint 10 000 watts » de puissance et qu'« on entendait le festival de Wight à 3 km de distance », note :

Cette puissance joue directement sur le corps et crée une participation que beaucoup n'atteignent même pas dans l'acte sexuel. On ne peut résister sinon par la fuite. Au travers de l'amplification, la voix humaine affecte le larynx. [...] Les sonorités de la basse électrique (infra-sons) produisent dans l'abdomen des vibrations localisées dans des zones érogènes internes. [...] Les mélodies répétitives et les bourdonnements produisent instantanément une légère hypnose (2008 : 232).

Ce qui nous conduit, on ne peut plus directement, à notre quatrième et dernier point.

2.4 Une musique autrement concrète

Dans son retournement de la poétique classique, avons-nous dit, le régime esthétique fait voler en éclats la hiérarchie qui soumet la forme d'une œuvre à son contenu. Le langage, dès lors affranchi du seul devoir de « bien raconter », peut se déployer de façon autonome et affirmer sa puissance spécifique.²⁸ Dans les mots de Rancière :

La poésie représentative était faite d'histoires soumises à des principes d'enchaînements, de caractères soumis à des principes de vraisemblance et de discours soumis à des principes de convenance. La nouvelle poésie, la poésie expressive, est faite de phrases et d'images, de phrases-images qui valent par elles-mêmes comme manifestations de la poéticité (1998d : 28).

Nous avons parlé, au chapitre précédent, du projet de réforme esthétique mené, dans la seconde moitié du 19^e siècle, par Hanslick pour qui les « formes sonores en mouvement », par opposition aux sentiments et aux discours que l'on peut y retrouver, constituent le « vrai fond » d'un morceau : « Dans la musique, le son est lui-même son propre but » (1986 : 112). Participent de ce même revirement, à l'époque qui nous intéresse, « La peinture moderniste » (1960) de Clement Greenberg et l'écriture sous contrainte de l'Oulipo, où ce sont les restrictions formelles

²⁸ Alain Robbe-Grillet, en 1957 : « Bien raconter, c'est donc faire ressembler ce que l'on écrit aux schémas préfabriqués dont les gens ont l'habitude, c'est-à-dire à l'idée toute faite qu'ils ont de la réalité » (1963 : 30).

qui appellent le contenu et non l'inverse. Mais c'est la musique concrète, sans doute, qui en donne la formulation la plus proche de nos préoccupations. Deux décennies après ses premières tentatives, Schaeffer résume :

Lorsqu'en 1948, j'ai proposé le terme « musique concrète », j'entendais, par cet adjectif, marquer une *inversion* dans le sens du travail musical. Au lieu de noter des idées musicales par les symboles du solfège, et de confier leur réalisation concrète à des instruments connus, il s'agissait de recueillir le concret sonore, d'où qu'il vienne, et d'en abstraire les valeurs musicales qu'il contenait en puissance (1966 : 23).

Cette approche de la composition « inversée », pour ainsi dire, n'est pas sans rappeler l'assemblage des « artefacts musicaux » défini par Pouivet pour qui, nous le rappelons, le travail à partir de fragments préenregistrés constitue l'une des opérations fondamentales du rock. D'ailleurs, sans être rigoureusement théorisée, l'idée d'une « pop concrète » est avancée par quelques auteurs (Kyrrou 2002 : 71). Elle fait l'objet d'un article d'Edwin Pouncey où, à défaut de fournir une définition éclairante, le journaliste relève des correspondances entre certaines des expériences du psychédélique et l'avant-garde musicale des années 1960 et 1970 (Young 2011 : 153-162). Joe Carducci, de qui nous nous occuperons bientôt, emploie péjorativement l'expression pour désigner les groupes qui favorisent un peu trop, selon ses goûts, les machines et le travail de studio et pas suffisamment les « vrais » musiciens jouant sur de « vrais » instruments (2005 : 338, 442). Enfin, s'il ne parle pas explicitement de « rock concret », c'est bien ce que Macé a en tête lorsqu'il aborde, en reprenant la terminologie de Chion, les enregistrements « médiatistes » de Pink Floyd, de This Heat ou des Cure qui, à la différence des productions plus soignées d'une certaine pop, mettent de l'avant leur caractère bricolé (2012 : 303-316). Mais là n'est pas la concrétude qui, pour l'instant, nous occupe. Plutôt que de nous attacher aux manipulations de studio, nous considérerons le rock en tant qu'expérience physique, en ce qu'il s'adresse autant, sinon plus, au corps qu'à l'esprit. Dans la capacité qu'il a, pour plusieurs, à imposer la matière sonore en tant que véritable contenu.

Des girations d'Elvis « The Pelvis » aux gémissements de Jerry Lee Lewis, des simagrées de Screamin' Jay Hawkins aux onomatopées hurlées de Little Richard, le rock apparaît, et ce dès

ses débuts, comme une célébration débridée de la réalité physique. Le terme lui-même est chargé de significations, souvent oubliées, renvoyant au corps. « Rock and roll » : se balancer et rouler, littéralement, mais aussi s'envoyer en l'air ou être chevauché par un esprit. Même une explication plus technique, comme celle retenue par l'historien Robert Cantwell, ne peut faire autrement que d'en venir à l'expérience physique :

Ainsi le « rock » et le « roll », les deux types de syncopes à émaner du rythme fondamental, l'une discontinue, l'autre continue, fusionnent en une étrange, oscillante stabilité pour laquelle « swing » est un terme merveilleusement juste. En effet la complétion de notre réponse kinesthésique au rythme a été stratégiquement différée, reportée à plus loin suivant la tension rythmique non-résolue jusqu'à ce qu'elle puisse se produire simultanément avec notre appréhension de l'idée musicale. Ainsi l'on ne peut jamais exactement savoir si le swing est un phénomène nerveux ou musical : nous semblons avoir accepté la musique en notre corps au même moment où le parfait repos de la contemplation est tombé sur elle (2003 : 111).

Malgré l'existence de possibles antécédents, des danses endiablées des Shakers aux « gifles sonores » du futurisme en passant par la « maladie généralisée » wagnérienne, la physicalité rock, bien souvent, est perçue comme une nouveauté dans la culture occidentale (Russolo 2001 : 38; Nietzsche 2007 : 27). Sur les premières apparitions du King à la télévision, le chanteur folk Butch Hancock aurait dit : « Ouais, c'était la danse que tout le monde avait oublié. *C'est que la danse était si forte qu'il a fallu une entière civilisation pour l'oublier.* Et dix secondes du "Ed Sullivan Show" pour s'en rappeler » (Ventura 1986 : 156). Sans le blues, rigole le guitariste Mickey Baker, « nous serions tous assis à siroter du thé et à écouter de la musique de chambre » (Coleman 2007 : 9). Rappelant les bouleversements scientifiques qui secouent le tournant du 20^e siècle, la cadence et le mode de vie imposés par les révolutions industrielles et le traumatisme de la Grande Guerre, Ventura écrit :

Une énergie incroyable était sentie dans l'air, spécialement aux États-Unis. Aucune culture n'a jamais été assaillie par des changements aussi radicaux en si peu de temps, ni auparavant ni depuis (pour raison que les bouleversements connus par la suite n'ont été que des extensions des premiers). [...] Pour la majeure partie, le plus souvent, la plupart de la musique

occidentale – savante ou populaire – ne saurait exprimer ou évacuer cette tension. Même la plus grande [...], de l'ordre de Bach et de Mozart et de Beethoven demeure cérébrale plutôt que physique (1986 : 141, 143).

La nouvelle musique, en revanche, apparaît comme un véhicule tout désigné. D'où, suggère Ventura, le succès fulgurant de ses premiers enregistrements, sortis en 1917 par l'Original Dixieland Jazz Band :

Tous les instruments jouaient en même temps, à fond de train, par-dessus une batterie martelée. C'est une musique étourdissante, à peine contrôlable, et il n'est d'autre façon d'y danser que de secouer ses jambes et d'agiter ses bras. Le décorum n'est plus important ni possible. [...] Dans les salons à la maison, les corps étaient poussés à imiter l'hystérie du monde. En cette imitation devait résider une certaine consolation. Le corps, longtemps oublié, chassait sauvagement l'esprit (1986 : 145).

Nous ferions difficilement plus clair : cette musique parle à l'organisme. Elle communique sa frénésie, séduit et remue les foules non pas au moyen d'une rhétorique bien huilée, mais par la saturation des sens. Sa signification « peut être comprise par le corps instantanément » (Ventura 1986 : 159). Maintenant, demande l'auteur, comment expliquer que les meilleurs historiens du rock évacuent à peu près complètement cet aspect? La question, si elle n'est pas tout à fait de notre ressort, est au cœur de la théorie du rock sur laquelle nous voudrions finir le chapitre. La plus intransigeante, sans doute, qu'il nous ait été donné de lire.

Critique et essayiste, mais aussi éditeur et scénariste, Joseph F. Carducci est surtout connu pour son travail au sein du label indépendant, et véritable pilier du hardcore américain, SST Records, où il fait office, de 1981 à 1986, de réalisateur artistique et de découvreur de talents. Frustré de voir le rock s'intellectualiser et renier, pour plus de respectabilité, son histoire et ses traits les plus « authentiques », il jette un pavé dans la mare, en 1990, en publiant *Rock and the Pop Narcotic*. Avec un humour noir et une mauvaise foi corrosive, l'essai mène une attaque frontale contre l'establishment de la critique – la « rock crit mafia » – plus soucieuse, selon l'auteur, de promouvoir l'agenda progressiste de la contre-culture des années 1960 que

de parler musique : « Des rames et des rames de verbiage, dont 85% et plus n'est que rationalisation, validation, interprétation, authentification de la musique rock dans les termes de la science sociale, en termes politiques, en termes (de classes) économiques » (2005 : 188, 186). Le rock, contrairement à ce que laissent croire certaines images véhiculées par les médias dominants, n'est pas un discours ou un mode de vie, une attitude ou un look. Pas plus qu'il n'est un son précis, que l'on pourrait se contenter de dupliquer ou d'acheter au commerce : aucune pédale à effet, nul enchaînement d'accords ou pré réglage d'amplificateur n'est a priori rock. La distorsion apporte bien de la « traction » à un morceau, élément essentiel pour Carducci, mais elle ne saurait suffire à elle seule à fonder un genre (2005 : 19). La vérité du rock, insiste l'auteur, est à chercher dans la musique et nulle part ailleurs, dans l'interaction en temps réel de la guitare, de la basse et de la batterie. L'intervention de la voix n'est que facultative : « Un chanteur est peut-être plus utile comme le double délégué de la foule guidant sa réponse à la musique » (Carducci 2005 : 33). Pour que nous puissions dire qu'elle rock, une performance, sur support ou devant public, doit produire une énergie bien sentie, contagieuse : il faut que l'effort des musiciens soit palpable, qu'il provoque « des sensations tonales d'impact et de mouvement puissamment articulées et texturées, déclenchant de fortes pulsions motrices (non-dansantes) chez l'auditeur » (Carducci 2005 : 21-22). De ce postulat découle le système d'oppositions qui structure et donne son nom à l'ouvrage : celui de la présence rock contre les simulations de la pop, de l'artisan musicien contre le professionnel de studio, de l'effort physique contre le travail intellectuel. Les synthétiseurs, séquenceurs et autres gadgets électroniques, de plus en plus difficiles à éviter, sont toujours froids et inaptes à reproduire la « respiration » chaude d'êtres de chair et de sang jouant sur de « vrais » instruments (Carducci 2005 : 17). Pire encore : leur trop grande précision induit, de façon inconsciente, une impression de sécurité qui autorise, voire encourage, le décrochage de l'auditeur. L'échange réel entre musiciens faillibles, à l'inverse, crée une tension, un sentiment de risque qui interpelle notre cerveau animal. Lorsque ce dernier « perçoit que le son est variable ça t'alerte de la possibilité de plus grands changements à venir – tes mécanismes de survie sont engagés » (Carducci 2005 : 491-492). Ici, comme chez Ventura, le rock s'adresse aux sens et aux instincts les plus primaires. « Meaning is beside the point » : toute communication à proprement parler est superflue (Carducci 2005 : 62). La tâche de l'auditeur, dans un tel contexte, est de développer une oreille, une sensibilité pour la tension communautaire qui anime les musiciens rock et de

savoir la distinguer des simples sensations fortes de la pop. Là où cette dernière se contenterait d'effets prévisibles et savamment calculées, le jam survolté de Carducci vise au sublime, sinon à l'expérience mystique : « Le rock atteint le spirituel à travers le physique » (2005 : 55). « Tout musicien véritable pourchasse cette épiphanie dans la communion avec d'autres joueurs jusqu'à ce qu'il meure ou que le marché le convainque que c'était juste de la foutaise » (Carducci 2005 : 27). Voilà qui, en plus de nous ramener au thème vaguement religieux de la langue inconnue, exprime bien le revirement poétique qui nous intéresse : s'il est un contenu à rechercher, celui-ci passe directement dans la matérialité – dans les « formes sonores en mouvement », serions-nous tenté de dire. Il n'est pas un propos ou une émotion, établis au préalable, qu'un groupe peut essayer de traduire musicalement : il émane de l'interaction frictionnelle du riff et du rythme, des tensions et des relâchements, des voix individuelles et du grand tout en construction. Comme en écho improbable au scandale de *Notre-Dame de Paris*, le manifeste de Carducci ne fait parler la matière qu'au prix de taire le travail de l'Idée. Donnant, à nos yeux, un sens on ne peut plus littéral au « rock », qui apparaît comme un prolongement de la « pétrification » de la parole entamée un siècle avant lui.

* * *

Est-ce à dire que Wagner aurait voulu se joindre à King Crimson? Pas vraiment. Cette assertion, faite par un ami du groupe, relève plus du slogan publicitaire que de l'analyse critique. Les Rolling Stones sont-ils les descendants illégitimes de Coleridge? Les Sex Pistols de lointains héritiers de Shelley? Voilà qui paraît plus défendable. Comme nous l'avons vu, le rock porte en son cœur des préoccupations qui, bien que mises au goût du jour et qu'intégrées à un langage résolument moderne, trouvent leurs origines dans la révolution esthétique du 19^e siècle. Son dispositif même, alliant volonté artistique et bêtise mécanique, semble répondre au programme romantique de réconciliation des contraires : de l'actif et du passif, du conscient et de l'inconscient, de l'art et du non-art. Ce qui peut tout aussi bien être dit du « réalisme » de sa poésie, qui mêle le noble et le vulgaire, que de son « obsession pour les objets » qui, à partir des années 1950, investit le quotidien de valeurs poétiques nouvelles. Greil Marcus, en introduction aux *Aesthetics of Rock* (1968) de Richard Meltzer, écrit :

Le rock est une totalité : il contient, ou laisse supposer qu'il peut contenir, toutes les variétés d'expérience. [...] Les plus « triviaux, médiocres, banals, insipides » des éléments de l'art et de la vie deviennent intéressants, et mystérieux : le choix d'un mot sur un autre, les tournures de phrases, les couvertures de lp (qui ne sont qu'une autre version des pubs TV, des panneaux-réclame, des images socialement codées auxquelles nous répondons ou desquelles nous nous détournons), les cris, les silences, des moments de brillance inexplicable dans un brouillard de stupidité, ou vice versa (1987 : xxii-xxiii).

Les derniers termes sont particulièrement intéressants. La « totalité » rock, dit Marcus, admet qu'il puisse y avoir du génie à l'œuvre derrière la connerie. Ou vice versa : de la sottise sous le voile de la brillance. Rejoignant, ici encore, les préoccupations romantiques : plus précisément ce que nous avons identifié, avec Rancière, comme immanence du pathos dans le logos, de la non-pensée dans la pensée. En fait, non seulement le rock permet-il d'embrasser l'absurdité de l'existence, il en épouse souvent les caractéristiques. Pour certains, avons-nous dit, sa vitesse et son boucan incarnent la folie du monde moderne. Pour d'autres, il constitue une langue nouvelle et anarchique, libérée des entraves du sens. Pete Townshend, à l'heure de gloire des Who, clame :

C'est comme de dire « Prenez toute la musique pop, mettez-la dans une cartouche, vissez le couvercle et tirez. » Tu te fous que ces dix ou 15 morceaux sonnent à peu près pareil. Tu te fous de savoir à quelle époque ils ont été écrits, ce qu'ils veulent dire, de quoi ils parlent. C'est la putain d'explosion qu'ils créent quand on dégaine l'arme [qui compte]. C'est l'événement. C'est ça le rock and roll. C'est pour ça que le rock and roll est puissant. C'est une force unique (Wenner 1968 : 15).

D'où l'opposition, souvent postulée, par rapport aux chansons à texte. Paul Williams, créateur du zine *Crawdaddy!*, écrit que « l'attrait directement rationnel du "folk" (franc-parler, guitare, voix), est incomparable, il me semble, aux capacités du rock à secouer nos foutus muscles, nos corps, frappés et tournoyant et remuant de manière à ce qu'une phrase [...] puisse s'emparer de tout l'organisme, traverser l'âme à un niveau plus-que cognitif » (1967 : 45-46). Ce qui nous mène à notre troisième et dernière idée romantique : l'intelligence de la matière, le devenir-fond

de la forme. Le rock, dit Townshend, peut certainement articuler un discours et raconter des histoires, « si l'on veut du contenu dans un truc déjà tellement incroyable à la base » (Wenner 1968 : 15). Mais là n'est pas son principal attrait. Et son appréciation n'a, en général, rien à voir avec l'argumentation, l'intelligence de l'intrigue ou l'ajustement du fond et de la forme. Le rock « pulvérise tout ça, de toute son ardeur brute, de toute sa réalité crue » (Wenner 1968 : 15). Sa seule présence concrète suffit et vaut, parce que comprise instantanément par le corps, la parole du plus grand orateur – « de n'importe quel prêtre », dirait Carducci (2005 : 55). Ce désir d'une communication physique, agressive et immédiate, pourrions-nous croire, trouve son expression la plus forte dans la destruction rituelle, popularisée justement par Townshend et son groupe, des instruments et du matériel scénique. Mais ce serait compter sans la génération suivante qui, comme nous nous apprêtons à le voir, retourne la violence contre la musique elle-même.

Chapitre 3 : La musica e il volo

« C'était comme un désassemblage de ce qui à l'époque passait pour du rock and roll, mettre en pièce les accords, les rythmes, le côté surpréparé de la chose. Ça devait être cru et frais comme un nouveau-né, hurlant à pleins poumons ». Robin Crutchfield (Feldman 2006 : 7)

De tous les tropes autour desquels s'articulent l'histoire et l'esthétique du rock, l'annonce de sa mort est, sans contredit, l'un des plus tenaces.²⁹ Et l'un des plus anciens : en 1956, un double article du *Daily News* prédit l'extinction proche de ce feu de paille, titrant que, pendant que « des parents écœurés combattent la musique des délinquants », « de plus en plus de jeunes gens ignorent ce rythme primitif » (Stearn 1956a : 34; Stearn 1956b : 42). À la fin de la décennie suivante, Nik Cohn y va de ses propres prévisions : « Sous peu, on verra des compositeurs pop écrire des œuvres officielles pour des chœurs pop, des orchestres pop. On verra des concerts de pop donnés dans des grandes salles devant un public bien sagement assis en rangs, qui ne criera ni ne trépignera, mais applaudira poliment » (2013 : 281-282). En d'autres mots : « C'en était fini du rock'n'roll sauvage et spontané et des bonnes saletés » (Cohn 2013 : 169). Enfin, au tournant des années 1990, c'est le sociologue Simon Frith qui écrit :

Je suis maintenant assez convaincu que l'ère du rock est terminée [...] Le rock était une dernière tentative romantique de préserver certaines façons de concevoir la pratique musicale – le performeur comme artiste, la performance en tant que « communauté » – rendues désuètes par la technologie et le capital (1988 : 1).

Du côté des détracteurs, donc, la mort du rock apparaît comme un retour à l'ordre : victoire naturelle de la raison, des valeurs chrétiennes et du bon goût. Chez les supporters, plutôt, on

²⁹ D'aucuns, même, en font un élément central, voire nécessaire, du genre. Selon Jehnny Beth, des Savages : « La nature du rock est de mourir et de renaître. Cette forme doit être toujours pure, sincère et fraîche. Pour que cette impression puisse exister au sein du public, il doit y avoir une mort, suivie d'une renaissance. Vous savez, le discours sur la mort du rock existe depuis ses débuts » (Brunet 2016 : ARTS 10).

pleure une certaine perte d'innocence ou d'authenticité : le genre serait devenu adulte et corrompu, il aurait troqué sa folie originelle contre plus de respectabilité ou, pire, perdu son âme en fricotant avec le marché. Sans partager la nostalgie ou le désabusement qui transpirent de tels discours, nous devons bien reconnaître que, avec le temps, le rock prend conscience de lui-même et se rationalise : d'un côté il se drape de prétentions artistiques et devient sérieux, de l'autre il se standardise et perd de son effet. Aussi, nous sommes tenté de voir dans la musique noise, qui nous occupera ici, un retour au bruit et à l'inconscience de la pop « sauvage » des années 1950. Et ce, même si ses instigateurs visent au déracinement le plus complet (Reynolds 2007 : 86). Mais là n'est pas l'essentiel de notre propos. En partant de l'anti-scène no wave, pour ensuite nous concentrer sur le travail de la formation Sonic Youth, nous observerons comment le noise s'inscrit, à la suite du rock, dans le sillage de la révolution esthétique du 19^e siècle. Tout d'abord, nous nous pencherons sur la façon dont les faiseurs de bruit poursuivent l'entreprise romantique de resignification du monde, en faisant parler, voire chanter, les objets de la vie courante. Ensuite, nous verrons qu'ils peuvent aussi bien faire sauter le langage, fondre toute forme de communication dans les déflagrations sonores. Ce qui nous amènera à discuter, en dernier lieu, du renversement de la poétique aristotélicienne : du pouvoir accordé à la pure matière sensible, délivrée de toute imposition de sens. Mais avant, quelques remarques sur le noise et la no wave nous semblent indiquées.

3.1 Roll over Berry

Supposons, avec Cohn, que l'âge d'or du rock s'éteint avec les années 1950. Le premier argument est pragmatique et simple : avec Elvis dans les Forces, Little Richard dans les Ordres et Chuck Berry derrière les barreaux, la nouvelle musique perd trois de ses plus importants représentants. Sans parler de l'accident qui, en février 1959, emporte Buddy Holly, Big Bopper et Ritchie Valens. « L'ANNÉE 1960 : probablement la pire de toute l'histoire de la pop. Tous les protagonistes avaient pris un aller simple pour la lune » (Cohn 2013 : 89). Le deuxième argument, effleuré en introduction, concerne la professionnalisation du métier : « À présent la pop se mettait à être plus que du bruit, elle développait des prétentions, elle devenait une forme d'art, de religion même » (Cohn 2013 : 199). Comme d'autres avant lui, Cohn insiste, et ce tout

au long de son ouvrage, pour rattacher le populaire au désordre et au vacarme.³⁰ Ici, par contre, l'association n'a rien de péjoratif. Au contraire, le bruit apparaît comme la force motrice du rock. Jusqu'à ce que Bob Dylan vienne changer la donne : « Avec lui, la pop est devenue adulte, il lui a donné un cerveau » (Cohn 2013 : 202). Soudain, les auteurs-compositeurs rock peuvent dépasser les romances adolescentes et les slogans sans queue ni tête pour articuler des idées complexes et dire le fond de leur pensée. Les Stones, Sonny and Cher, Donovan : tous emboîtent le pas à Dylan et décrochent des succès avec des chansons à texte, ce qui aurait été inconcevable quelques années plus tôt. Mais ce sont les Beatles, insiste Cohn, qui achèvent de mettre le rock sur les genoux. À l'été de 1967, le quatuor fait paraître son fameux *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* :

Bien que cet album puisât toujours à la source du rock'n'roll, il intégrait par ailleurs toutes sortes d'autres genres musicaux – la musique orientale, la musique de chambre, le music-hall anglais, l'électronique moderne/classique – pour en réaliser un montage. Tout cela dépassait de loin le territoire de la pop, au-delà de l'instinct et de l'énergie pure. Mou et obsédé par lui-même, c'était de l'Art. Pas de l'art; de l'Art (Cohn 2013 : 159).

Seuls les Who, à croire Cohn, parviennent à concilier les nouvelles aspirations intellos avec la débilité du premier rock. Ces types

jouent sur les deux tableaux. Ils sont intelligents, harmonieux, n'arrêtent pas de progresser, et en même temps, leur exubérance vous emporte et ils déboulent avec tout le bruit et le n'importe quoi d'un vieux groupe de rock'n'roll. Ils font de la bonne musique et n'en sont pas moins pop. C'est presque une contradiction dans les termes, mais à leur façon, ils y parviennent (Cohn 2013 : 203)

Et encore, d'ajouter Cohn : « Chaque fois qu'on arrivait à les rattraper sur une tournée, le concert se révélait décevant : ils tiraient toujours sur les mêmes vieilles ficelles. Ça ne semblait même

³⁰ Napoléon, par exemple, est reconnu avoir dit qu'il faut « offrir des fêtes bruyantes à la masse, car les imbéciles aiment le bruit, et la masse se compose d'imbéciles » (Castanet 1999 : 161).

plus bruyant, c'était plat. À la fin, ils tendaient à devenir rasoir » (2013 : 208-209). Un sentiment partagé qu'on retrouve chez Lester Bangs, pour qui

les Who, bouillonnant d'une musique parmi les plus novatrices jamais enregistrées, devinrent "bons" et arty avec des chansons subtilement excentriques et finement philosophiques, un répertoire qui se dilatait sans arrêt, et toutes ces réussites ne firent que les éloigner davantage des grandes expériences qu'ils avaient entreprises au début (1996 : 72).

Plus généralement, déplore Bangs, le rock d'après 1967 se gonfle d'influences et de discours révolutionnaires sans que personne, pas même les turbulents Who, ne se risque véritablement à le pousser « vers la corde raide et extrémiste du vrai bruit » (1996 : 74). Dans une envolée typique, il écrit :

Aussi le seul espoir d'une renaissance d'un rock free, fidèle à sa forme originale, qui nous sauverait de toute cette lavasse dilettante et mal conçue, si loin des racines du swing, serait que tous les ados ignorants des bleds perdus se mettent à la guitare et forment des groupes jouant *96 Tears* et *Woody Bully* dans les boudoirs et les garages, évoluent exposés à tous les trips éclectiques, mais restent relativement frais et libres [...], s'ils pouvaient, d'une façon ou d'une autre, dieu sait où et au moins pour quelques-uns d'entre eux, échapper au virus folk/*Sgt Pepper*, se brancher sur rien d'autre que les racines et le bruit, les possibilités inhérentes à l'usage de la guitare à une époque d'amplis aux multiples boutons de distorsion, et peut-être même s'exposer à un petit peu de free jazz [...] alors, peut-être, je dis bien *peut-être*, étant donné tous les « si », nous pourrions avoir quelque espoir (Bangs 1996 : 76).

Au moment où le critique écrit ces lignes, c'est-à-dire à l'hiver 1970, le « remède » se résume à un seul nom : Iggy and the Stooges (1996 : 77). Mais il le pressent : ce n'est qu'une question de temps avant que le traitement ne pénètre la circulation générale et ne commence à faire sentir ses effets.

Dès ses débuts, le rock est perçu, par une large part du public, comme de la « pollution acoustique » : un gouffre anti-musical symptomatique du déclin de la civilisation (Hanson 1962 :

2). Un « retour à l'Âge de Pierre », se souvient Dan Graham (2003 : 133). Horrible gadoue où s'enfoncent passionnément certains artistes des années 1960, exaltant le bruit et ses nombreuses possibilités : des Yardbirds à Hawkwind, de Jimi Hendrix à Frank Zappa, du Grateful Dead à Blue Cheer. Il faut attendre les décennies suivantes, cependant, pour que le « free rock » auquel en appelle Bangs ne prenne forme et qu'on commence à parler, véritablement, du noise comme d'une pratique musicale. Encore sommes-nous loin d'un genre bien défini. Dans *The Aesthetics of Noise* (2002), le critique d'art Torben Sangild écrit :

Le terme « noise rock » [...] désigne une partie de la scène post-punk qui émerge des cendres de la scène punk à la fin des années 70. [...] Le post-punk tente de se distancier de la joyeuse insouciance de la pop, sans pour autant rejeter ses qualités mélodiques. Un des meilleurs moyens pour accomplir cette tâche est le recours au bruit. Le noise rock n'est pas un style cohérent, mais un terme général pour désigner les différentes formes que peut prendre l'esthétique du bruit à l'intérieur de l'idiome post-punk (2002 : 13).

Sa première manifestation plus ou moins concertée, avec le développement de la musique dite industrielle, est la no wave, « sous-genre cacophonique, conflictuel du punk rock, dadaïste dans le style et nihiliste dans l'attitude. Ça a commencé en 1976, et en l'espace de quelques années la plupart des formations originales s'étaient dissoutes » (Sisario 2008 : E1). Cherchant des origines à la scène, le critique Simon Reynolds écrit :

Dans l'histoire du rock, les signes annonciateurs de la no-wave sont rares : on pense au Velvet Underground dans ses moments le plus violemment bruitistes et atonaux, au cri primal de Yoko Ono et à la guitare-perceuse de John Lennon au sein du Plastic Ono Band, ou également aux convulsions dissonantes de l'album *Trout Mask Replica* de Beefheart. Mais, de toute façon, les groupes no-wave faisaient précisément comme s'il n'y avait jamais eu personne avant eux (2007 : 86).

S'il est vrai que l'histoire du rock n'offre qu'une poignée de précurseurs, l'iconoclasme radical de la scène n'est certainement pas une nouveauté. Plutôt, il s'inscrit dans la longue « tradition du nouveau », pour parler comme Harold Rosenberg, qui anime l'entière modernité, depuis le romantisme jusqu'à Fluxus en passant par Dada et l'internationale situationniste (1959). Lydia

Lunch, figure de proue de la scène, confie : « Je me sens plus près de Marcel Duchamp que de n'importe quel musicien d'hier ou d'aujourd'hui » (Reynolds 2007 : 111). Glenn Branca, un autre personnage central, affirme : « Nous étions en quelque sorte la prochaine étape après l'art performance » (Foege 1995b : H36). Aussi sincères et justes que soient ces affirmations, ne nous y trompons pas : la no wave demeure un phénomène bel et bien rock. Tout d'abord, les no bands ont beau passer tout le vocabulaire musical dans le tordeur, ils s'écartent assez peu de la configuration établie par Holly et ses Crickets : guitare, basse, batterie, voix. La six cordes, du reste, pour malmenée qu'elle soit, conserve sa place centrale. Branca, suivant les traces de Rhys Chatham, compose des « guitare symphonies », même, qu'il présente comme étant la « véritable musique rock » (Foege 1995b : H36). Dans un geste un peu plus ambigu, Christian Marclay traîne l'instrument, toujours branché, à l'arrière d'une camionnette qui sillonne les sols arides du Texas.³¹ En outre, l'esprit table rase de la no wave n'est pas tout à fait incompatible avec les prétentions révolutionnaires du rock. « Roll over Beethoven » (1956), chante Berry. Seulement, avec l'anti-vague new-yorkaise, le slogan est retourné contre lui-même. Car, un quart de siècle après ses premiers scandales, le rock apparaît comme une pratique consensuelle, bien balisée, inoffensive : avec ses héros et son répertoire, ses codes et ses clichés, ses rituels et ses institutions. Même ses éléments les plus récalcitrants, des Sex Pistols à GG Allin, obéissent au même langage de base : l'éternel 4/4, des enchaînements d'accords éculés, une structure couplet-refrain tout ce qu'il y a de plus prévisible (Piccarella 1979 : 55). Ils font, pour reprendre la critique no wave, du « Chuck Berry en accéléré » (Foege 1995b : H36). Richard Robert, des *Inrockuptibles*, écrit :

Le punk voulait renverser le rock établi et avachi des seventies et lui substituer un nouveau régime, fondé sur des vertus cardinales – l'intégrité, l'amateurisme, la rage d'en découdre et le rejet des conventions sociales – qui renvoyaient aux sources les plus pures du genre. Les acteurs de la no-wave, eux, se souciaient comme d'une guigne du rock et de son catéchisme. Leur seule politique était celle de la terre brûlée. En télescopant sans ambages punk, bruitisme, free-jazz, funk, rythmes tribaux

³¹ Précisons que Marclay, arrivé à New York à la toute fin des années 1970, n'est qu'un satellite dans la nébuleuse no wave. Et que son *Guitar Drag* (2000) vient deux décennies après l'implosion de la scène. Pour une interprétation approfondie de l'œuvre, voir Greil Marcus et son *Histoire du rock en 10 chansons* (2014 : 215-235). De même que l'essai de Boyan Manchev sur le « l'organologie désorganisée » (2007 : 161-163).

et avant-garde, ils visaient au démantèlement et à l'épuisement de tous les langages (2006 : 82).

Faire sauter, par la musique, les formes traditionnelles et contraignantes du logos : le projet nous est familier. Un vieux rêve qui, nous l'avons vu, court depuis la métaphysique romantique jusqu'au « babelogue » de Patti Smith : « La barrière du langage sera brisée non pas par l'esperanto, non pas par un quelconque nouveau langage néo-intellectuel, mais à travers le rock'n'roll. Quelque chose d'aussi commun et dirt cheap que le rock'n'roll » (Robertson 1978 : 17). Par contre, là où la poétesse punk et le romantisme s'accrochent à l'idée d'une langue universelle, la no wave est farouchement antisociale – solipsiste, suggèrent certains (Anderson 1985 : 95; Shapiro 2003 : 71). À tel point, écrit le journaliste Robert Palmer, que : « Nommer le mouvement l'a pratiquement achevé » (Palmer 1987 : H23). James Chance, l'impétueux leader des Contortions, le dit clairement : plutôt mourir que d'être étiqueté, défini et assimilé à quelque groupe que ce soit. En entretien avec le *New York Rocker* : « AARGHH!! NON!! JE MÉPRISE les mouvements!! Je ne ferai jamais parti d'aucun mouvement » (Masters 2007 : 15)! Ainsi, selon une interprétation courante, la no wave s'éteindrait avec la sortie d'une première compilation, à la fois acte de naissance et testament : *No New York* (1978). Élaboré et produit par Brian Eno, l'album aurait « étampé et mis fin à la scène » (Kaizen 2001 : 25). Mais non sans laisser quelques braises.

3.2 La camion-poubelle de la pop

Aux côtés des Swans, de Live Skull et de Rat at Rat R, Sonic Youth fait partie des quelques groupes à émerger des décombres fumants de la no wave. Au moment de choisir un nom définitif, en mai 1981, les membres sont plus que familiers avec la scène new-yorkaise. Le guitariste-chanteur Thurston Moore et la claviériste Anne DeMarinis contribuent à l'ensemble de Branca, la bassiste Kim Gordon tient un trio éphémère aux côtés de Christine Hahn de Static et Miranda Stanton d'Arsenal, le batteur Richard Edson assure le groove au sein du septuor afro-punk Konk. Pour ce qui est de Lee Ranaldo, alors dans les Flucts, il est un collaborateur

régulier de Branca et de Chatham.³² Ouvertement attachés à la pop, bien que d'un œil toujours critique, et reconnaissant volontiers l'héritage rock, les chercheurs de noise de la nouvelle génération sont jugés « moins truculents et plus accessibles que leurs prédécesseurs » (Anderson 1985 : 95). Pour autant, leur musique n'est pas « facile » et le succès, tant commercial que critique, est loin d'être assuré. Dans sa rubrique au *Village Voice*, Robert Christgau parle volontiers de « pigfucker » rock (1987 : 6). Robert Boykin, co-proprétaire du Hurrah, les tient responsables du déclin et de la fermeture de certaines boîtes, dont la sienne : « Soyons francs, une large part de la musique n'est devenue que du bruit » (Masters 2007 : 171). Ce commentaire, très précisément, est à l'origine de l'appellation noise rock. Du moins, il donne son nom à un événement fondateur du genre. Le Noise Fest (1981) : neuf soirs de déflagrations post-no wave, accompagnées d'expositions d'artistes visuels affiliés à la scène, à la galerie White Columns. Sous la curatelle de Moore, aidé par DeMarinis et Gordon, le festival offre la première apparition remarquée de Sonic Youth. Aussi, c'est aux White Columns que le groupe se lie à Ranaldo, intégré à la programmation aux côtés de Branca et de David Linton. Pour le guitariste, d'ailleurs, le Noise Fest est un puissant catalyseur : « Tous ceux dans le monde de la musique qui n'avaient pas encore atteint le niveau de Richard Hell et de Television étaient là, c'est à dire [sic] toute la génération suivante. Tout d'un coup, on rencontrait tout le monde. Tout le monde est devenu ami et intimement lié » (Foege 1995a : 56). Mais pour la critique, l'événement ne fait qu'ajouter de l'eau au moteur d'une scène déjà mal-en-point. Tim Page, du *SoHo News*, est particulièrement acerbe :

Une pure distillation de tout ce qu'il y a de plus sauvage et anarchique et libérateur dans le rock? Pour certains, peut-être; je préfère le mot crap. [...] Je suis las des idées désincarnées qui passent pour de la musique. Nous *avons* assez d'idées, ce qui compte maintenant c'est un peu plus de grâce, un peu plus d'éloquence – en un mot, de la permanence (1981 : 58).

Dans la perspective qui est la nôtre, de telles critiques rappellent les diatribes de Léon Bloy contre les « cochons » du naturalisme et leur « littérature d'abattoir qui ne peut exalter que la

³² Le batteur Steve Shelley, qui joint le groupe en 1985, est le seul membre de Sonic Youth à évoluer en-dehors de la scène no wave. Élevé au Michigan, il joue dans différentes formations, nourries au top 40 et à la new wave, avant de glisser vers le hardcore, au sein des Crucifucks.

brute humaine » (1964-1975 t.4 : 259, 109). Là où Page dénonce le manque d'éloquence de la scène noise et en appelle à des valeurs plus durables, là où il condamne les « idées désincarnées » confondues pour du grand art, l'auteur pamphlétaire n'a pas de mots assez durs pour dénoncer l'« idolâtrie esthétique » qui, sacrifiant la Parole au culte des formes et des vocables, menace de supprimer la pensée :

Le Messie ne s'appellera plus le Verbe, il se nomme désormais la Phrase. C'est la caricature de l'Infini, c'est l'infécondité même déclarant son antagonisme à la Parole Initiale qui fit éclater les douves de l'ancien chaos [...]. Maintenant, c'est une École et même une Académie. *L'Académie des Goncourt!* Satan tient enfin ce qu'il a mendié dix-neuf siècles : une sortable contrefaçon du Verbe incarné que pût adorer en conscience et propager de gaieté de cœur, l'adolescente oligarchie de nos mandarins (Bloy 1964-1975 t.2 : 240, 243)!...

Puisant dans l'imagerie biblique, Bloy associe l'aîné des frères Goncourt au « Dieu stérile d'Accaran » : Belzébuth, le seigneur des mouches, présenté comme un cadavre ambulante autour duquel virevoltent les insectes idolâtres (1964-1975 t.2 : 239). Dans un registre proche, référence religieuse en moins, Page compare les poseurs désespérés du Noise Fest aux papillons que les enfants attrapent et font mourir dans des bocaux. Il se rappelle sa sixième année :

Nous étions fascinés par les derniers instants; après avoir dépensé l'essentiel de son énergie contre les parois du contenant, notre papillon était pris d'un dernier regain d'énergie et s'embarquait dans une convulsive totentanz – les ailes plus rapides et spasmodiques que jamais; une fragile et insignifiante agitation hors de tout contrôle (Page 1981 : 58).

Si nous prenons le temps de relever ces ressemblances, qui mériteraient d'être approfondies et nuancées, c'est que nous croyons que les critiques du réalisme et du noise visent un même régime de l'art. Celui qui, depuis la fin du 18^e siècle, tourne le dos à la rhétorique classique. Dorénavant, dit Rancière, « la parole n'est plus véhicule d'une intention, mais se met à parler d'autant plus éloquemment qu'elle n'émane d'aucune bouche, soutenu d'aucune volonté. C'est la parole des choses muettes, témoignage d'autant plus vrai que personne ne peut les faire mentir » (Nicolas 2007 : 21). La nouvelle éloquence, avons-nous dit, peut être pensée

de deux manières. Comme immanence du pathos dans le logos, elle est la parole sourde qui s'agite sous le voile de la raison : puissance de l'Autre qui permet l'élévation romantique de la musique au rang de langue supérieure aussi bien que sa réduction noise à une « fragile et insignifiante agitation hors de tout contrôle ». Comme immanence du logos dans le pathos, elle est le pouvoir de signification rendu au quelconque : une façade d'immeuble, une ménagère à son fourneau, une paire de souliers en suède. C'est cette poésie de l'ordinaire qui, d'abord, nous occupera : la façon dont le rock bruitiste, plus précisément celui de Sonic Youth, poursuit le travail de resignification du quotidien décrit aux chapitres précédents.

La démocratie esthétique, suggère Rancière, trouve l'une de ses premières expressions chez Wackenroder, dont les *Épanchements* sont d'autant plus emportés qu'ils dépeignent les basses existences des grands artistes. Témoin sa célébration « Des étrangetés du vieux peintre Piero di Cosima de l'école florentine », où le maître de la Renaissance semble tirer son génie particulier de sa vie de reclus, voire de sa grossièreté :

Il ne souffrait pas que l'on nettoiyât sa chambre; il s'opposait même à ce que l'on émondât les arbres fruitiers et les vignes de son jardin, car il voulait voir partout la nature sauvage, fruste et nue : il prenait plaisir à ce qui révoltait autrui. [...] Souvent aussi, il regardait fixement de vieux murs couverts de taches et de couleurs diverses, ou encore les nuages au ciel, et son imagination tirait de tous ces jeux de la nature maintes idées saugrenues de sauvages batailles équestres ou de grands paysages montagneux agrémentés de villes étranges (Wackenroder et Tieck 2009 : 86, 87).

Un réinvestissement du laid et du quelconque qui, nous le savons, traverse le siècle romantique d'un bout à l'autre : depuis l'omni-signifiante novalisienne jusqu'aux « romans musicaux » de Gustave Charpentier en passant par le vagabondage baudelairien et les tableaux sur nature de l'impressionnisme.³³ Et qui persiste, entre autres, au sein de la culture rock. À travers le style et la poésie, avons-nous dit, qui exaltent le pouvoir de signification des choses et de la langue ordinaires. Mais aussi par l'intégration et le détournement, à des fins musicales, d'objets de la vie courante – « lutherie sauvage », dit Max Vandervorst : une pratique ancestrale, certes, mais

³³ Sur le théâtre de Charpentier, voir Maurice Emmanuel et « La vie réelle en musique » (1900).

exacerbée au 20^e siècle (1997). Pensons aux contrebassines, aux cruches d'alcool et aux planches à laver des jug bands, à tout la quincaillerie des métallurgistes d'Einstürzende Neubauten ou aux consoles de jeux vidéo trafiquées par la jeune génération actuelle – de quoi donner raison, ou presque, à certaines métaphores de la critique : Elvis chantant tel « une corne de brume rouillée », Ray Charles « aussi puissant que le sabot d'une mule », Iggy Pop rappelant un « amplificateur distordu [...] comme s'il tentait de chanter la bouche pleine de serpents de radiateur » (Love Me Tender 1956 : 106; Cohn 2013 : 129; Bangs 1996 : 88).

Pour en revenir à Sonic Youth, dès sa formation, le groupe doit sa couleur particulière à la maltraitance des instruments et à l'usage de matériaux non-conventionnels : les cordes des guitares sont tantôt remplacées par des fils d'acier, tantôt obstruées avec des tournevis, souvent frappées avec des baguettes. Rappelant l'un des premiers concerts du groupe, le journaliste David Browne écrit :

À un moment, Moore a laissé sa guitare meurtrie pour tabasser une caisse claire, tandis que Rinaldo poussait l'assaut plus loin en martelant une tige de métal. À l'aide d'une ventouse et de ruban adhésif, Rinaldo a ensuite attaché un micro à une perceuse électrique; le câble était branché sur un ampli ou une pédale wah-wah, résultant en un cauchemar chirurgico-dentaire en stéréo (2008 : 68).

Cette performance, se souvient Rinaldo, « a défini ce que nous allons faire » (Browne 2008 : 68). Aussi, le solo de perceuse amplifiée s'entend, comme une déclaration d'intentions, dès l'ouverture de *Sonic Youth* (1982), premier EP du groupe, pendant que Moore égrène les accords à coups de baguette. Pour ce qui est de la tuyauterie, elle carillonne gentiment sur « She Is Not Alone », quatrième morceau du disque. Bien sûr, toute la discographie de Sonic Youth n'est pas aussi aventureuse. Avec le temps, le groupe connaît des périodes plus sages, embrassant même le succès commercial. Mais il ne délaisse jamais complètement son « esprit patenteux », pour reprendre une expression de Jonathan Goldman : du baladeur amplifié sur « Society Is a Hole » (1985) à la boîte vocale distortionnée de « Providence » (1988), de la guitare jouée au marteau sur « Heather Angel » (1998) aux cordes limées de « Calming the Snake » (2009), des applaudissements animaliers d'« Audience » (1983?) à l'énigmatique collage qui clôt la version

CD de *Experimental Jet Set, Trash and No Star* (1994) (2013 : 6). Entre cent exemples allant dans la même direction, un titre retient notre attention : « Freezer Burn » (1983), sur *Confusion Is Sex*. Dans sa biographie du groupe, Browne relate :

Attrapant des boissons dans un deli non loin [du studio Fun City, où le groupe enregistre son premier long jeu, le réalisateur John] Erskine et Ranaldo ont été si obnubilés par le bruit de l'un des frigos qu'ils y sont retournés avec un Walkman pour l'enregistrer. Comme l'employé du deli leur criait de garder la porte fermée, ils ont flanqué l'appareil à l'intérieur et ont appuyé sur record, ce qui a donné « Freezer Burn » (2008 : 97).

Disons plutôt que les deux hommes ramènent leur trouvaille au studio afin d'effectuer quelques manipulations, ne serait-ce que pour lui donner un début et une fin et y ajouter des sifflements d'amplificateur. Et voilà le morceau terminé. Nulle structure, ou presque : le grondement du réfrigérateur et le larsen sont à prendre pour ce qu'ils sont, sans rythme ou mélodie ajoutés. La démarche ne va pas sans rappeler le travail « inversé » de Pierre Schaeffer qui, plutôt que de partir d'idées abstraites et de confier leurs réalisations aux instruments, propose « de recueillir le concret sonore, d'où qu'il vienne, et d'en extraire les valeurs musicales qu'il contenait en puissance ». Mais plus profondément, encore, elle fait penser à l'art archéologique ou géologique de la révolution esthétique, « qui voyage dans les labyrinthes ou les sous-sols du monde social. Il rend aux détails insignifiants de la prose du monde leur double puissance poétique et signifiante » (Rancière 2001a : 36). Enfin, il n'est pas sans intérêt de revenir sur le dénouement du morceau. Après deux minutes de réfrigérateur « pur », pour parler comme Schaeffer, l'écoute est interrompue par un extrait de concert, brouillon au possible, où le groupe reprend et triture « I Wanna Be Your Dog » (1969) : hymne proto-punk des Stooges (1952 : 20). La transition est brutale, amputant une partie du couplet en cours, et le contraste entre la première et la seconde ambiances ne saurait être plus explicite. Mais l'idée fondamentale derrière l'inclusion des deux enregistrements nous semble être la même : redonner leurs potentiels expressifs aux choses sans valeur, de l'électroménager trop bruyant à la prise bâclée.

Un effort de récupération qui s'exprime, dans la littérature, à travers la figure récurrente de l'ordure. Au temps du *Whitey Album* (1988), alors que le groupe rebaptisé Ciccone Youth se permet deux reprises de Madonna et une version karaoké d'« Addicted to Love » (1986) de Robert Palmer, Gordon affirme : « Nous sommes comme le gros camion poubelle qui trace sa route, ramassant les déchets de la pop » (Foege 1995a : 150).³⁴ Au terme de son ouvrage, Browne écrit :

Le récent (et parfois aggravant) engouement pour tout ce qui est kitsch [trouve] en partie sa source dans la façon dont Sonic Youth ont longtemps embrassé la télé et les films de seconde zone ou les vieux succès sirupeux du Top 40 – la façon dont ils ont, comme Quentin Tarantino, rendu la junk respectable (2008 : 389).

D'un point de vue plus général, Sangild suggère qu'il est un trait dominant du noise rock, et du post-punk dans son ensemble, de réemployer ce que la culture grand public préfère laisser de côté. Empruntant à Georges Bataille, l'auteur parle d'un penchant pour l'« hétérogène » (Sangild 2002 : 13). Le terme, cher au penseur, trouve l'une de ses premières définitions dans un article de 1933 :

Ce sont les produits d'excrétion du corps humain et certaines matières analogues (ordures, vermine, etc.); les parties du corps, les personnes, les mots ou les actes ayant une valeur érotique suggestive; les divers processus inconscients tels que les rêves et les névroses; les nombreux éléments ou formes sociaux que la partie *homogène* est impuissante à assimiler : les foules, les classes guerrières, aristocratiques et misérables, les différentes sortes d'individus violents ou tout au moins refusant la règle (fous, meneurs, poètes, etc.) (Bataille 2009 : 20).

Au plus court, est hétérogène « tout ce que la société *homogène* rejette soit comme déchet, soit comme valeur supérieure transcendante » (Bataille 2009 : 20). L'avili et le sacré, donc. Dans

³⁴ Mentionnons, aussi, le vidéoclip prêt-à-emporter d'« Addicted to Love ». Gordon explique : « Plus tard, j'ai pris la cassette du mix chez Macy's, où ils avaient une version vidéo de la cabine karaoké; on pouvait customiser le fond pendant que deux caméras vous filmaient. J'ai choisi des guerriers dans la jungle et j'ai mis mes boucles d'oreille Black Flag. En tout et pour tout, ça nous a coûté 19,99 dollars; dans le monde lisse et commercial de MTV, c'était une sensation très agréable et libératrice de payer avec une carte de crédit » (2015 : 203).

tous les cas, l'élément hétérogène est radicalement autre, « *différence non explicable* » : sa réalité, semblable à celle de l'inconscient, échappe à toute saisie intellectuelle (Bataille 2009 : 18). Sous cet angle, les artistes noise ne ressemblent plus tant aux poètes archéo-géologues qui font parler les débris de la civilisation. Plutôt, ils apparaissent comme les héritiers de cette production nocturne qui, depuis Hoffmann jusqu'au Patti Smith Group, s'enfonce « dans le pur non-sens de la vie brute ou dans la rencontre avec les puissances des ténèbres ».

3.3 Chaos imminent

« Le Rock N Roll est une religion. Des millions de gens le croient, qu'ils le fassent consciemment ou non » : c'est ainsi que Ian W. Fowles, guitariste des Aquabats! et doctorant en sciences religieuses, nous introduit à son projet de maîtrise (2011 : xi). L'idée, nous le savons, n'est pas une nouveauté, mais la reformulation contemporaine et pop d'une vieille croyance romantique. Rappelons-nous les emportements de Wackenroder :

Sous le ciel de l'art pieux, la force humaine de création engendre un fruit d'or plus noble que le tronc et la racine : la racine peut périr, mais le fruit d'or renferme en lui des forces divines. Les hommes ne sont que les portes par lesquelles, depuis la Création du monde, les forces divines parviennent sur terre et paraissent à nos yeux grâce à la religion et à l'art impérissable (2009 : 179).

Ou ceux de Tieck, selon qui « la musique est certainement le mystère ultime de la foi, c'est la mystique qui n'est autre qu'une religion révélée » (Wackenroder et Tieck 2009 : 256). Avec le romantisme, l'artiste devient un être d'exception, une sorte de guide ou de médium : l'interprète privilégié de la vie secrète des choses. Une conception qu'on trouve clairement formulée chez Fowles, qui cite Richard Schneider des Apples in Stereo :

Les rock and rollers sont comme l'Oracle de Delphes...Les concerts rock sont des revivals pentecôtistes, où même les plus coincés d'entre nous deviennent complètement absorbés par la danse et les poings levés...Le rock and roll est une religion, unifiant les isolés, et attirant des jeunes convertis à chaque power chord diffusé sur MTV. C'est une affaire de vitalité, de ne pas vieillir, de ne pas mourir. L'électricité

passé dans chaque note, depuis les pickups des guitares jusqu'aux haut-parleurs du studio puis au travers des ondes électromagnétiques des stations de radio. Je n'arrive pas à m'imaginer quelque chose de plus mystique, et directement à notre portée, que ces oscillations infinies qui attendent d'être amenées à l'existence. [...] J'ai fini des chansons dont je n'ai aucun souvenir de les avoir composées, qui ont pris forme en un instant, me prenant par surprise. J'ai été pressé contre le devant de la scène, et n'ai jamais connu d'aussi bons amis que ces corps qui m'entouraient et partageaient ce moment (2011 : 123-124)

Encore, ici, nous sommes en terrain connu : l'artillerie rock déploierait une énergie folle, à même de galvaniser les corps et de court-circuiter les esprits, charriant dans son immatérialité des forces secrètes. C'est cet aspect, qui correspond à la seconde forme de la parole muette, que nous souhaitons aborder : cette tendance, exaltée chez les musiciens noise, à se perdre dans l'électricité, dans le déploiement irrationnel des pures intensités sensibles.

Nous nous sommes intéressé, déjà, au rock comme expérience transcendante. Dans les deux principaux argumentaires retenus, la violence sonore occupe une place centrale. Michael Ventura, rappelons-le, écrit : « Le vacarme du rock a été nécessaire pour traverser la croûte de conscience accumulée depuis ces trois mille dernières années. De sorte qu'une région endormie depuis longtemps en nous se réveille ». Dan Graham, pour sa part, soutient que les « énergies anarchiques » déployés par les murs d'amplis déclenchent « la transe hypnotique, rituelle de base » des concerts rock. Une pensée qu'il résume, dans une entrevue récente, en termes plus explicites : « J'ai toujours pensé – particulièrement parce que j'écoutais du hardcore – que le rock 'n' roll revenait à utiliser le bruit et le pouvoir destructeur du son, à en faire une expérience extatique, à partir de laquelle il devenait possible d'entrer en contact avec Dieu » (Hilde Neset 2009 : 32-33). On ne s'étonne guère, du coup, que son essai-vidéo s'appuie sur une bande-son assourdissante, où s'appellent et se répondent chants de travail et guitares no wave, danses de possession et concerts punk, *fiddle* grinçant et jams psychédéliques. Le tout fondu dans un même magma sonore, sans trop d'indices pour situer le spectateur : des paroles sont transcrites et vaguement attribuées, quelques titres passent à l'écran et certains noms d'artistes sont mentionnés, mais la règle générale semble être de ne rien identifier (Eshun 2012 : 27). Un flou

entretenu jusque dans le générique final, qui ne retient que trois pièces : celles conçues pour le projet. La première, « Theme for a Drive through Suburbia » (1980-1982), est une composition de Branca. Les deux autres titres sont de Sonic Youth : « Shaking Hell » (1982) et « Brother James » (1983). Fait d'autant plus intéressant que Gordon et Moore, amis proches et longtemps voisins de Graham, ont droit à une mention spéciale. Aux côtés d'une certaine Kirstin Lovejoy, le couple est remercié pour sa contribution aux « idées importantes ». Une mention qui, lorsque mise en lien avec certaines déclarations du groupe, donne à penser que les membres de Sonic Youth partagent les thèses de Graham sur les pouvoirs transcendants du rock. En 1986, par exemple, Moore affirme : « Pour moi, c'est plus une sorte de croyance personnelle. [...] [Le rock] est une façon de communiquer avec moi-même et d'autres gens [...], ce qui à mon avis caractérise toute religion, une communication complète de la conscience avec les autres et soi-même, physiquement et spirituellement » (Sweezy 1986 : 30). Plus récemment, dans ses mémoires, Gordon écrit :

Depuis toujours, la musique a été pour moi une expérience viscérale; j'adorais ça. Quand toutes les conditions sont réunies, on touche presque à l'extase. Et quoi de mieux que de partager ce sentiment de transcendance avec l'homme dont j'étais si proche par ailleurs, et qui était en train de vivre la même expérience? C'était une sensation impossible à communiquer. Je cherchais une délivrance, je cherchais à me perdre, à entrer, véritablement, dans la musique. C'est la même puissance, la même sensation qu'on éprouve lorsqu'une vague vous soulève et vous emporte ailleurs (Gordon 2015 : 188).

À un autre moment, se rappelant les performances live de « Shaking Hell », la bassiste parle d'une élévation

presque chamanique, [...] j'étais parcourue de frissons, dans un état chaotique, surtout quand la musique se calmait pour ne plus devenir qu'un grondement sourd pendant les « *Shake, shake, shake* » de la fin. J'avais l'impression que la terre se dérobaît sous mes pieds et que je flottais, jusqu'à ce que ma voix s'élance et me porte. J'avais envie d'emmener le public avec moi, ce public qui voulait croire en moi, en nous, qui étions en train de créer quelque chose de nouveau (Gordon 2015 : 171).

Enfin, dans un esprit similaire, Ranaldo déclare :

On tend à voir la musique comme *exultationnelle*, ou quelque chose dans le genre; comme une catharsis. Quand ça marche bien, qu'on soit juste nous quatre dans une pièce, ou quelques milliers dans une salle, les bons soirs quand tout est correctement aligné, tu *décolles*, il y a un côté transcendant à tout ça où tout le monde est impliqué et il se passe quelque chose de symbiotique entre l'audience et le groupe (Stearns 2007 : 21).

Communication sans parole, anéantissement de soi, transports extatiques : tout cela a un air de déjà-vu. Ce sont des thèmes privilégiés de la métaphysique romantique de la musique. Devenus des lieux communs de la littérature rock et, selon toute vraisemblance, du discours noise. Dans sa célébration de *Daydream Nation* (1989), par exemple, le journaliste Matthew Stearns évoque la fièvre « quasi-religieuse » ressentie lors de son premier « Sonic blasting » (2007 : 19). Un vertige que même la prose la plus emportée ne parvient pas à traduire : « La conscience oscille entre un état hypnotique proche de la transe et la démence hallucinée. [...] La rêverie tourne au cauchemar et le cauchemar à la rêverie. La ville autour s'effondre, nous avalant tout rond. Le paysage devient un vortex d'ordures sans raison qui nous siphonne tous » (2007 : 154). D'aucuns pourraient être tentés d'y voir une version urbaine du « déluge universel » que Berlioz entend dans l'orage beethovénien (1996-... vol.3 : 388). Pour sa part, l'artiste-performeur et musicien Mike Kelley décrit un voile tournoyant qui, à la différence des barrages sonores d'autres groupes noise, enveloppe et absorbe l'auditeur :

Ce n'était pas la même chose que d'être à un concert de Throbbing Gristle, où c'était un immense mur de bruit, mais dans lequel on ne pénétrait pas – en quelque sorte ça vous frappait à la tête et cela constituait une expérience physique. Avec Sonic Youth, c'était ce grand voile de son que l'on pouvait pénétrer. Avec les deux guitares, ce genre de grand truc tourbillonnant – c'était vraiment très séduisant (Foege 1995a : 131).

Similairement, Sangild affirme que l'un des traits distinctifs de la musique de Sonic Youth est ce qu'il appelle le « maelstrom » : moment de suspens, de dérapage où « la structure et le rythme de la chanson se dissolvent dans un tournoiement de bruit, intensifiant le tempo et le

volume, absorbant l'auditeur dans un trou noir extatique » (2002 : 15).³⁵ On pense, ici, à l'interlude chaotique qui troue près de la moitié de « Silver Rocket » (1988), au remous sonore dans lesquels s'engloutit « Mote » (1990), aux déflagrations qui achèvent « Pattern Recognition » (2004). Explosions de la syntaxe aussi bien que de la signification qui, saturant chacun de nos récepteurs sensibles, brouillent notre rapport au monde. Une perte de repères que Sangild rapproche du sentiment de sublime : vertige de l'insondable, de la confrontation avec l'irrationnel. Plus romantique, encore : l'expérience renverrait au grand désordre d'avant toute chose. « Le bruit en musique appartient, bien entendu, au monde phénoménal, mais il se tient aux limites de notre conscience, pointant métonymiquement vers un bruit plus fondamental, le chaos du monde pré-phénoménal » (Sangild 2002 : 29). Nous reconnaissons bien la seconde forme de la parole muette, qui dissout les apparences rationnelles dans la substance pathique du monde. Dans les mots de Sangild : « Le maelstrom est à la fois une explosion d'énergie et une *implosion* de la signification, se détournant du distinct et du sémantique pour verser dans le sublime et l'extatique » (2002 : 15).

Sans pour autant s'intéresser à Sonic Youth, voire même au noise, plusieurs autres auteurs décrivent les effets disruptif et grisant du bruit. Dans ses travaux sur la dimension liturgique des concerts metal, Alexis Mombelet l'inclut parmi les « adjuvants du vertige » : avec l'alcool et les drogues, observe le sociologue, le martèlement sonore participe à la « destruction du corps » et à l'« abaissement de conscience » recherchés par les spectateurs (2005 : 39). Pour Olivier Cathus, plus général, le vacarme est un trait commun des musiques et des fêtes populaires d'hier et d'aujourd'hui : « Il participe au vertige, à la rupture du temps quotidien, il plonge vers le chaos » (1998 : 82). Enfin, on peut difficilement faire sans Jacques Attali : « Le bruit a toujours été ressenti, dans toutes les cultures, comme une source de destruction, de désordre; comme une salissure, une pollution, une agression. [...] Écouter du bruit, c'est un peu comme être menacé de mort » (2009 : 48, 52). Mais ce sont Yves Citton et Paul Hegarty qui captent le plus notre attention. Du premier, enseignant la littérature à Grenoble Alpes, nous retenons cette remarquable définition :

³⁵ Chez certains fans, semble-t-il, on parle de « l'ouragan » (Chick : 81-99).

Noise : le mot anglais correspond d'assez près au français *bruit*, avec ce que cela connote dans le domaine des sciences de l'information – un « fond » brouillé sur lequel est appelée à se dégager une « figure » clairement identifiable, définie par un « code » sur lequel émetteur et récepteur se seront préalablement mis d'accord. Le *bruit*, c'est donc une présence sous-jacente qui précède l'information ou la musique, qui l'entoure et qui n'y fait irruption que sous la forme déformante d'un brouillage malvenu (Citton 2007 : 138)

Mais encore :

Noise : le mot français, aujourd'hui vieilli mais qui est probablement la source du dérivé anglais, est resté dans notre langue pour évoquer « querelles » et « disputes ». « Chercher *noise* à quelqu'un », c'est le provoquer, le pousser à bout, sans autre raison apparente que le plaisir de troubler la communication. L'étymologie est plus malsaine encore, puisqu'elle renvoie au latin *nausea* : « le mal de mer » (Citton 2007 : 138).

Voilà qui donne tout leur sens aux « malestroms » et autres remous rencontrés plus haut. Par ailleurs, rapprocher ainsi le *noise* de la nausée est un moyen efficace de rappeler le caractère somatique de la musique. Car si le bruit rock donne à certains l'impression de s'élever, de glisser hors du monde phénoménal, il le fait, assez paradoxalement, en intensifiant l'expérience physique. On se rappelle de l'esthétique vaudou de Ventura : « Le corps, littéralement, devient l'intersection. L'humain et le divin s'y rencontrent – et cela peut arriver à n'importe qui. Quelle idée angoissante, parfaitement atroce pour nos esprits occidentaux. Loin d'entretenir l'ego, l'expérience le détruit » (1986 : 110). Hegarty, parlant de la musique industrielle, écrit : « Le rythme, le volume, les bruits, les interférences et les fréquences stridentes – tous visent le corps comme dispositif d'écoute de sorte que la dualité du corps et de l'esprit dans laquelle l'auditeur occidental moderne est embrigadé se défaisait » (2007 : 120). Plus loin, élargissant le propos au *noise* en général, l'esthéticien décrit une musique qui inonde l'organisme, fait tout oreille : « Quand le bruit se déploie, l'écoute fait place à l'entendre, faisant lui-même place à la perte d'audition – non pas littéralement, mais au sens d'une diminution de la capacité à distinguer les sons, d'une retenue des sons comme simples perceptions auditives » (Hegarty 2007 : 124). Une immersion dans le sensible pur qui, à l'instar du vortex de Sangild, confine à l'extase (Hegarty 2007 : 147). Citant Paul Gilroy, Hegarty évoque même l'« electric

church » de Hendrix : communauté néo-religieuse du groupe rock avec ses fans, liés par l'énergie qui circule dans la musique amplifiée (2007 : 60).³⁶ Ici, les déflagrations sonores réveillent des forces inconscientes chez le spectateur qui, dès lors, devient une sorte de maillon conducteur dans la grande messe psychédélique. Selon les mots de Hendrix lui-même : « Les croyances passent... par l'électricité. C'est pourquoi on joue si fort. [...] On veut que notre son pénètre l'âme de celui qui écoute... pour voir s'ils [sic] ne pourraient pas éveiller quelque chose en eux [sic] » (Hollingshaus 2013 : 76). Comme la symphonie romantique avant lui, le bruit rock révèle des mystères, des réalités enfouies sous la conscience. Et il le fait non pas à l'aide d'une rhétorique savamment orchestrée, mais par les sensations qu'il procure. Hendrix : « On tend vers la musique de l'église électrique – une nouvelle sorte de bible, pas comme celle de l'hôtel, mais une bible que vous portez dans vos cœurs, qui va vous donner des émotions physiques » (Hollingshaus 2013 : 79).

3.4 Metal Machine Music

Nous avons abordé, précédemment, l'« esthétique du travail » de Joe Carducci, qui identifie l'essence du rock dans l'interaction tendue, en temps réel, entre la batterie, la basse et la guitare.³⁷ Le jam véritable, soutient l'auteur, se reconnaît par son effet cinétique, en ce qu'il déclenche une réponse physique mais non-dansante chez le spectateur. Or, dans une référence voilée à Hendrix, le sous-titre de *Rock and the Pop Narcotic* dit : « Testament for the Electric Church ». Voilée, car l'auteur ne revient jamais explicitement sur la mystique du guitariste. En revanche, il suggère assez clairement que l'« église électrique » s'érige dans l'espace parallèle et temporaire du jam, dans la symbiose précaire des musiciens avec le public (Carducci 2005 : 27, 55). Un rituel qui, on s'en souvient, passe par le corps : « Le rock atteint le spirituel à travers le physique ». Ce qui nous a fait parler du primat de l'elocutio : le contenu essentiel n'est pas une idée ou une émotion encodées dans la musique, livrées à un déchiffrage intellectuel, mais se révèle dans la confrontation directe avec la matière sonore. Un renversement de valeurs que Carducci rend explicite quand, parlant de Television, il dénonce le jeu de guitare « plus scripté

³⁶ Voir Hollingshaus (2013 : 28-74).

³⁷ Nous empruntons l'expression à Reynolds (2013 : 214).

qu'improvisé » et la batterie « brain-centered plutôt que body-centered » (2005 : 343). Et qu'on retrouve, formulé en termes similaires, dans ce qui semble être le tout premier article consacré à Sonic Youth, où le journaliste salue les sonorités « qui frappent au creux de l'estomac, plutôt que dans le cervelet » (Foege 1995a : 61). D'ailleurs, malgré ses penchants arty et intello, le groupe obtient les bonnes grâces de Carducci (2005 : 221, 368, 389). Aussi, le caractère viscéral de sa musique ne manque pas d'être commenté, tant chez les fans que chez les détracteurs. Dans sa couverture du Noise Fest, Page écrit :

La salle est toute petite, la réverbération du son est mortelle et l'amplification si puissante qu'il est pratiquement impossible de rester à l'intérieur plus d'une minute. [...] De temps en temps, le portier se précipite à l'extérieur, l'air d'un rescapé de la tempête de feu de Dresde – « l'Horreur! » – secouant la tête comme pour débarrasser ses tympans du surplus de décibels et d'éclats de son puis entre à nouveau à l'intérieur (1981 : 58).

Eugene Hütz, leader du Gogol Bordello, se souvient du premier passage du groupe à Kiev, en avril 1989, en termes proches. Une expérience aussi excitante qu'insoutenable, l'obligeant à sortir de la salle toutes les cinq minutes pour « retrouver ses sens » : « J'étais incapable de le supporter, mais c'était tellement incroyable » (Browne 2008 : 191). Enfin, la blogueuse et auteure Jennifer Benningfield, pour sa part, ne manque pas d'exemples et de vocabulaire, dans son carnet de concerts, pour illustrer l'impact physique des performances du groupe. « What a Waste » (2006) devient un véritable « workout cardiovasculaire [...] pas loin d'une course en montagne », « Pink Steam » (2006) est « body-possessing », « Cross the Breeze » (1988) affecte jusqu'à la vision : « Je ne faisais que regarder quand tout s'est embrouillé, comme si j'avais enlevé mes lunettes, mais non elles étaient encore là » (2009 : 201, 286, 311). Mais là n'est pas la physicalité qui, pour finir, nous occupera. Plutôt, nous reviendrons sur la notion de « rock concret » qui, telle qu'esquissée au second chapitre, concerne non pas la réception somatique de la musique, mais une certaine approche de la composition : plus proche de la recherche en laboratoire que du songwriting traditionnel, car insistant sur l'expérimentation sonore davantage que sur le travail mélodico-rythmique.

Nous l'avons dit et répété : la poétique aristotélicienne fonde la pratique des arts sur une conception logocentrique. « Dans le régime représentatif, le travail de l'art est pensé sur le modèle de la forme active qui s'impose à la matière inerte pour la soumettre aux fins de la représentation » (Rancière 2001b : 157). Une attitude que renverse complètement la démarche concrète. Il ne s'agit plus, comme le dit Schaeffer, de domestiquer le bruit sans raison, mais de travailler avec les valeurs musicales qu'il contient à l'état brut. Le compositeur, ici, travaille à l'aveuglette, sans savoir ce qui l'attend au terme du processus. Suffit, pour s'en convaincre, de jeter un œil aux *Journaux de la musique concrète* (1948-1952), où Schaeffer erre, multipliant les essais et les erreurs, et craint, après quatre mois de long labeur, d'épuiser la patience de ses employeurs de la Radiodiffusion-télévision française : « Quant aux œuvres ébauchées, elles ne paraissent guère utilisables, pour aucun public! Cela ne laisse pas de m'inquiéter. Que va penser l'Administration de la Radio de ce gâchis de disques, du temps apparemment perdu, de cette "Symphonie" même pas commencée » (1952 : 28). Une approche exploratoire qui, avec le développement des technologies, s'étend rapidement à la pop. En fait, nous dit Jean-Pierre Sirois-Trahan, à

la même époque, à partir de 1947, l'inventeur et guitariste Les Paul expérimente avec des acétates, puis des magnétophones à bande magnétique. Grâce au procédé technique de l'*overdubbing* (enregistrement d'un son par-dessus un autre son déjà enregistré) et plus largement à l'enregistrement multipiste, le travail de studio s'apparentera désormais au montage cinématographique comme art de la synthèse d'unités (2013 : 117).³⁸

Ce à quoi semble répondre Ariel Kyrrou :

Mais l'explosion, la définitive, date de 1967 : avec *Psyché Rock*, Pierre Henry et Michel Colombier marient pour un tube inconcevable les collages de la musique concrète aux séductions de la pop. Ça pulse. Ça danse, Cela s'appelle du « jerk électronique ». C'est conçu pour un ballet de Maurice Béjart, *Messe pour le temps présent*. Et ça rebondit dans les postes de radio et les boîtes de nuit. Et ça vend, rayon classique Madame (2002 : 62).

³⁸ Sur la « pré-histoire » cinématographique des procédés électroacoustiques, voir *Les cloches d'Atlantis* (Langlois : 2012 : 17-244).

Brian Eno, pour sa part, repousse le moment décisif d'une année ou deux. Se rappelant le développement exponentiel de l'enregistrement multipiste au tournant des années 1970, le musicien voit deux choses se produire. D'abord, se développe une approche « additive » de l'enregistrement, l'idée de la composition comme accumulation-soustraction de couches, « ce qui a entraîné la fameuse et heureusement révolue tradition du rock orchestral, ainsi que le heavy metal – ce son ne peut être obtenu sur de l'équipement plus simple » (Eno 1983 : 57). D'autre part, émerge ce qu'Eno appelle la création « in-studio »,

où vous n'entrez plus dans le studio avec une idée de la pièce terminée. Plutôt, vous arrivez à peine avec l'ossature d'une pièce, voire avec rien du tout. Je commence souvent à travailler sans la moindre idée de départ. Une fois que vous êtes familier avec l'appareillage, même si vous ne l'êtes pas, en fait, vous pouvez commencer à composer à partir du studio. Vous pouvez commencer à penser en termes d'enlever un truc, d'en ajouter un autre, d'essayer ceci par-dessus cela, et ainsi de suite, de gommer après-coup certaines parties originales, ou d'enlever un peu n'importe quoi, et de voir ce qui reste – en fait de construire une pièce en studio (1983 : 57).

D'où le parallèle, déjà suggéré par Schaeffer, avec les arts plastiques (1966 : 23). L'expérience in-studio, poursuit Eno, entraîne la pratique musicale sur des sentiers nouveaux, loin de toute forme de composition traditionnelle, plus proches de la sculpture ou de la peinture :

Vous travaillez en contact immédiat avec le son, aussi il n'y a pas de perte de transmission entre vous et le son – vous l'empoignez directement. [...] Ce qui met le compositeur dans l'exacte position du peintre – il travaille directement avec un matériau, manipule directement la substance, et il a toujours la possibilité de biffer et de modifier, de recouvrir une parcelle, d'ajouter un élément, etc (1983 : 57).

Une comparaison qu'il n'est pas rare de rencontrer dans les écrits sur Sonic Youth. Dans une revue de concert de 1992, Peter Watrous salue le son « chromé » du groupe et ses « aptitudes texturales », hérités du travail de Moore et Ranaldo avec Branca (1992 : C11). Le quatuor, écrit le journaliste, « voue un culte au son et à la puissance bruts de la guitare qu'il emploie de

manière architecturale, emplissant et vidant les espaces avec une variété de bruits et de textures » (Watrous 1992 : C11). Plus récemment, Stearns écrit : « Issu du milieu artistique mais intéressé à faire de la musique, l'approche du band était forcément plus préoccupée par l'empâtement des textures et la sculpturalité des dynamiques que par la progression des accords et les accroches mélodiques » (2007 : 33). Des propos que tend à confirmer Ranaldo : « On ne joue pas dans les tunings standards, alors on y va pas mal sur le tas, pour ce qui est des sons qu'on crée. Souvent une chanson va être inspirée par un certain bloc sonore créé par l'un de nous » (Chick 2008 : 57). Mais les plaintes d'Edson, premier batteur du groupe, sont plus explicites :

Ce qu'ils aimaient faire, c'était brancher les amplis et jouer avec les sons. Et en tant que batteur, je n'arrêtais pas de leur dire : « Euh, je n'ai pas d'ampli ». Alors je devais me forcer à jouer en direct. J'insistais toujours : « Il nous faut une structure, il nous faut une structure, sinon je vais mourir sur place ». Et je continuais à les harceler : « Ce n'est pas une chanson. J'ai juste joué vingt minutes sans un break » (Foege 1995a : 58).

La critique, étonnante venant de l'interne, rappelle le fameux commentaire de Boykin – « la musique n'est devenue que du bruit ». Aussi, elle en annonce plusieurs autres à venir. Depuis l'amical « Guys, where are the songs? » du producteur Wharton Tiers au lapidaire « Goodbye Talent » du *Melody Maker* : « Sonic Youth [...] possède encore tous les attributs du groupe légendaire : l'aura cool et une flopée d'imitateurs, mais n'a plus rien de ce qui fait un *bon* groupe : ie des chansons » (Browne 2008 : 340; Beaumont et Baker 2000 : 39). Des critiques qui, dans la perspective qui nous intéresse, font penser aux charges de Barbey d'Aurevilly contre le « matérialisme radical » de Flaubert et ses semblables, cet odieux penchant pour les sensations, pour les réalités platement physiques : « Il n'y a pas de livre là-dedans; il n'y a pas cette chose, cette création, cette œuvre d'art d'un livre, organisé et développé, et marchant à son dénouement par des voies qui sont le secret et le génie de l'auteur » (2004-... t.5 : 352, 353). À la manière des écrivains sans dessein de l'école réaliste, pourrions-nous dire, le groupe « va sans plan, poussant devant lui, sans préconception supérieure, ne se doutant même pas que la vie, sous la diversité et l'apparent désordre de ses hasards, a ses lois logiques et inflexibles et ses engendremens nécessaires » (d'Aurevilly 2004-... t.5 : 353).

Mais revenons au studio, car c'est bien là qu'opère le musicien concret. Dès les tout débuts de la formation, les membres de Sonic Youth exploitent les possibilités créatrices de la console et du matériel d'enregistrement. Un bon exemple nous est fourni sur la face B de *Confusion Is Sex*. Convenablement intitulé « Lee Is Free » (1983), le morceau qui clôt l'album donne à entendre Ranaldo, seul avec deux magnétophones, combinant et défigurant des boucles préenregistrées. Bien que le processus exact ne soit jamais expliqué, on suppose que l'un des appareils capte les sons produits par l'autre tandis que le guitariste intervient sur la rotation des bobines. Des manipulations simples sur de l'équipement modeste – l'essentiel du travail aurait été réalisé à la maison – mais qui parviennent à rendre les guitares parfaitement méconnaissables : comparables à des métallophones ou, comme le suggère un critique, aux gongs d'un ensemble gamelan (Azerrad 2001 : 243). D'un œil rétrospectif, le morceau paraît annoncer les expérimentations qui traversent l'album suivant, considéré par plusieurs comme l'un des plus « difficiles » de la discographie de Sonic Youth (Camp 2005 : s.p.). Inspiré par les concerts du groupe, *Bad Moon Rising* (1985) s'offre comme une courtepoinTE sonore, liant chaque morceau au précédent, ou presque, par toutes sortes d'enjambements : une boucle, un larsen qui s'étire, un motif mélodique.³⁹ Dans les mots de Zoe Camp : l'album « n'est pas tant une collection de chansons qu'un long tumulte, incessant, homogène aussi bien dans le son que dans le contenu thématique » (Camp 2015 : s.p.). Reprenant sans le dire – ou sans le savoir, ce qui nous étonnerait – la formule d'Eno, Browne soutient que c'est à partir de ce moment que le groupe commence, véritablement, à « utiliser le studio comme un outil compositionnel » : en multipliant les collages, les réenregistrements et les explorations timbriques (2008 : 120).⁴⁰ Une approche qui, à notre avis, trouve son expression la plus éclatante et la plus éclatée sur le *Whitey Album*, évoqué plus haut. Annoncé comme une improbable reprise noise du célèbre *Beatles* de 1968, le disque ressemble plus, au final, à un « hommage un peu brouillon de Sonic Youth au

³⁹ Michael Azerrad rappelle : « Moore et Ranaldo devaient constamment changer ou réaccorder les guitares durant les performances live, prenant parfois jusqu'à cinq minutes entre les chansons et tuant tout momentum. La solution était de faire jouer des petites pièces transitionnelles au guitariste qui n'avait pas à changer d'instrument; ou de diffuser des collages sonores préenregistrés à travers les amplis, réutilisant des matériaux aussi divers que des cloches d'églises, des cassettes de répètes, "Not Right" des Stooges, le transcendant *Metal Machine Music* de Lou Reed » (2001 : 248).

⁴⁰ Voir « The Studio as a Compositional Tool » (1979), dont le titre pourrait bien être emprunté à Schaeffer (Eno 1983a; Eno 1983b).

genre qui avait damé le pion au rock indé – le hip hop » (Foege 1995a : 149).⁴¹ Un programme ambivalent qui dit bien l'éclectisme du projet, où se croisent pop dansante et martèlements industriels, spoken word et rap lo-fi, ambiances krautrock et bricolages électroacoustiques. Pour ce qui nous intéresse, le groupe, ici, embrasse la machinerie et les procédés concrets comme à aucun autre moment : recherches texturales et collages sonores, rythmes préprogrammés et guitares superposées, échantillonnage et karaoké. Pour retrouver des expérimentations aussi échevelées, et encore, il faut attendre la fin des années 1990 et les premières parutions sur Sonic Youth Recordings : label fondé, très précisément, pour « accueillir les morceaux qui n'auraient pas leur place sur les albums officiels publiés par Geffen » (Dermoncourt 2002 : 106). C'est sur un exemple de cette production parallèle que nous concluons notre réflexion.

Même dans le contexte marginal des SYR, *Silver Session* (1998) apparaît comme une anomalie. D'abord, l'album n'est pas numéroté comme ses prédécesseurs et sa couverture, en carton miroir, rompt avec le design établi par la série – pastiche des obscures « Perspectives musicales » (1968-1972?) d'EMI : présentation minimaliste, centrée sur une illusion d'optique, dans une couleur toujours différente. Mais surtout, il apparaît sur une étiquette jumelle : Sonic Knuth Records, créée pour cette seule occasion, en hommage à un fan décédé. Pour ce qui est du son, l'album vient avec une note explicative, rédigée par Moore. Un soir, alors que le groupe tente des réenregistrements pour *A Thousand Leaves* (1998),

le band au-dessus de nous martelait un funk metal surchargé et on n'arrivait pas à « chanter » proprement (!) – on a décidé de combattre le feu avec de la lave en fusion en mettant tous les amplis qu'on possédait à 10+ et en appuyant autant de guitares et de basses qu'il nous était possible de brancher et ils ont rugi/HURLÉ comme des avions prenant feu au-dessus du Pacifique – on ne pouvait entrer dans la pièce qu'avec les mains cramponnées à nos oreilles et encore là c'était physiquement intenable – on a fait jouer une vieille boîte à rythmes déglinguée dans les h.p. et elle a craché d'épouvantables pulsations distordues. naturellement [sic], on a tout enregistré et quelques

⁴¹ Un retournement qui, à bien y penser, n'est pas aussi insensé qu'il n'y paraît : en effet, les manipulations des platinistes ne sont pas tout à fait sans lien avec certaines expérimentations du psychédéisme (Kyrou 2002 : 57-90; Riot 1999 : 10; Myers 1998 : 42).

mois plus tard on a remixé la chose en sections, ultra-traité le tout afin d'en faire une « œuvre » complètement différente.

À mi-chemin entre le tonitruant *Metal Machine Music* (1975) de Lou Reed et les hypnotiques drones d'Éliane Radigue, le résultat est étonnamment paisible : un enchevêtrement de larsen et de crépitements électriques, ondoyant lentement sur une mer de fréquences indifférenciées. Bien entendu, certains sifflements sont plus perçants que d'autres, et il arrive que les convulsions de la boîte à rythmes remontent à la surface. Mais tout, invariablement, finit par être englouti sous la « lave » sonore. L'expérience peut faire penser à une version longue, stéroïdée de « Freezer Burn ». Seulement, ici, pas de « I Wanna Be Your Dog » pour interrompre la méditation. Nul retour à l'ordre, aussi brouillon soit-il, ou à une quelconque structure qui pourrait suggérer un sens : une demi-heure de purs grondements, interrompus par les seuls fondus et coupes raides qui séparent les plages. Même après l'« ultra-traitement » dont parle Moore, les nappes de larsen ne communiquent rien de bien intelligible. Leurs déploiements restent sans raison, « négateurs de l'âme humaine », comme dirait Barbey (2004-... t.5 : 352). Sans doute, d'ailleurs, le critique fulminerait-t-il face à un tel manque de substance. « Qu'a voulu faire l'auteur », l'entend-on gronder : « Qu'a-t-il voulu prouver? Qu'a-t-il voulu nous faire sentir » (d'Aurevilly 2004-... t.5 : 355)? La réponse le consternerait : non pas le désespoir du suicidaire ou des proches qu'il laisse derrière lui, comme le suggère la dédicace, mais la plainte mécanique et sans cervelle de la machinerie poussée à ses limites, telle « des avions prenant feu au-dessus du Pacifique ».

* * *

Au terme d'un récent ouvrage, le critique Marc Masters écrit : « Toute tentative de tirer des conclusions à propos de la no wave est vouée à la frustration, sinon carrément futile. Le mouvement a fui les définitions, rejeté les slogans, et embrassé les contradictions – le tout en un battement de paupière » (2007 : 200). Il est vrai que la scène ne se laisse pas facilement appréhender, qu'elle oppose une vive résistance à toute forme de systématisation – dans les mots de Gordon : « Pour nous, ce qui compte le plus, c'est cette liberté et le fait de ne pas vouloir être homogénéisés » (Foege 1995a : 191). Cela étant dit, pour novatrice que soit la no wave, l'indétermination fondamentale qui l'anime n'est pas sans précédent. Dès ses premières

frasques, suggère Claude Chastagner, « le rock n'est pas un territoire circonscrit. Il se présente comme une forme fluide et mouvante, un passage, un équilibre instable. Il est l'alliance du contradictoire, le basculement de la norme, la perte du repère » (1995 : 110-111). En outre, nous savons que ce genre de flottement est au cœur du régime esthétique : du beau sans concept de Kant au théâtre sans action d'Ibsen en passant par le « genre sans genre » du roman et le génie contrarié de Schelling (Rancière 1998d : 29). Du coup, aussi autarcique et iconoclaste soit-elle, l'anti-scène new-yorkaise s'inscrit bel et bien dans une certaine tradition. C'est, du moins, ce que nous avons cherché à démontrer. Dans un premier temps, nous avons vu que la no wave et le noise rock poursuivent, voire exacerbent, l'égalisation romantique de toute chose. D'abord en brouillant la frontière entre le musical et le bruyant. Questionné sur la dissonance, se rappelle Gordon, les membres de Sonic Youth ont « toujours répondu la même chose : notre musique était réaliste, et dynamique, parce que la vie est comme ça, faite d'extrêmes » (2015 : 119). Un refus des hiérarchies qui s'exprime, d'autre part, à travers l'intégration, dans l'instrumentation aussi bien que dans le contenu des paroles, du noble et du vulgaire. Comme le dit Simon Reynolds : « Sonic Youth a toujours cherché à réfracter le zeitgeist dans son tourbillon de bruit; ce sont des culture-vultures qui fourragent autant l'avant-garde que les poubelles pour des parcelles d'inspiration » (1995a : 31). Dans la partie suivante, nous avons vu qu'il existe un lien entre la métaphysique romantique et certains discours sur le noise. Dans les deux cas, la musique apparaît comme un moyen de sortir du langage et de l'expérience ordinaires. Chez Hegarty, par exemple : « Le spectateur à un concert bruyant est tiré de son corps en tant que sujet pour y replonger, réduit à une sorte de consommation extatique de bruit » (2007 : 147). Une expérience que Sangild, suivant le jeune Nietzsche, qualifie de « dionysiaque », en ce qu'elle dissout la conscience individuelle « au profit d'une identification avec la volonté universelle » : la pulsation absurde qui anime la vie sans raison (2002 : 25). Ce qui nous a permis d'en venir à notre dernier point : la musique bruyante ne s'adresse pas tant à l'intellect qu'au corps et aux instincts les plus primitifs. À l'instar du « matérialisme radical » de Flaubert et des « formes sonores en mouvement » de Hanslick, le noise privilégie la présence sensible des œuvres sur les contenus discursifs. En ce qui concerne Sonic Youth, il semble que l'élaboration de la musique précède toujours, ou presque, l'écriture des textes – souvent aléatoires, par ailleurs (Foege 1995a : 138, 146; Browne 2008 : 78, 112). Par moments, avons-nous dit, tout espoir de sens est noyé dans un chaos

de larsen où, pour parler comme Schaeffer, le groupe travaille « en prise directe sur la pâte sonore, comme le sculpteur l'est sur la glaise » (1966 : 415). D'ailleurs, certaines expériences du groupe ne sont pas sans rapport avec la démarche concrète. D'où, croyons-nous, les constantes analogies, faites par la critique, avec les arts plastiques. Sur la création de *Silver Session*, Biba Kopf écrit :

Alors même que le son faisait saigner du nez, les oreilles endurcies de SY ont discerné des formes musicales à travers la saturation. Poudrant le déluge avec les pulsations claquantes d'une vieille boîte à rythmes, ils ont enregistré les résultats et les ont sculptés en leur plus audacieuse offensive bruitiste à ce jour (1998c : 66).

On reconnaît bien, ici, la composition inversée du musicien concret. Plutôt que de le plier à un quelconque programme, le groupe taille le son brut pour en faire ressortir les qualités musicales, pour libérer les « formes » qu'il renferme. Aussi, devant un tel matérialisme, on se sent justifié de filer la métaphore, sur laquelle nous avons achevé le chapitre précédent : une fois « pétrifiée », la musique ne s'écrit plus tant qu'elle se sculpte. De la même manière que la littérature, dorénavant, se fait « avec une plume de pierre, comme le couteau des sauvages » (d'Aurevilly 2004-... t.1 : 1048).

Conclusion : Stop Making Sense

« Leur histoire n'est pas celle d'un groupe, mais celle d'une époque, d'une communauté, d'une sensibilité qui a infiltré et altéré la culture »
(Browne 2008 : 4)

À un certain moment, dans son entrevue avec Jan Völker et Frank Ruda, Rancière nous rappelle que la musique est, dans son sens premier, « ce qui dépend des muses » (Game et Lasowski 2009 : 159). Que, autrement dit, « avant d'être un art, elle est une forme du partage du sensible qui donne lieu et sens à la distribution des corps et des images, des voix et des instruments dans un temps et un espace donnés, qui en fait une homologie d'une certaine disposition de la communauté » (van Assche 2002 : 28, 29). Car l'inspiration divine ne s'offre qu'aux hommes d'une certaine qualité et qu'elle ne saurait aller contre l'ordre naturel des choses. L'harmonie, dit Platon,

faite de mouvements apparentés aux révolutions de notre âme, n'apparaît pas à l'homme qui entretient avec les Muses un commerce guidé par l'intelligence comme tout juste bonne à procurer un plaisir étranger à la raison [...]. Mais, puisque la révolution de l'âme est en nous dépourvue d'harmonie, c'est pour y mettre ordre et accord que l'harmonie a été donnée à l'âme comme alliée par les Muse (2008 : 2006).

Dans son *Dictionnaire de la langue française* (1863-1872), Émile Littré écrit : « Dans le sens ancien et primitif, la musique n'était pas une science particulière, c'était tout ce qui appartenait aux Muses ou en dépendait; c'était donc toute science et tout art qui apportait à l'esprit l'idée d'une chose agréable et bien ordonnée » (1978 t.3 : 4062).⁴² Une conception qui retentit, à l'époque moderne, dans le concert de critiques qui s'abat contre le rock et les autres musiques délinquantes, « si seulement les Muses ont quoi que ce soit à voir avec ces formes d'activité

⁴² Puis, citant Montesquieu : « Platon ne craint point de dire qu'on ne peut faire de changement dans la musique qui n'en soit un dans l'État » (Littré 1978 t.3 : 4062).

monosyllabiques. [...] Car du bruit elles sont pour la plupart, si l'on considère le volume assourdissant auquel elles sont jouées et la détérioration irrémédiable des tympanes de ceux qui la pratiquent » (Stevens 1972 : 41, 42). Ce type de partage, même lorsque formulé par un éminent musicologue, perd de sa pertinence sous le régime esthétique, qui brouille les définitions trop arrêtées et rouvre sans cesse les possibles. C'est ce que nous avons cherché à démontrer, de manière générale, à travers ce mémoire. En insistant, plus précisément, sur les rapprochements entre la musique et le bruit.

Notre compréhension du paradigme esthétique s'est articulée autour de trois grands moments : la révolution romantique, l'âge d'or du rock et sa refonte noise. Épisodes où les opérations constitutives du nouveau régime se sont révélées particulièrement apparentes. Plus spécifiquement : l'intrusion du logos dans le pathos et celle, à l'inverse, du pathos dans le logos puis le retournement complet de la poétique aristotélicienne. Ainsi, avons-nous vu au premier chapitre, le romantisme impose le « tout parle » novalisien dans la sensibilité dominante. Après quoi il devient la tâche de l'artiste de redonner leurs puissances signifiantes aux existences sans valeur, de révéler le logos encodé dans le pathos : Beethoven exprimant la « manifestation intérieure de toute chose », Wagner tirant la musicalité des « rythmes de la nature et de la vie », Charpentier dévoilant « le lyrisme caché dans les plus humbles destinées ». En même temps, le romantique est tout tendu vers l'horrible tréfonds nouménal du monde, vers l'envers sans fond et irrationnel des choses. Pour mieux s'en approcher, il lui faut s'affranchir du simple langage qui, empêtré dans les mailles de la raison, reste du côté des apparences. La musique, par son immatérialité et sa résistance au concept, devient le modèle à suivre des arts : elle dépeint la condition humaine « de façon supra-humaine », elle exprime des « sentiments que les paroles qu'on prononce n'indiquent point », elle fournit un accès direct au « monde spirituel qui nous parle, si vivant qu'il nous reste invisible ». Enfin, ainsi libérée du logos, du devoir ancestral de se plier à un discours préétabli, la musique peut exister et être appréciée pour elle-même. Dans les mots de Joubert : « Un seul beau son est plus beau qu'un long parler ». Chez Hanslick, « la musique n'a ni la mission, ni le pouvoir d'exprimer un sentiment déterminé » (1986 : 117). Le contenu, selon sa célèbre formule, réside dans les « *formes sonores en mouvement* ». Pour Wagner, enfin, « la musique est vraiment "la partie qui était tout à l'origine" [...]. Dans cette dignité, elle ne doit être placée ni avant ni après le drame; elle n'est pas sa concurrente, elle est

sa mère ». En résumé, la matière sonore n'est plus, comme chez Aristote, la docile servante du discours : au contraire, c'est elle qui porte le véritable contenu, souvent inaccessible au langage courant.

Un retournement que nous avons observé, en deuxième partie, au sein des musiques populaires des années 1950 et 1960. Dans la continuité du blues et de la country, avons-nous dit, le rock ne fait pas de différence entre le beau et le laid, le sacré et le profane, l'artistique et le commercial. Il est une « totalité », dit Greil Marcus : une forme ouverte qui a pour principe de prendre ensemble toute chose et son contraire. Ce faisant, pour reprendre les mots de Dick Hebdige et de Clive James, il permet de « resignifier » et de « redonner vie » aux objets et au parler courants. De raviver le logos au cœur du pathos, autrement dit. Par ailleurs, le rock apparaît comme une pratique extatique ou, du moins, un moyen de troubler le travail de la raison. Un art multisensoriel qui, selon Paul Williams, communique « à un niveau plus-que-cognitif ». Une forme sécularisée d'expérience religieuse, proposent d'autres, qui, dérivée du vaudou ou du shakerisme, permet de sortir de la « Vieille Conscience » et de s'abîmer dans le pur pathos. Enfin, spirituel ou autre, le contenu essentiel ne passe pas par les voies normales de la communication. Il n'est pas dans le propos ou l'émotion que cherchent à traduire les musiciens. Ce qui compte, disent les Who, c'est la « putain d'explosion qu'ils créent [...]. C'est l'événement ». Sous la plume de Carducci, ce sont les « sensations tonales d'impact et de mouvement » qu'ils provoquent dans l'organisme. D'une manière comme de l'autre, le rock ne s'apprécie pas pour les sujets qu'il aborde ou les idées qu'il articule mais, au contraire, pour ses effets purement sensibles. De toute façon, dit Patti Smith, la communication traditionnelle, guidée par une signification à transmettre, est « au bord de l'obsolescence [...] ». La barrière du langage sera brisée non pas par l'esperanto, non pas par un quelconque nouveau langage néo-intellectuel, mais à travers le rock'n'roll. Quelque chose d'aussi commun et dirt cheap que le rock'n'roll ».

Un appel à sortir du langage auquel semble répondre la jeune génération post-punk, à qui l'on doit des slogans comme « Reverse Evolution » (1976), « Rip It Up and Start Again » (1982) ou « Stop Making Sense » (1984). Ou, pour reprendre des paroles de Sonic Youth : « Chaos is the future and beyond it is freedom. Confusion is next and next after that is

the truth » (1983). En suivant le travail du groupe, nous avons vu, au troisième chapitre, que le noise rock réaffirme la puissance de signification des choses muettes. Il est le « camion poubelle qui trace sa route, ramassant les déchets de la pop », qui « recycle » les ordures culturelles et qui « rend la junk respectable » : tout objet du quotidien peut dissimuler un instrument de musique, le kitsch et le mauvais goût deviennent des sources d'inspiration légitimes, le bruit est investi de valeurs musicales. Par ailleurs, comme la symphonie romantique et le rock avant lui, le noise permet aux musiciens et aux spectateurs de dépasser le logos et d'entrer dans une conscience différente. Il est tantôt pure communication, communion électrique « avec les autres et soi-même, physiquement et spirituellement », tantôt élévation « chamanique » vers un ailleurs indescriptible. Pour certains, comme Torben Sangild, l'expérience noise n'est rien de moins que la dissolution du sujet individuel dans l'être universel du monde. Quelle que soit sa portée métaphysique, cette ivresse n'est pas l'effet d'un discours persuasif ou d'une quelconque rhétorique musicale. Car le noise, avons-nous dit, n'est pas le véhicule d'une parole bien ordonnée : il « frappe au creux de l'estomac, plutôt que dans le cervelet ». En ce qui concerne Sonic Youth, nous avons vu que le groupe aime à simplement « jouer avec les sons », à travailler la matière sans idée directrice, plus intéressé par « l'empâtement des textures et la sculpturalité des dynamiques » que par l'expression de contenus. Au point, parfois, de glisser dans la pure elocutio : dans un déploiement sans queue ni tête de déflagrations sonores. Ainsi, ce n'est pas seulement le « cadavre du rock » qui est démembré, pour reprendre une image souvent employée, mais aussi le corps bien balancé du poème aristotélicien, sur lequel se modèle toute l'entreprise représentative : totalité harmonieuse des parties, assemblées selon les lois de la raison (Reynolds 2007 : 87).

Voilà qui nous ramène à notre affirmation de départ. Sous le régime esthétique, la musique glisse vers son contraire : elle n'est plus l'art protégé des Muses ou, du moins, la science sonore qui apporte à l'esprit « l'idée d'une chose agréable et bien ordonnée ». Dans certains cas, c'est à se demander si elle charrie quelque contenu que ce soit. À présent, l'inverse n'est pas moins vrai. En effet, peut-on encore parler de bruit quand « des gens s'investissent dans le noise en sachant partiellement ce qui les attend, et en en tirant vraisemblablement une sorte d'expérience désirée » (Hegarty 2007 : 145). Rinaldo fait remarquer :

De nos jours il y a tellement de jeunes groupes spécifiquement noise que ça en vient à former un ghetto. C'est devenu un genre, alors pour les jeunes ce n'est plus transgressif : t'es simplement dedans ou pas. [...] Une fois que ça atteint le niveau des groupes noise d'aujourd'hui, en constante tournée et jouant dans les clubs, ça n'a plus grand-chose d'expérimental. Il y a quelque chose de très codifié : les publics qui viennent savent exactement ce que c'est (Beasley 2009 : 207, 208).

Mark Sinker, dans l'un des essais les plus éclairants sur la question, écrit : « Parfois, le noise ne fait que *sonner comme* du noise : le bruit intentionnel n'est aucunement du bruit, mais du signal » (2001 : 48). N'empêche que, calculée ou non, la musique de Sonic Youth continue d'écorcher les oreilles de certains mélomanes. De la même manière que la pulsation propre du disco, par exemple, peut se révéler « parfaitement exaspérante pour ceux d'entre nous dont ce n'est pas la tasse de boucan » (Bangs 1996 : 432). Maintenant, quelles conclusions doit-on tirer? Est-ce à dire que le bruit est dans l'oreille de celui qui le perçoit? Si oui, quel avenir pour le noise? Voilà des questions bien angoissantes. D'autant plus que nous les laisserons en suspens. Ce qui, à bien y songer, est peut-être la meilleure des réponses. Comme l'écrit Simon Reynolds :

Le problème est que, parler du bruit, lui prêter des attributs, dire des choses en son nom, c'est l'enchaîner à nouveau avec du sens, le réintégrer comme partie de la culture. Si le bruit est là où le langage s'interrompt, tenter de le décrire revient à le réemprisonner avec des adjectifs. Élever au rang de valeurs l'excès et l'extrémisme c'est ramener ces éléments dans le cadre de la décence. Donc les rhétoriciens du noise ne font que ruiner le pouvoir qu'ils cherchent à célébrer; ils sont l'exact point de départ du processus par lequel la subversion devient contribution, absorbée comme une forme de renouvellement du système (1990 : 58).

Sur ce...

BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO, Theodor W. (1979). *Philosophie de la nouvelle musique*. Traduction de l'allemand par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris : Gallimard. 224 p. [1948]
- ADORNO, Theodor W. (2013). *Beaux passages*. Textes réunis, traduits de l'allemand et présentés par Jean Lauxerois, Paris : Payot & Rivages. 317 p. [1927-1969]
- ANDERSON, Stephen (1985). « No-Wave Nihilism », dans *The Atlantic*, juin, vol.255, n°6, p.94-95
- APPEL, Nadav (2014). « "Ga, Ga, Ooh-La-La" : The Childlike Use of Language in Pop-Rock Music », dans *Popular Music*, vol.33/1. p.91-108
- ARBO, Alessandro (2008). « Une brève histoire du bruit, de Rousseau à Grisey ». Traduction de Giancarlo Siciliano et Agnès Molinier Arbo, dans *filigrane*, mai, vol.1, n°7, p.55-83 [2003]
- ARISTOTE (1991). *Problèmes*, t.1. Texte établi et traduit par Pierre Louis, Paris : Belles Lettres. 216 p. [d.i.]
- ARISTOTE (1995). *La politique*. Introduit et traduit par Jules Tricot, Paris : Vrin. 595 p. [335-323 av, J-C?]
- ARISTOTE (2002). *Poétique*. Traduction, introduction et notes de Barbara Gernez, Paris : Belles Lettres. 141 p. [340 av. J.-C. ?]
- ARMAND, Guilhem (2013). « *Le spectacle de la nature* ou l'esthétique de la Révélation », dans *Dix-huitième siècle*, vol.1, n°45, p.329-345
- ATTALI, Jacques (2009). *Bruits*, Paris : Livre de poche. 281 p. [1977]
- AVISON, Charles (2003). *An Essay on Musical Expression*, Bristol : Thoemmes. 138 p. [1752]
- AZERRAD, Michael (2001). *Our Band Could Be Your Life*, Boston : Little, Brown and Company. 522 p.
- BABIN, Sylvette (dir.) (2007). « Bruit », dans *esse*, hiver, n°59, p.2-45
- BALEN, Noel (2012). *L'odyssée du jazz*, Paris : Liana Levi. 797 p. [1993]
- BALL, Hugo (2006). *Dada à Zurich*. Préface de Michel Giroud. Traduit de l'allemand par

- Sabine Wolf, Dijon : Presses du réel. 159 p. [1916-1917]
- BANGS, Lester (1980). « Free Jazz Punk Rock », dans *Musician*, avril-mai, n°24, p.36-40, 79
- BANGS, Lester (1996). *Psychotic reactions & autres carburateurs flingués*. Introduction de Greil Marcus. Traduit de l'américain par Jean-Paul Mourlon, Auch : Tristram. 528 p. [1970-1981]
- BANGS, Lester (2005). *Fêtes sanglantes & mauvais goût*. Introduction de John Morthland. Traduction de l'américain par Jean-Paul Mourlon, Auch : Tristram, 494 p. [1967-1982]
- BANKSY (2005). *Wall and Piece*, Londres : Century. 238 p.
- BARRY, Robert (2015). « Sonic Sabotage : The Noisy History of Auto-Destructive Music », dans *The Quietus*, 5 mars, en ligne : thequietus.com/articles/17368-auto-destructive-music-art
- BARTHES, Roland (1973). *Le plaisir du texte*, Paris : Seuil. 105 p.
- BATAILLE, Georges (2009). *La structure psychologique du fascisme*. Postface de Michel Surya, Paris : Lignes. 84 p. [1933]
- BATAILLE, Georges (2015). *La valeur d'usage de Sade*. Postface de Mathilde Girard, Paris : Lignes. 104 p. [1929-1930]
- BAUDELAIRE, Charles (2013). *Naissance de la musique moderne*. Édition établie par Christophe Salaün, Paris : Mille et une nuits. 100 p. [1860, 1861]
- BEAUFILS, Marcel (1983). *Comment l'Allemagne est devenue musicienne*, Paris : Laffont. 429 p. [1942]
- BEAUMONT, Mark et Trevor Baker (2000). « Come On Hi-de-Hi Young », dans *Melody Maker*, 12 avr.-18 avr., p.38-39
- BEASLEY, Mark (2009). « Interview – Mike Kelley and Lee Ranaldo », dans RoseLee Goldberg et Lana Wilson (éd.). *Performa 09*. Introduction by RoseLee Goldberg. Foreword by Hal Foster. Texts by RoseLee Goldberg et al., New York : Performa. p.204-209
- BEDRIOMO, Emile (1984). *Proust, Wagner et la coïncidence des arts*, Tübingen et Paris : G. Narr et J.-M. Place. 188 p.
- BELLAIGUE, Camille (1903). « Les idées musicales d'Aristote », dans la *Revue des deux mondes*, LXXIII^e année, 5^e période, t.18, p.195-212

- BENNINGFIELD, Jenn (2009). *No Setlist*, s.l. : s.é. 394 p.
- BENOIT, Serge et al. (2009). « Chronique d'une invention : le phonautographe d'Édouard-Léon Scott de Martinville (1817-1879) et les cercles parisiens de la science et de la technique », dans *Documents pour l'histoire des techniques*, 1^{er} semestre, n°17, p.69-89
- BERIO, Luciano (2006). *Commentaires sur le rock*. Traduit par Dominique Bosseur, Paris : Farândola. 16 p. [1967]
- BERLIOZ, Hector (1859). « *La Société de Jeunes Artistes : la symphonie pastorale. – Les poètes anciens. – Beethoven. – MM. Sainton, Gardoni, Henri Ketten, Jean Becker, Théodore Ritter. – Symphonie nouvelle, de M. Samuel. – M^{lle} Dorus. Zanni de Ferranti* », dans le *Journal des débats politiques et littéraires*, 18 février, s. p.
- BERLIOZ, Hector (1990). *Roméo et Juliette*. Edited by D. Kern Holoman. Translated by D. Kern Holoman, Elizabeth R. Holoman, Maryse Carlin and Thomas M. Höpfner, Cassel : Bärenreiter. 439 p. [1839]
- BERLIOZ, Hector (1996-...). *Critique musicale*. Édité sous la direction de H. Robert Cohen et Yves Gérard, Paris : Buchet/Chastel. 11 vol. [1823-1863]
- BLOY, Léon (1964-1975). *Œuvres*. Édition établie par Joseph Bollery et Jacques Petit, Paris : Mercure de France. 15 t. [1846-1917]
- BOUHALASSA, Ned (2002). « Électroniquoi? Chronique de la naissance d'une nouvelle constellation sonore », dans *Circuit*, vol.13, n°1, p.27-34
- BRANGER, Jean-Christophe et Alban Ramaut (dir.) (2004). *Le naturalisme sur la scène lyrique*, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne. 472 p.
- BRANSCOME, Eva (2011). « The True Counterfeits of Banksy : Radical Walls of Complicity and Subversion », dans *Architectural Design*, vol.81, n°5, p.114-121
- BRETON, André (2009). *Manifestes du surréalisme*, Paris : Gallimard. 173 p. [1924-1953]
- BROWNE, David (2008). *Goodbye 20th Century*, Boston : Da Capo. 422 p.
- BRUN, Jean (1991). « La culture des déchets », dans la *Revue Réformée*, vol.3, n°169, p.31-42
- BRUNEAU, Alfred (1900). *Musiques d'hier et de demain*, Paris : Eugène Fasquelle. 284 p.
- BRUNET, Alain (2016). « Savages – Vie, mort, renaissance du rock », dans *La Presse*, 2 avril, p.ARTS 10
- BUCKLE, Richard (1980). « Off the Leicester Square », dans *Buckle at the Ballet*, New

- York : Atheneum. p.361-362 [1960]
- CABANÈS, Jean-Louis et al. (éd.) (2005). *Les Goncourt dans leur siècle*. Préface par Edmonde Charles-Roux, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion. 462 p.
- CAGE, John (2012). *Silence. Conférences et écrits*. Traduction Vincent Barras, Genève : Contrechamps et Héros-limite. 288 p. [1939-1961]
- CAGE, John (2013). *Confessions d'un compositeur*. Traduit de l'anglais par Élise Patton, Paris : Allia. 96 p. [1948]
- CAMP, Zoe (2005). « Sonic Youth – *Bad Moon Rising* », dans *Pitchfork*, 15 avril, en ligne : pitchfork.com/reviews/albums/20428-bad-moon-rising/
- CANTWELL, Robert (2003). *Bluegrass Breakdown*, Urbana : University of Illinois, 308 p. [1984]
- CARDUCCI, Joe (2005). *Rock and the Pop Narcotic*, Centennial : Redoubt. 529 p. [1990]
- CASTANET, Pierre Albert (1999). *Tout est bruit pour qui a peur*, Paris : Michel de Maule. 455 p.
- CATHUS, Olivier (1998). *L'âme-sueur*, Paris : Desclée de Brouwer. 248 p.
- CHASTAGNER, Claude (1994). « Le rock, entre la marge et la masse », dans la *Revue française d'études américaines*, mai, n°1, p.183-191
- CHASTAGNER, Claude (1998). *La loi du rock*, Castelnau-le-Lez : Climats. 265 p.
- CHASTAGNER, Claude (2011). *De la culture rock*, Paris : Presses universitaires de France. 275 p.
- CHAVEZ, Raphaël (2006). *D'un régime de l'image à l'autre*, Montréal : Université de Montréal. 50 p.
- CHICK, Stevie (2009). *Psychic Confusion*, Londres : Omnibus Press. 282 p.[2008]
- CHION, Michel (2005). « Pour une musique concrète "médiatiste" », dans Pierre-Albert Castanet (éd.). *Michel Chion*, Paris : INA-GRM. p.93-97
- CHOUVEL, Jean-Marc (2005). « Changer l'écouter. Une utopie compositionnelle », dans *filigrane*, janvier, n°17, en ligne : revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=648
- CHRISTGAU, Robert (1967). « Secular Music », dans *Esquire*, juin, p.16-22

- CHRISTGAU, Robert (1987). « Township Jive Conquers the World – *Paul Simon's South African Synthesis Takes the 13th (14th) Annual Pazz and Jop Critic's Poll* », dans le *Village Voice*, 3 mars, p.3-6, 8, 12-19
- CHRISTGAU, Robert (1998). *Grown Up All Wrong*, Cambridge : Harvard University Press. 495 p. [1977-1997]
- CITTON, Yves (2007). « Le percept noise comme registre du sensible », dans *Multitudes*, vol.1, n°28, p.137-146
- CITTON, Yves (2010). « L'art de la bruicante et l'aspiration à l'authentique », dans Sébastien Biset (dir.). *Le performantiel noise*, Dijon : Presses du réel. p.17-25
- CLAUDEL, Paul (1959). « *Tête d'Or* » et les débuts littéraires. Sous la direction de Pierre Moreau, Paris : Gallimard. 256 p. [1889-1955]
- COCKROFT, James E. (2008). *Street Art and the Splasher*, Stony Brook : Stony Brook University. 45 p.
- COHN, Nik (2013). *Awopbopalooobop Alopbamboom*. Préface de Greil Marcus. Traduit de l'anglais par Julia Dorner, Paris : Allia. 288 p. [1969]
- COLEMAN, Nick (2007). *Blue Monday*, New York : Da capo. 364 p. [2006]
- COLEY, Byron (2011). *C'est la guerre*. In French & English. Traduction de Marie Frankland, Montréal : L'Oie de Cravan. 139 p. [1978-1983]
- COLLECTIF (2010). *Rock Critics*. Préface de Pierre Lescure, Paris : Don Quichotte, 498 p. [1967-2010]
- COOK, Nicholas (2006). *Musique, une très brève introduction*. Traduit de l'anglais par Nathalie Gentili, Paris : Allia. 156 p. [1998]
- COOKE, Deryck (1982). « The Lennon-McCartney Songs », dans *Vindications*. With a Memoir of the Author by Bryan Magee, Londres : Faber and Faber. p.196-200 [1968]
- COURBET, Gustave (1986). *Peut-on enseigner l'art?*, Caen : Échoppe. s.p. [1861]
- COURT, Raymond (1992). « Musique et expression ou le pouvoir de la musique (À propos de Hanslick : *Du beau dans la musique*) », dans Hugues Dufourt, Joël-Marie Fauquet et François Huard (dir.). *L'esprit de la musique*, Paris : Klincksieck. p.227-253
- COURT, Raymond (1997). *Le voir et la voix*. Paris : Cerf. 212 p.
- COWELL, Henry (1929). « The Joys of Noise », dans *The New Republic*, 31 juillet, vol.59, n°765, p.287-288

- D'ALEMBERT, Jean le Rond (1973). « De la liberté de la musique », dans Diane Launay (éd.). *La querelle des bouffons*, t.3. Genève : Minkoff. p.2203-2282 [1759]
- D'AUREVILLY, Jules B. (2004-...). *Œuvre critique*. Collection dirigée par Pierre Glaudes et Catherine Mayaux, Paris : Belles Lettres, 9 t. [1834-1889]
- DAHLHAUS, Carl (2006). *L'idée de la musique absolue*. Traduit de l'allemand par Martin Kaltenecker, Genève : Contrechamps. 156 p. [1978]
- DALI, Salvador (2004). *Oui*. Édition établie par Robert Descharnes. Paris : Denoël. 416 p. [1927-1978]
- DE BALZAC, Honoré (1990). *Lettres à madame Hanska*, t.1. Édition établie par Roger Pierrot, Paris : Laffont. 957 p. [1832-1844]
- DELAUNE, Benoît (2008). « Collage, montage, cut-up, musique concrète : figures de l'intégration du chaos dans l'œuvre chez William Burroughs et Pierre Schaeffer », dans *TRANS*, juillet, n°6, en ligne : trans.revues.org/265
- DENIS, Maurice (1920). *Théories*, Paris : L. Rouart et J. Watelin. 278 p. [1890-1910]
- DERMONCOURT, Bertrand (2002). *Sonic Youth de A à Z*, Paris : Prélude et fugue. 127 p.
- DIDI-HUBERMAN (2013). « Rendre sensible », dans COLLECTIF. *Qu'est-ce qu'un peuple?* Paris : Fabrique, p.77-114
- DUBOIS, Pierre (2009). *La conquête du mystère musical en Grande-Bretagne au siècle des Lumières*, Lyon : Presses universitaires de Lyon. 358 p.
- DUFOUR, Éric (2005). *L'esthétique musicale de Nietzsche*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion. 341 p.
- DUPLAIX, Sophie et Marcelle Lista (dir.). (2004). *Sons & Lumières*, Paris : Centre Pompidou. 375 p.
- DUPONT, Maÿlis (2007). « Compte rendu : *Penser l'œuvre musicale au XX^e siècle : avec, sans ou contre l'Histoire?* », dans *Circuit*, vol.17, n°2, p.121-127
- EINSTEIN, Alfred (2006). *La musique romantique*. Traduit de l'anglais par Jacques Delalande, Paris : Gallimard. 445 p. [1947]
- EMMANUEL, Maurice (1900). « La vie réelle en musique », dans *La Revue de Paris*, mai et juin, vol.3, p.841-883
- ENO, Brian (1983a). « The Studio as a Compositional Tool – Part I », dans *DownBeat*, juillet, p.56-57 [1979]

- ENO, Brian (1983a). « The Studio as a Compositional Tool – Part II », dans *DownBeat*, août, p.50-52 [1979]
- ESCAL, Françoise (2005). *La musique et le romantisme*, Paris : Harmattan. 284 p.
- ESHUN, Kodwo (2012). *Rock My Religion*, Cambridge : MIT Press, 105 p.
- ESPINOSA, Santiago E. (2008). *L'ouïe de Schopenhauer*. Préface de Clément Rosset, Paris : Harmattan. 77 p.
- ESTREICHER, Zygmund (1971). « Beethoven : réflexions sur un culte », dans la *Revue de théologie et de philosophie*, vol.21, n°5, p.342-362
- FELDMAN, Andrea (2006). « High-Voltage Humans – No Wave Is New All Over Again », dans *The Providence Phoenix*, 7 avril, p.7
- FLEURET, Maurice (1989). « Silence! On crée », dans *Le Monde de la Musique*, juillet, n°124, p.24-25.
- FOEGE, Alec (1995a). *Chaos imminent*. Préface de Thurston Moore. Traduction : Sébastien Razier, Nancy : Camion blanc. 205 p. [1994]
- FOEGE, Alec (1995a). « Maestro of the Off-Key Guitars », dans *The New York Times*, 9 avril, p.H34, H36
- FOWLES, Ian W. (2011). *A Sound Salvation*, Huntington Beach : Sonic Mystic. 152 p. [2008]
- FRANÇOIS-SAPPEY, Brigitte (2009). *La musique dans l'Allemagne romantique*, Paris : Fayard. 959 p.
- FRITH, Simon (1988). *Music for Pleasure*, New York : Routledge. 255 p.
- FULCHER, Jane F. (1992). « Charpentier's Operatic "Roman Musical" as Read in the Wake of the Dreyfus Affair », dans *19th Century Music*, vol.16, n°2, p.161-180
- GAME, Jérôme et Aliocha Wals Lasowski (dir.) (2009). *Jacques Rancière et la politique de l'esthétique*, Paris : Archives contemporaines. 179 p.
- GARNEAU, Michèle (2004). « Film's Aesthetic Turn : A Contribution from Jacques Rancière ». Translated by James Cisneros, dans *SubStance*, #103, vol.33, n°1, p.108-125
- GATES JR., Henry Louis (1988). *The Signifying Monkey*, New York : Oxford University Press. 290 p.
- GAUVREAU, Claude (1992). *La charge de l'original épormyable*. Témoignages de Pierre

- Bernard, André Brassard et Jacques Godin. Notes de André-G. Bourassa, Montréal : Hexagone. 250 p. [1956]
- GENDRON, Bernard (2002). *Between Montmartre and the Mudd Club*, Chicago et Londres : University of Chicago Press. 388 p.
- GILROY, Paul (2003). « Soundscapes of the Black Atlantic », dans Michael Bull et Les Back (éd.). *The Auditory Culture Reader*, Oxford et New York : Berg. p.381-395
- GILROY, Paul (2010). *L'Atlantique noir*. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Charlotte Nordmann, Paris : Éditions Amsterdam. 333 p. [1993]
- GODDARD, Michael, Benjamin Halligan et Paul Hegarty (éd.). *Reverberations*, Londres : Bloomsbury Publishing. 304 p.
- GOLDMAN, Albert (1978). *Disco*, New York : Hawthorn. 174 p.
- GOLDMAN, Jonathan (2013). « Introduction : autour des patenteux », dans *Circuit*, vol.23, n°1, p.5-7
- GOLDSTEIN, Richard (1969). *The Poetry of Rock*, Toronto : Bantam. 147 p. [1968]
- GORDON, Kim (2015). *Girl in a Band*. Traduction de Suzy Borello, Marseille : Le mot et le reste. 353 p.
- GRAHAM, Dan (1982). « My Religion », dans le *Museumjournaal*, vol.27/7, p.324-329 [1979?]
- GRAHAM, Dan (1983a). « Rock Religion », dans Judith Barry et al. *Artist's Architecture*, Londres : ICA. p.80-81 [1979?]
- GRAHAM, Dan (1983b). « Rock-Religion », dans Jean-Hubert Martin (éd.). *Pavilions*, Berne : Kunsthalle Bern. p.13-17 [1979?]
- GRAHAM, Dan (1986). « Rock My Religion », dans Elke Town (éd.). *Video by Artists 2*, Toronto : Art Metropole. p.81-111 [1979?]
- GRAHAM, Dan (1993a). *Rock My Religion*. Edited by Brian Wallis, Cambridge : MIT. 328 p. [1965-1990]
- GRAHAM, Dan (1993b). *Rock My Religion*. Traduit de l'anglais par Patrick Joly, Sylvie Talabardon. Sous la direction de Xavier Douroux et Franck Gautherot avec le concours de Maryvonne Bégon. Introductions des textes par Anne Laglais, Villeurbanne et Dijon : IAC et Presses du réel. 397 p. [1965-1990]
- GRAHAM, Dan (2002). *Rock/Music textes*. Édition établie par Vincent Pécoil, Dijon : Presses

du réel. 157 p. [1969-1999]

GRAHAM, Dan (2009). *Rock/Music Writings*. New York : Primary Information. 219 p. [1968-1988]

GREENBERG, Clement (1974). « La peinture moderniste ». Traduit de l'anglais par Anne-Marie Lavagne, dans *Peinture cahiers théoriques*, n°8-9, p.33-39 [1961]

GREENBERG, Clement (2014). *Art et culture*. Traduction de l'anglais (États-Unis) par Ann Hindy. Paris : Macula. 312 p. [1939-1961]

GROENENBOOM, Roland (dir.) (2008). *Sonic Youth etc.* Textes de Elein Fleiss et al. Traductions de Jean-François Allain et al., Saint-Nazaire, Bolzane et Dijon : LiFE, Museion et Presses du réel. 856 p. [1961-2008]

GURALNICK, Peter (2009). *Feel like Going Home*. Traduit de l'anglais (américain) par Nicolas Guichard, Paris : Rivages. 288 p. [1971]

HAMM, Charles (1995). *Putting Popular Music in its Place*, New York : Cambridge University. 390 p. [1970-1993]

HANSLICK, Eduard (1986). *Du beau dans la musique*. Traduction de l'allemand par Charles Bannelier revue et complétée par Georges Pucher précédé d'une introduction à l'esthétique de Hanslick par Jean-Jacques Nattiez, Paris : Bourgeois. 177 p. [1854]

HANSON, Howard (1962). « The Challenge of the Modern Role of Arts », dans *American String Teacher*, automne, vol.XII, n°4, p.1-2

HARRIS, James F. (1993). *Philosophy at 33 1/3 Rpm*, Peru : Open Court. 280 p.

HAYAKAWA, Samuel I. (1957). « Popular Songs vs. the Facts of Life », dans Bernard Rosenberg et David M. White (éd.). *Mass Culture*, Glencoe : Free Press. p.393-403 [1955]

HEATH, Joseph et Andrew Potter (2005). *Révolte consommée*. Traduit de l'anglais (Canada) par Michel Saint-Germain et Élise Bellefeuille, Outremont : Trécarré. 428 p. [2004]

HEBDIGE, Dick (2008). *Sous-culture*. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Marc Saint-Upéry, Paris : Découverte. 155 p. [1979]

HEGARTY, Paul (2007). *Noise/Music*, New York et Londres : Continuum, 240 p.

HEGEL, Georg W. F. (1997). *Esthétique*, t.1. Traduction française de Charles Bénard, revue et complétée par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria, Paris : Librairie générale française. 768 p. [1818-1829]

- HEINE, Henri (1997). *Mais qu'est-ce que la musique?* Édition préparée et présentée par Rémy Stricker. Mazamet, Arles, Bruxelles, Montréal et Saint-Armand-Montrond : Babel, Actes Sud, Labor, Leméac et Bussière Camedan. 158 p. [1836-1847]
- HENDERSON, David (1978). *Jimi Hendrix*, New York : Doubleday & Company, Inc. 514 p.
- HILBURN, Robert (2004). « An Art Born of Pain, an Artist Happy in Exile », dans le *Los Angeles Times*, 5 septembre. p.E35
- HILDE NEST, Anne (2009). « All Shook Up », dans *The Wire*, juin, n°304, p.30-33
- HOARE, Ian (éd.) (1976). *The Soul Book*, New York : Dell. 257 p. [1975]
- HOFFMANN, Ernst T. A. (1985). *Écrits sur la musique*. Introduction, traduction et notes de Brigitte Hebert et Alain Montandon, Paris : Âge d'homme. 295 p. [1803-1821]
- HOFFMANN, Ernst T. A. (2004). *Fantaisies dans la manière de Callot*. Texte français par Henri de Curzon, révisé par Madeleine Laval. Préface de Jean Paul Richter, Paris : Phébus. 465 p. [1813-1815]
- HOLLINGSHAUS, Wade (2013). *Philosophizing Rock Performance*, Lanham, Toronto Plymouth : Scarecrow Press. 204 p.
- HUEBNER, Steven (2005). *French Opera at the Fin de Siècle*, Oxford : Oxford University Press. 544 p.
- HUGO, Victor M. (1985). *Œuvres complètes*, t.12. Édition établie sous la direction de Jacques Seebacher assisté de Guy Rosa. Présentation de Jean-Pierre Reynaud, Paris : Laffont. 756 p. [1819-1865]
- HUYSMANS, J.-K. (1975). *L'art moderne, Certains*. Préface d'Hubert Juin. Paris : 10/18. 440 p. [1879-1889]
- JAKOBSON, Roman (1978). *Essais de linguistique générale*, t.1. Traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris : Minuit. 260 p. [1963]
- JALBERT, Martin (dir.) (2008). « Jacques Rancière : le dissensus à l'œuvre », dans *Spirale*, mai-juin, n°220, p.11-30
- JALBERT, Martin (2009). *De l'autre côté des mots*, Québec : Université Laval. 237 p.
- JAMES, Clive (1972). « A Cavern in Arcadia », dans *Cream*, octobre, n°17, p.24-26, 28-29, 44
- JAMES, Robin (2011). « "These.Are.The Breaks" : Rethinking *Disagreement* Through Hip Hop », dans *Transformations*, n°19, en ligne : transformationsjournal.org/issues/19/

article_05.shtml

- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1983). *La musique et l'ineffable*, Paris : Seuil. 194 p. [1961]
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1988). *La musique et les heures*, Paris : Seuil. 292 p.
- JDEY, Adnen (dir.). *Politiques de l'image*, Bruxelles : La Lettre volée. 298 p.
- JEWSIEWICKI K., Bogumil (1995). « Mots savants, paroles indisciplinées et musique pop », dans Jacques Mathieu (dir.). *Les mémoires dans la culture*, Sainte-Foy : Université Laval. p.95-110
- JONES, E. Michael (1994). *Dionysos Rising*, San Francisco : Ignatius. 204 p.
- KAHN, Douglas (1999). *Noise Water Meat*, Cambridge : MIT Press. 465 p.
- KAIZEN, William R. (2001). « Noise, Control, *Noise – Sonic Youth's Audio Visuals* », dans *ART PAPERS*, mars/avril, vol.25, n°2, p.22-27
- KALTENECKER, Martin (2005). « La satire et l'épître », dans *Circuit*, vol.16, n°1, p.9-32
- KALTENECKER, Martin et François Nicolas (dir.) (2006). *Penser l'œuvre musicale au XX^e siècle*, Paris : Cdmc. 134 p.
- KANT, Emmanuel (1993). *Critique de la faculté de juger*. Traduit et introduit par Alexis Philonenko, Paris : Vrin. 482 p. [1790]
- KINTZLER, Catherine (1983). *Jean-Philippe Rameau*, Paris : Sycomore. 278 p.
- KOPF, Biba (1995). « In Praise of Stupidity », dans *The Wire*, mai, n°135, p.21
- KOPF, Biba (1998a). « Epiphanies », dans *The Wire*, mai, n°171, p.82
- KOPF, Biba (1998b). « Notes from the Underground », dans *The Wire*, mai, n°171, p.26-29
- KOPF, Biba (1998c). « Silver Session (For Jason Knuth) – Amarillo Ramp », dans *The Wire*, septembre, n°175, p.66
- KOSTELANETZ, Richard (2000). *Conversations avec John Cage*. Traduit et présenté par Marc Dachy avec la collaboration de Monique Fong et Marianne Guénot-Hovnanian, Paris : Syrtres. 397 p. [1947-2000?]
- KRISTEVA, Julia (1967). « Pour une sémiologie des paragrammes », dans *Tel Quel*, printemps, n°27, p.53-75
- KRISTEVA, Julia (1974). *La révolution du langage poétique*, Paris : Seuil. 645 p.

- KYROU, Ariel (2002). *Techno rebelle*, Paris : Denoël X-trême. 428 p.
- LANGLOIS, Philippe (2012). *Les cloches d'Atlantis*, Paris : MF. 483 p.
- LASTRET, Louis (1902). « Gustave Charpentier et le théâtre du peuple », dans la *Revue d'art dramatique et musical*, novembre, p.544-551
- LAÛT-BERR, Sylvie (2001). *Flaubert et l'Antiquité*, Paris : Champion. 375 p.
- LEBLANC, Cécile (2007). « De Charpentier à Wagner : transfigurations musicales dans les cris de Paris chez Proust », dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol.107, n°4, p.903-921
- LEVET, Jean-Paul (2003). *Talkin' that Talk*, Paris : Hatier. 310 p. [1986]
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1950). « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », dans Marcel Mauss. *Sociologie et anthropologie*, Paris : Presses universitaires de France, 389 p.
- LEVI STRAUSS, David (1982). « Neutral in New York », dans *Artcom*, vol.5, n°19, p.50-51
- LHAMON JR., William T. (2008). *Peaux blanches, masques noirs*. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Sophie Renaut. Avec une préface de Jacques Rancière, Paris : Kargo & L'Éclat. 381 p. [1998]
- LITTRÉ, Émile-Paul (1978). *Dictionnaire de la langue française*, Chicago : Encyclopedia Britannica. 4 t. [1863-1872]
- LOMBARDI, Daniele (1981). « Futurism and Musical Notes », dans *Artforum*, janvier, vol.19, n°5, p.42-49
- LOTT, Eric (2008). « Perfect Is Dead : Karen Carpenter, Theodor Adorno, and the Radio; or, if Hooks Could Kill », dans *Criticism*, printemps, vol.50, n°2, p.219-234
- « Love Me Tender » (1956), dans *Time*, 26 novembre, p.106
- LYON, Christopher (1982). « New Music America at Orchestra Hall & on Navy Pier, Chicago '82 », dans *Artcom*, vol.5, n°18, p.20-21, 53-54
- MACÉ, Pierre-Yves (2009). *Phonographies documentaires*, Paris : Université Paris-VIII. 329 p.
- MACÉ, Pierre-Yves (2012). *Musique et document sonore*, Dijon : Presses du réel. 336 p. [2009]
- MAETERLINCK, Maurice (1979). *Théâtre complet*. Présenté par Martine de Rougemont, Genève : Slatkine. 3 t. en 1 vol. [1890-1902]

- MANCHEV, Boyan (2007). « Noise : l'organologie désorganisée », dans *Multitudes*, vol.1, n°28, p.137-146
- MARCUS, Greil (1983). « Gulliver Speaks », dans *Artforum*, novembre, p.72
- MARCUS, Greil (1993). *In the Fascist Bathroom*, Londres : Viking. 438 p. [1977-1992]
- MARCUS, Greil (2000). *Lipstick Traces*. Traduit de l'anglais par Guillaume Godard, Paris : Gallimard. 602 p. [1989]
- MARCUS, Greil (2003a). *Dead Elvis*. Traduit de l'anglais par Justine Malle, Paris : Allia. 247 p. [1991]
- MARCUS, Greil (2003b). *Mystery Train*. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Héloïse Esquié, Paris : Gallimard. 576 p. [1975]
- MARCUS, Greil (2006). *L'Amérique et ses prophètes*. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Clément Baude. Paris : Galaade. 345 p.
- MARCUS, Greil (2014). *The History of Rock 'n' Roll in Ten Songs*, New Haven : Yale University Press. 307 p.
- MARTIN, Linda et Kerry Segrave (1988). *Anti-Rock*, Hamden : Archon Books. 374 p.
- MARTÍNEZ, Isabelle M. (2008). *Le rap français*, Berne : Peter Lang. 327 p.
- MASTERS, Marc (2007). *No Wave*. Foreword by Weasel Walter, Londres : Black Dog Publishing. 205 p.
- MATTHESON, Johann (1981). *Der vollkommene Capellmeister*. A revised translation with critical commentary by Ernest C. Harriss, Ann Arbor : UMI. 920 p. [1739]
- MCCAFFERY, Larry (1990). « White Noise/White Heat : the Postmodern Turn in Rock Music », dans *American Book Review*, mars/avril, vol.12, n°1, p.4, 7
- MELLERS, Wilfrid H. (1973). *Twilight of Gods*, New York : Viking. 215 p. [-1971]
- MELTZER, Richard (1987). *The Aesthetics of Rock*. New introduction by Greil Marcus, New York : Da capo. 346 p. [1967]
- MELTZER, Richard (2000). *A Whore Just like the Rest*, New York : Da capo Press. 591 p. [1967-1999]
- MELTZER, Richard (2006). *Gulcher*. Préface de Lester Bangs. Traduit de l'américain par Julia Dorner, Paris : Denoël X-trême. 323 p. [1972-1990]

- MILLOT, Catherine (2007). « Les embrouilles du vrai », dans Michel Plon et Henri Rey-Flaud (dir.). *La vérité*, Ramonville Saint-Agne : Érès. p.177-181
- MITCHELL, Joni (2007). *Love Has Many Faces*, Burbank : Rhino. 51 p. [1971-2014]
- MOMBELET, Alexis (2005). « La musique metal : des "éclats de religion" et une liturgie », dans *Sociétés*, avril et juin, vol.2, n°88, p.25-51
- MONDRIAN, Piet (2010). *Écrits français*. Édition et notes de Brigitte Leal, Paris : Centre Pompidou. 239 p. [1920-1947]
- MONGRÉDIEN, Jean (1974). « La théorie de l'imitation en musique au début du romantisme », dans *Romantisme*, n°8, p.86-91
- MOORE, Thurston (éd.) (2004). *Mix Tape*, New York : Universe. 95 p.
- MORENO, Jairo et Gavin Steingo (2012). « Rancière's Equal Music », dans *Contemporary Music Review*, vol.31, n°5-6, p.487-505
- MULLANE, Matthew (2010). « The Aesthetic Ear : Sound Art, Jacques Rancière and the Politics of Listening », dans le *Journal of Aesthetics & Culture*, vol.20, 24 mai, en ligne : aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/4895
- MULLANE, Matthew (2011). « Hurt Now, Feel Later : Noise, Body and Capital in the Japanese Bubble », dans *art&education*, 13 juin, en ligne : artandeducation.net/paper/hurt-now-feel-later-noise-body-and-capital-in-the-japanese-bubble/
- MYER, Paul (1998). « Art or Theft? Sampling Opinions on Copyright », dans *Electronic Musician*, novembre, vol.14, n°11, p.38-52
- NAITO, Yoshihiro (2013). « Transformation de l'opéra français au XVIII^e siècle », dans *立命館言語文化研究*, février, vol.24, n°2, p.161-174
- NEMO, Philippe (2004). « Les philosophes et la musique », dans *Le Monde de la Musique*, n°288, juin, p 36-46
- NICKLAUS, Olivier et Géraldine Sarratia (2009). « En mode star », dans *Les Inrockuptibles*, du 10 au 16 mars, n°693, p.40-45
- NICOLAS, Alain (2007). « "La littérature a une forme de politique bien à elle" », dans *l'Humanité*, 5 avril, p.21
- NIETZSCHE, Friedrich W. (2007). *Le cas Wagner*. Traduit de l'allemand par Lionel Duvoy, Paris : Allia. 80 p. [1888]

- NIETZSCHE, Friedrich W. (2009). *La volonté de puissance*, t.1. Traduit de l'allemand par Geneviève Bianquis. Édition de Friedrich Würzbach, Paris : Gallimard. 436 p. [1885-1888]
- NIETZSCHE, Friedrich W. (2010). *La vision dionysiaque du monde*. Traduit de l'allemand et présenté par Lionel Duvoy, Paris : Allia. 78 p. [1870]
- NIETZSCHE, Friedrich W. (2014a). *Humain trop humain*, t.1. Textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari. Traduits de l'allemand par Robert Rovini. Édition revue par Marc B. de Launay, Paris : Gallimard. 383 p. [1878]
- NIETZSCHE, Friedrich W. (2014b). *La naissance de la tragédie*. Textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari. Traduit par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris : Gallimard. 374 p. [1872]
- NORMANDEAU, Robert (1993). « ...et vers un cinéma pour l'oreille », dans *Circuit*, vol.4, n°1-2, p.113-126
- « Nothig New in Crazes like Rock-and-Roll » (1957), dans *The Wilmington News*, 8 mars, p.6
- NOVALIS (2000). *Le brouillon général*. Traduit de l'allemand et présenté par Olivier Schefer. Paris : Allia. 388 p. [1798-1799]
- NOVARA, Vincent J. et Stephen Henry (2009). « A Guide to Essential American Indie Rock (1980-2005) », dans *Notes*, juin, vol.65, n°4, p.816-833
- OULIPO (1988a). *Atlas de littérature potentielle*, Paris : Gallimard. 432 p. [-1981]
- OULIPO (1988b). *La littérature potentielle*, Paris : Gallimard. 308 p. [1960-1973]
- PADEL, Ruth (2000). *I'm a Man*, Londres : Faber and Faber. 409 p.
- PAGE, Tim (1981). « The Emperor's New Wave », dans *The SoHo News*, 1^{er} juillet, p.58
- PAGLIA, Camille (1991). *Sexual Personae*. New York : Vintage. 718 p. [1990]
- PALMER, Robert (1996). *Dancing in the Street*, Londres : BBC Books. 322 p.
- PALMER, Tony (1968). « The Beatles Bull's-Eye », dans *The Observer*, 17 novembre, p.24
- PATRICK, Martin (2004). « Rock/Art », dans *Art Monthly*, mai, n°276, p.1-4
- PATTISON, Robert (1987). *The Triumph of Vulgarly*, New York : Oxford University. 280 p.
- PAYTON, Rodney J. (1974). *The Futurist Musicians*, Chicago : University of Chicago, 153 p.

- PAYTON, Rodney J. (1976). « The Music of Futurism: Concerts and Polemics », dans *The Musical Quarterly*, janvier, vol.62, n°1, p.25-45
- PEARSONS, Harry (2001). « How to Read *The Absolute Sound* », dans *The Absolute Sound*, avril, n°129, p.39-49 [1973]
- PÉCOIL, Vincent (éd.). *Prières américaines*. Marie-Pierre Bonniol et al. Traductions de l'anglais : Vincent Pécoil. Traduction de l'allemand : Monique Rival, Dijon : Presses du réel. 189 p. [1985-2002]
- PETERSON, Richard A. (1991). « Mais pourquoi donc en 1955? Comment expliquer la naissance du rock ». Traduction Marc Munder et Antoine Hennion, dans Patrick Mignon et Antoine Hennion (dir.). *Rock*, Paris : Anthropos. p.9-39 [1990]
- PICCARELLA, John (1979). « Anarchy in No New York », dans le *Village Voice*, 1^{er} janvier, n°1, p.55, 57
- PLATON (2008). *Œuvres complètes*. Sous la direction de Luc Brisson, Paris : Flammarion. 2204 p. [vers 399-347 av. J.-C.]
- PLUCHE, Noël-Antoine (1752). *Le spectacle de la nature*, Liège et Bruxelles : J. F. Bassompierre et J. Vanden Berghen. 8 t. [1732-1750]
- POUIVET, Roger (2010). *Philosophie du rock*, Paris : Presses universitaires de France. 261 p.
- RANCIÈRE, Jacques (1978). « Le bon temps ou la barrière des plaisirs », dans *Les révoltes logiques*, printemps-été, n°7, p.25-66
- RANCIÈRE, Jacques (éd.) (1985). *Esthétiques du peuple*, Paris : La Découverte et Presses universitaires de Vincennes. 270 p.
- RANCIÈRE, Jacques (1987). *Le maître ignorant*, Paris : Fayard. 234 p.
- RANCIÈRE, Jacques (1996). *Mallarmé*, Paris : Hachette. 139 p.
- RANCIÈRE, Jacques (1998a). « Existe-t-il une esthétique deleuzienne », dans Éric Alliez (dir.). *Gilles Deleuze*, Le Plessis-Robinson : Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance. p.525-536
- RANCIÈRE, Jacques (1998b). « L'historicité du cinéma », dans Antoine de Baecque et Christian Delage (dir.). *De l'histoire au cinéma*, Bruxelles : Complexes. p.45-60
- RANCIÈRE, Jacques (1998c). *La chair des mots*, Paris : Galilée. 205 p.
- RANCIÈRE, Jacques (1998d). *La parole muette*, Paris : Hachette. 190 p.

- RANCIÈRE, Jacques (2000). *Le partage du sensible*, Paris : Fabrique. 74 p.
- RANCIÈRE, Jacques (2001a). *L'inconscient esthétique*, Paris : Galilée. 77 p. [2000]
- RANCIÈRE, Jacques (2001b). *La fable cinématographique*, Paris : Seuil. 243 p.
- RANCIÈRE, Jacques (2004). *Malaise dans l'esthétique*, Paris : Galilée. 192 p.
- RANCIÈRE, Jacques (2007). *Politique de la littérature*, Paris : Galilée. 231 p.
- RANCIÈRE, Jacques (2008). *Le spectateur émancipé*, Paris : Fabrique. 145 p.
- RANCIÈRE, Jacques (2009). *Et tant pis pour les gens fatigués*, Paris : Amsterdam. 699 p. [1976-2009]
- RANCIÈRE, Jacques (2011a). *Aisthesis*, Paris : Galilée. 315 p.
- RANCIÈRE, Jacques (2011b). *Les écarts du cinéma*, Paris : Fabrique. 168 p.
- RANCIÈRE, Jacques (2014). *Le fil perdu*, Paris : Fabrique. 142 p.
- REUBEN, Federico (2015). « Imaginary Musical Radicalism and the Entanglement of Music and Emancipatory Politics », dans *Contemporary Music Review*, vol.34, n° 2-3, p.232-246
- REYNOLDS, Simon (1988). « Disciples of Discipline », dans *Melody Maker*, 2 juillet, vol.64, n°27, p.28
- REYNOLDS, Simon (1990). *Blissed Out*, Londres : Serpent's Tail. 192 p.
- REYNOLDS, Simon (1995a). « Praised and Confused », dans *Artforum*, mars, p.31
- REYNOLDS, Simon (1995b). « Iron Man Comet », dans *The Wire*, mai, n°135, p.38-39
- REYNOLDS, Simon (1996). « American Band Stand », dans *Artforum*, février, p.18
- REYNOLDS, Simon (2007). *Rip It Up and Start Again*. Traduit de l'anglais par Aude de Hesdin et Etienne Menu, Paris : Allia. 672 p. [2005]
- REYNOLDS, Simon (2012). *Rétromania*. Traduction de Jean-François Caro, Marseille : Le Mot et le reste. 485 p. [2011]
- REYNOLDS, Simon (2013). *Bring the Noise*. Traduit de l'anglais (Grande-Bretagne) par Charles Recoursé, Vauvert : Au Diable Vauvert. 649 p. [1985-2009]
- RICHMAN, Robert (1969). « An Infinity of Jimis », dans *LIFE*, 3 octobre, p.72-75

- RINZLER, Alan (1971). « A Conversation with Charles Reich – Blowing in the Wind », dans *Rolling Stone*, 4 février, n°75, p.31-34
- RIOT, Clément (1999). « Acousmatique 1948-1998 – La musique concrète a fêté son jubilé », dans *Écouter voir*, février, n°86, février, p.4-18
- ROBBE-GRILLET, Alain (1963). *Pour un nouveau roman*, Paris : Minuit. [1956-1963]
- ROBE, Christopher (1999). « Pop Avant-Garde : A Critical Inquiry into the Various Performances of Sonic Youth », dans *Enculturation*, printemps, vol.2, n°2, en ligne : enculturation.net/2_2/robe.html
- ROBERT, Richard (2006). « Lame de fond », dans *Les Inrocks 2*, septembre, n°16, p.80-82
- ROBERTSON, Sandy (1978). « Behind the Wall of Sleep », dans *Sounds*, 25 mars, p.16-18
- RODGERS, Tara (2010). *Pink Noises*, Durham : Duke University Press, 322 p.
- RODRIGUEZ, Junius P. (éd.) (2007). *Encyclopedia of Slave Resistance and Rebellion*, t.2, Westport : Greenwood Press. 748 p.
- ROLLAND, Romain (1971). *Les origines du théâtre lyrique moderne*, Genève : Slatkine. 316 p. [1895]
- RONDEAU, Daniel (1999). « Rock aventure », dans *l'Express*, 29/4, p.106
- ROREM, Ned (1968). « The Music of The Beatles », dans *The New York Review of Books*, janvier, vol.10, n°1, p.23-27
- ROSENBERG, Harold (1962). *La tradition du nouveau*. Traduit de l'anglais par Anne Marchand, Paris : Minuit. 284 p. [1940-1959?]
- ROSS, Alex (2010). *The Rest Is Noise*. Traduit de l'américain par Laurent Slaars, Arles : Actes Sud. 768 p. [2007]
- ROSS, Alex (2015). *Listen to This*. Traduit de l'américain par Laurent Slaars, Arles : Actes Sud. 512 p. [1994-2010]
- ROSS, Daniel (2010). « Does Noise Rock Still Shock? Melt-Banana & The Decline of Noise-Power », dans *The Quietus*, 12 novembre, en ligne : thequietus.com/articles/05274-melt-banana-and-the-decline-of-noise-power
- ROUBY, Bertrand (2003). « Le Rock à l'épreuve du canon », dans *Études Britanniques contemporaines*, juin, n°24, p.97-109
- ROUGET, Gilbert (2008). *La musique et la transe*, Paris : Gallimard. 621 p. [1980]

- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1995). *Œuvres complètes*, t.5. Édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond avec la collaboration de Samuel Baud-Bovy, Brenno Boccadoro, Xavier Bouvier, Marie-Élisabeth Duchez, J.Jacques Eigeldinger, Sidney Kleinman, Olivier Pot, Jean Rousset, Pierre Speziali, Jean Starobinski, Charles Wirz et André Wyss, Paris : Gallimard. 1928 p. [1736-1777?]
- RUDY, Dario et Yves Citton (2014). « Le lo-fi : épaissir la médiation pour intensifier la relation », dans *Écologie & Politique*, vol.1, n°48, p.109-124
- RUSSO, Mary et Daniel WARNER (1987). « Rough Music, Futurism, and Postpunk Industrial Noise Bands », dans *Discourse*, automne-hiver, vol.10, n°1, p.55-76
- RUSSOLO, Luigi (2001). *L'art des bruits*. Textes établis et présentés par Giovanni Lista. Traductions de l'italien par Nina Sparta, Lausanne : Âge d'homme. 164 p. [1913-1916]
- SANGILD, Torben (2002). *The Aesthetics of Noise*, s.l. : Datanom. 32 p.
- SISARIO, Ben (2008). « A Brief, Noisy Moment that Still Reverberates », dans *The New York Times*, 12 juin, E1, E8
- STEARNS, Matthew (2007). *Daydream Nation*, New York : Continuum. 160 p.
- SCHAEFFER, Pierre (1952). *À la recherche d'une musique concrète*, Paris : Seuil. 228 p. [1948-1952]
- SCHAEFFER, Pierre (1966). *Traité des objets musicaux*, Paris : Seuil. 700 p.
- SCHAFER, R. Murray (2010). *Le paysage sonore*. Traduit de l'anglais (Canada) par Sylvette Gleize. Préfaces de Louis Dandrel, Jean-Claude Risset. Postfaces de Christian Hugonnet, Nicolas Misdariis et Patrick Susini, Marseille : Wildproject. 411 p. [1969-2010]
- SCHELLING, Friedrich W. J. (1978). *Système de l'idéalisme transcendantal*. Présenté, traduit et annoté par Christian Dubois. Avant-propos de André Léonard, Louvain : Peeters. 270 p. [1800]
- SCHOPENHAUER, Arthur (1997). « Extraits des *Manuscrits de jeunesse* ». Traduit de l'allemand par F.-X. Chenet et Hans Hildenbrand, dans Jean Lefranc (dir.), *Schopenhauer*, Paris : Herne. p.173-210. [1804-1818]
- SCHOPENHAUER, Arthur (2004). *Le monde comme volonté et comme représentation*. Traduit en français par A. Burdeau. Édition revue par Richard Roos, Paris : Presses universitaires de France. 1434 p. [1819]
- SCHULLER, Gunther (1997). *L'histoire du jazz*, t.1. Traduit de l'anglais par Danièle

- Ouzilou, Marseille : Parenthèses. 395 p. [1968]
- SHANK, Barry (2011). *The Political Force of Musical Beauty*, Durham : Duke University Press. 344 p.
- SHAPIRO (2003). « New York Noise : Dance Music from the New York Underground – Mutant Disco – NY No Wave », dans *The Wire*, juillet, n°233, p.71
- SIFFER, Roxanne (2010). *Le naturalisme sur la scène de l'opéra lyrique*, Lyon : Université Lumière Lyon 2. 106 p.
- SINKER, Mark (2001). « Loud Bangs and Bestial Noises », dans *The Wire*, septembre, n°211, p.44-49
- SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre (2013). « Phonographie, cinéma et musique rock. Autour d'un impensé théorique chez Walter Benjamin », dans *CiNéMAS*, vol.24, n°1, p.103-130
- SNYDERS, Georges (1963). « Une révolution dans le goût musical au XVII^e siècle : l'apport de Diderot et de Jean-Jacques Rousseau », dans *Annales*, vol.18, n°1, p.20-43
- SNYDERS, Georges (1968). *Le goût musical en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris : Vrin. 192 p.
- STEARNS, Jess (1956a). « Rock'N Roll Runs into Trouble – Disgusted Adults Battling Music of Delinquents », dans le *Daily News*, 11 avril, p.34
- STEARNS, Jess (1956b). « Rock'N Roll Runs into Trouble – More Youngsters Ignore That Primitive Beat », dans le *Daily News*, 12 avril, p.42
- STEVENS, Denis (1972). « Lower Music and Higher Education », dans *College Music Symposium*, automne, vol.12, p.41-46
- STEVENS, Ruth W. (1958). « Editorially Speaking... », dans le *Music Journal*, février, vol.16, n°2, p.3
- STRAVINSKI, Igor (2000). *Poétique musicale*, Paris : Flammarion. 189 p. [1942]
- STRAVINSKI, Igor et Robert CRAFT (1963). *Souvenirs et commentaires*. Traduit de l'anglais par Francis Ledoux, Paris : Gallimard. 210 p. [1959]
- STRAVINSKY, Igor (2000). *Chroniques de ma vie*, Paris : Denoël. 232 p. [1935]
- SULZER, Johann G. et al. (1967-1970). *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Hildesheim : Olms, 5 t. [1771-1774]
- SVENONIOUS, Ian F. (2006). *The Psychic Soviet*, Chicago : Drag City. 270 p. [d.i.]

- SVENONIOUS, Ian F. (2013). *Supernatural Strategies for Making a Rock 'n' Roll Group*, Brooklyn : Akashic Books. 200 p.
- SVENONIOUS, Ian F. (2015). *Censorship Now!!*, Brooklyn : Akashic Books. 192 p. [d.i.]
- SVOBODA, K. (1927). *L'esthétique d'Aristote*, Brno : Masarykova univerzita. 212 p.
- SWEETING, Adam (1986). « Rock's Middle Age Spread », dans *New Strait Times*, 11 janvier, p.FOURTEEN
- SWEEZY, Stuart (1986). « Sonic Youth – The Sound and the Fury », dans *Option*, mars/avril, n°G2, p.29-31
- TAGG, Philip (2009). « Lettre ouverte sur les musiques "noires", "afro-américaines" et "européennes" ». 1^{re} version française, septembre 2005 par Marie-Laure Boudreau, Martine Rhéaume et Philip Tagg, revue par la rédaction de *Copyright Volume!*, dans *Volume!*, vol.6, n°1/2, p.135-161 [1987]
- « That's All Right » (1963), dans *Time*, 10 mai, p.52
- THEBERGE, Paul (1989). « The "Sound" of Music », dans *new formations*, été, n°8, p.99-111
- TOOP, David (2008). *Ocean of Sound*. Traduit de l'anglais (USA) par Arnaud Réveillon, Paris : Kargo & L'Éclat. 384 p. [1995]
- TOSCHES, Nick (2001). *Hellfire*. Traduit de l'anglais par Jean-Marc Mandosio. Préface de Greil Marcus, Paris : Allia. 240 p. [1982]
- TRABER, Daniel S. (2007). « Recentring the Listener in Deconstructive Music », dans *CR:*, printemps, vol.7, n°1, p.165-180
- TRIEST, Johann K. F. (1997). « Remarks on the Development of the Art of Music in Germany in the Eighteenth Century ». Translated by Susan Gillespie, dans Elaine R. Sisman (éd.) *Haydn and His World*, Princeton : Princeton University. p.321-394 [1801]
- TROTTIER, Danick (2009). « Music, History, Autonomy, and Presentness : When Composers and Philosophers Cross Swords », dans *Intersections*, vol.29, n°1, p.70-85
- VAN ASSCHE, Christine (dir.) (2002). *Sonic Process*, Paris : Centre Pompidou. 311 p.
- VANDE GORNE, Annette (1995). « Une histoire de la musique électroacoustique », dans Louise Poissant (dir.), *Esthétique des arts médiatiques*, t.1. Sainte-Foy : Université du Québec. p.291-317
- VANDERVORST, Max (1997). *Lutherie Sauvage*, Paris : Alternatives. 111 p.

- VAN NORT, Doug (2006). « Noise/Music and Representation Systems », dans *Organised Sound*, août, vol.11, n°2, p.173-178
- VEE, Tesco et Dave Stimson (2010). *Touch and Go*. Edited by Steve Miller. Introductory essays by Tesco Vee, Dave Stimson, Steve Miller, Henry Rollins, Keith Morris, Peter Davis, Henry Owings, Byron Coley, Corey Rusk, John Brannon, and Ian MacKaye, Brooklyn : Bazillion Points. 576 p. [1979-2010]
- VENN, Edward (2010). « Rethinking Russolo », dans *Tempo*, janvier, vol.64, n°251, p.8-16
- VENTURA, Michael (1986). *Shadow Dancing in the U.S.A.*, New York : Tarcher. 232 p. [1985]
- VIAN, Boris (1997). *Derrière la zizique*. Édition revue et augmentée établie, préfacée et annotée par Georges Unglik, Paris : Livre de poche. 288 p. [1953-1959]
- VIAN, Boris (1997). *En avant la zizique*. Texte revu et corrigé par Gilbert Pestureau, Paris : Livre de poche. 185 p. [1958]
- VIVENZA, Jean-Marc (2000). « L'art des bruits [historique et théorie du bruitisme futuriste] », dans *Inter*, n°76, p.47-51
- VUILLERMOZ, Émile (1949). *Histoire de la musique*, Paris : Fayard. 479 p.
- WACKENRODER, Wilhelm H. et J. Ludwig Tieck (2009). *Épanchements d'un moine ami des arts* suivi de *Fantaisies sur l'art*. Édité et traduit par Charles Le Blanc et Olivier Schefer, Paris : Corti. 311 p. [1797-1799]
- WAGNER, Cosima (1979). *Journal*, t.3. Texte établi préfacé et commenté par Martin Gregor-Dellin et Dietrich Mack. Traduit de l'allemand par Michel-François Demet, Paris : Gallimard. 769 p. [1878-1880]
- WAGNER, Richard (1922-1931). *Œuvres en prose*. Traduites de l'allemand par Jacques-Gabriel Prod'homme, Fr. Caillé et Léon Van Vassenhove, Paris : Delagrave. 13 t. [1841-1883]
- WAGNER, Richard (1996). *Tristan et Isolde*. Préface de Pierre Boulez. Texte présenté, traduit et annoté par André Miquel, Paris : Gallimard. 284 p. [1859]
- WARSHAWSKY, W (1913). « "Orpheism" Latest of Painting Cults », dans *The New York Times*, 19 octobre, p.C4
- WATROUS, Peter (1992). « *From Sonic Youth, Loud Guitars and Thunderous Obscurities* », dans *The New York Times*, 26 octobre, p.C11

- WATT, Mike (2003). *Spiels of a/d'un Minuteman*. Avec Joe Carducci, Richard Meltzer, Thurston Moore et Raymond Pettibon. Traduction de Benoît Chaput, Hermine Ortega et Alexandre Sanchez révisée et corrigée par Élisabeth Benoît, Myriam Cliche et Gabriel Levine, Montréal : L'Oie de Cravan. 137 p. [1980-2001]
- WEBERN, Anton (1985). *Chemin vers la nouvelle musique*. Traduit de l'allemand par Anne Servant, Didier Alluard et Cyril Huvé, Paris : Lattès. 171 p. [1933]
- WENNER, Jann S. (1968). « The Rolling Stone Interview : Peter Townshend », dans *Rolling Stone*, 4 septembre, n°17, p.1, 10-15
- « What Songs The Beatles Sang... » (1963), dans *The Times*, 27 décembre, p.4
- WHITE, David M. (éd.) (1970). *Pop Culture in America*, Chicago : Quadrangle Books. 279 p. [1948-1969]
- WILLIAMS, Paul (1967). « Rock Is Rock – A Discussion of a Doors Song », dans *Crawdaddy!*, mai, vol.1, n°9, p.42-46
- WILLIAMS, Paul (1988). *The Map*, South Bend : And Books. 269 p.
- WILLIAMS, Richard (1970). « If Wagner Were Alive He'd Work with King Crimson », dans *Melody Maker*, 9 mai, p.10
- WILLIS, Ellen (2011). *Out of the Vinyl Deeps*. Edited by Nona Willis A. Foreword by Sasha Frere Jones. Afterword by Daphne Carr and Evie Nagy, Minneapolis : University of Minnesota Press. 232 p. [1967-2001]
- WRAY, Daniel D. (2013). « Redefining Dissonance : Sonic Youth Live at the Smart Bar Chicago 1985 », dans *The Quietus*, 5 mars, en ligne : <http://thequietus.com/articles/11352-sonic-youth-live-at-the-smart-bar-chicago>
- YOUNG, Rob (éd.). *The Wire Primers*, Londres : Verso. 198 p. [1996-2009]
- YOUNG, Rob (éd.) (2011). *Undercurrents*, Londres et New York : Continuum. 281 p. [1982-2002?]
- YOUNG, Rob et Anne Hilde Neset (2003). « Invisible Jukebox : Christian Marclay », dans *Wire*, novembre, n°237, p.20-24
- YVONNET, Paul (1986). « L'esthétique rock », dans *Le Débat*, vol.3 n°40, p.62-71
- ZOLA, Émile (2006). *Le roman expérimental*, Paris : Flammarion. 460 p. [1880]
- ZOLA, Émile (2013). *Écrits sur la musique*. Texte établi, présenté et annoté par Olivier Sauvage, Paris : Sandre. 508 p. [1865-1897]