

LA PENSÉE ROCK



Frédéric Bisson

La pensée rock

Essai d'ontologie
phonographique



Questions théoriques
collection Ruby Theory



à Douarnenez

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

Prologue

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Introduction : Les deux côtés de l'ontologie

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

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



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

2. Platon, *Phédon*, 60c-61c.

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

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

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

Ontologie des tubes

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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