



HAL
open science

Penser l'enregistrement musical avec Jean-François Lyotard

Maud Pouradier

► **To cite this version:**

Maud Pouradier. Penser l'enregistrement musical avec Jean-François Lyotard. Jean-François Lyotard, Claire Pagès, Jun 2008, Nanterre, France. hal-01790536

HAL Id: hal-01790536

<https://normandie-univ.hal.science/hal-01790536>

Submitted on 24 May 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Penser l'enregistrement musical avec Jean-François Lyotard

Alors que de nombreux éléments de la pensée de Lyotard, notamment sur la musique, la condition postmoderne, le capitalisme et le culturel, permettent de penser la question de l'enregistrement musical, l'auteur semble éviter la question. Pourquoi Lyotard tait-il la question de l'enregistrement musical ? Est-ce parce qu'elle n'est pas pertinente ou parce qu'elle met en difficulté un certain nombre de ses analyses ? Est-il possible de penser l'enregistrement musical à l'aide des concepts et réflexions de Lyotard ?

L'héritage merleau-pontyen et sa critique

Quantitativement, la pensée lyotardienne de la musique s'avère restreinte. Lyotard se présente comme un « amateur » en musique, semblant ainsi excuser sa place modeste dans ses réflexions esthétiques¹. Une première explication se trouve sans doute dans le rejet merleau-pontyen de la musique et le primat de la peinture dans *L'œil et l'esprit*, livre auquel Lyotard ne cesse de faire référence. Ce primat merleau-pontyen de la peinture semble demeurer chez Lyotard, notamment dans ses réflexions sur le « voir » dans *Discours, figures* et sur son « parti pris du figural ».

...le donné n'est pas un texte, [...] il y a en lui une épaisseur, ou plutôt une différence, constitutive, qui n'est pas à lire, mais à voir².

Si l'incipit de *Discours, figure* résonne comme la première partie de *L'œil et l'esprit*, c'est toutefois en un sens bien différent³. En effet c'était bien la musique comme telle que Merleau-Ponty jugeait nulle et non avenue pour penser l'Être, quand chez le Lyotard de *Discours, figure*, c'est l'audible claudélien assimilé au lisible et à l'intelligible qui est mis à l'écart. Lyotard n'affirmera jamais explicitement le primat absolu des arts visuels sur la musique. Au fil du temps, la musique deviendra une référence de plus en plus importante.

¹ À ce sujet voir CORRE, Christian, « Lyotard musicologue » dans *À partir de Jean-François Lyotard*, AMEY, Claude et OLIVE, Jean-Paul (sous le dir. de), Paris, L'Harmattan, 2000, p. 87-91.

² LYOTARD, Jean-François, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1985, p. 9. Édition originale : Paris, Klincksieck, 1971.

³ Pour une étude de la critique lyotardienne de Merleau-Ponty, voir VEERMAN, Dick, « Développer l'honneur de penser », dans *Les Cahiers de Philosophie. 5. Jean-François Lyotard. Réécrire la modernité*, Lille, Printemps 1988, p. 11-34.

Le capitalisme de Schoenberg ou la critique d'Adorno

Si plusieurs textes de Lyotard abordent la musique — c'est par exemple le cas de « Le temps aujourd'hui », d'« Après le sublime, état de l'esthétique » et de « Dieu et la marionnette », tous trois recueillis dans *L'inhumain, causeries sur le temps*⁴ — d'autres la traitent exclusivement — on citera principalement « Adorno come diavolo » et « Plusieurs silences » dans *Les dispositifs pulsionnels*⁵, « Musique, mutique » dans *Moralités postmodernes*⁶, et « Musique et postmodernité »⁷ publiée dans la revue *Surfaces*. Leur point essentiel est de penser la musique dans sa matérialité. C'est ici que Lyotard se fait critique d'Adorno, lequel ne pense le matériau musical que dans sa mise en œuvre musicale, sa totalisation.

Dans *Des Dispositifs pulsionnels*, la critique d'Adorno passe par la critique de Schoenberg. La « nouvelle musique », loin de pouvoir critiquer le capitalisme, épouse en réalité ses présupposés. L'art est pour Adorno « une espèce de Christ dans sa fonction dénonciatrice »⁸ : l'œuvre de Schoenberg *paie pour* l'effondrement des critères de jugement. Or une telle pensée est non seulement chrétienne, mais capitaliste.

...qu'il faille payer le plus haut par le plus bas [...] cela est tout simplement la métamorphose des énergies et des investissements⁹.

Ce nivellement par la valeur, cette interchangeabilité entre la douleur de l'œuvre musicale et celle de la société, est le propre d'une pensée capitaliste où la valeur économique nie les particularités. Or la pensée capitaliste n'affecte pas seulement la métaphysique de Schoenberg, mais sa musique. La première caractéristique de cette musique pensée en termes d'économie est son *abstraction*, mot qu'il faut entendre au double sens d'une désensibilisation et d'une relativisation. Par désensibilisation, il faut entendre la prévalence de la forme sur le matériau musical, de la composition sur son exécution, de la totalité de l'œuvre sur la

⁴ LYOTARD, Jean-François, *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988.

⁵ LYOTARD, Jean-François, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Christian Bourgeois, 1980. Édition originale : Paris, Union Générale d'Éditions, 1973.

⁶ LYOTARD, Jean-François, *Moralités postmodernes*, Paris, Galilée, 1993.

⁷ LYOTARD, Jean-François, « Musique et postmodernité », *Surfaces*, vol. VI 203, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 1996.

⁸ LYOTARD, *Des dispositifs...*, *op. cit.*, p. 109.

⁹ *Ibid.*, p. 112.

singularité d'un accord ou d'un simple son¹⁰. Cette désensibilisation va donc de pair avec une relativisation, au sens d'une indifférence au matériau musical comme tel.

...le matériau ne vaut que comme relation, il n'y a que relation. Le son renvoie à la série, la série aux opérations possibles sur elle [...]. [La dissonance] vaut [...] par sa face objective, comme affirmation jusqu'au cœur de la mélodie du principe d'indifférence qui règne dans le kapitalisme¹¹.

Le sérialisme est un capitalisme musical¹², l'interchangeabilité des sons selon une loi abstraite prépondérante et prévue à l'avance. La froideur des œuvres de Schoenberg n'est pas celle du génie incompris mais du Kapital. De ce point de vue Schoenberg n'est que l'aboutissement de la musique classique occidentale, et pousse à ses limites les codes de cette dernière. Il faut donc comprendre plus largement la critique lyotardienne d'Adorno et de Schoenberg comme une critique de l'*œuvre musicale*, produit de la musique classique. Lyotard rejette la « musique-récit » ou la « musique-discours »¹³ et appelle de ses vœux une musique sans totalité, sans œuvre. À l'opposé de l'œuvre musicale, il y aurait pour Lyotard une « musique de surface, sans profondeur, empêchant la représentation »¹⁴.

L'œuvre musicale est donc théâtrale¹⁵. Elle met en place une profondeur : ce qu'on voit ou entend n'est pas tout ce qu'il y a, mais renvoie à quelque chose d'autre qui est plus que ce qu'on voit ou entend. Il représente quelque chose d'autre, qui se trouve ailleurs, et qui a plus de valeur que ce qui est perçu. La théâtralité est ainsi volume, profondeur, quand la libido est superficialité, absence de volume, a-représentation.

« Plusieurs silences » est le récit de cette théâtralisation de la musique, ou encore de sa *mise en œuvre*. Comment s'opère l'approfondissement de la musique ? Immédiatement on pense au rapport de l'exécution musicale à la partition, comme du représentant au représenté, comme de la musique audible à la musique lisible. Or c'est au sein de la composition musicale elle-même que Lyotard décèle la théâtralisation de la musique. Le théâtre se met en place par la création d'un désir comme d'un « manque »¹⁶. Ce vide est produit par une dissonance devant être résolue¹⁷.

¹⁰ *Ibid.*, p. 120.

¹¹ *Ibid.*, p. 114-115.

¹² *Ibid.*, p. 120.

¹³ *Ibid.*, p. 117. Dans « Musique et postmodernité », il parlera de « musique narrative ». LYOTARD, Jean-François, « Musique et postmodernité », *Surfaces...*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁴ LYOTARD, *Des dispositifs...*, *op. cit.*, p. 117

¹⁵ LYOTARD, Jean-François, *Économie libidinale*, Paris, Éditions de Minuit, 1974, p. 11.

¹⁶ LYOTARD, *Économie...*, *op. cit.*, p. 12.

¹⁷ LYOTARD, *Des dispositifs...*, *op. cit.*, p. 273.

Le couple dissonance-résolution est une bonne introduction à la question de l'*apparence* en musique : parce qu'il est constitutif de la *profondeur*. On touche là au ressort libidinal de la *théâtralité*¹⁸.

La libido investie dans la région sonore¹⁹ se transforme, par le biais de la dissonance, en un désir, et constitue l'œuvre musicale comme totalité. La mise en profondeur musicale n'est pas spatiale, comme dans les arts visuels, mais temporelle. Par le couple dissonance-résolution, l'oreille est forcée de garder en mémoire la dissonance.

« Profondeur » suppose qu'on est à la fois ici et là-bas : dans la dissonance l'oreille entend déjà l'accord parfait là-bas²⁰.

La théâtralisation de la musique permet donc une domination capitaliste du temps²¹, rationalisant le présent par le futur, et prédéterminant l'avenir par la connaissance²². Cet approfondissement temporel immanent à la composition musicale précède et fonde l'approfondissement inscriptible de la musique. Ce n'est pas parce que la notation de la musique est devenue fondamentale que la composition a joué sur le couple dissonance-résolution sur fond de totalité ; c'est parce que la musique a été conçue comme une totalité jouant sur le couple dissonance-résolution que son inscription sur une partition est devenue essentielle²³.

Le « Il arrive » de la musique. Le sublime de l'œuvre désœuvrée.

Dans ses textes ultérieurs sur le sublime, Lyotard revient sur sa critique d'Adorno et de Schoenberg, et réévalue la notion d'œuvre musicale. Il ne s'agit plus de mettre en exergue la libido investie dans le matériau sonore, mais de souligner le rapport intrinsèque du son au temps. Comme la peinture, la musique doit présenter un événement pur, un « *Il arrive* » que rien n'avait préparé, un « maintenant »²⁴. De ce point de vue, musique et peinture ne sont pas dissociées, et fonctionnent de la même manière. Or cette présentation du *Il arrive* est sublime, en ce que la terreur qui l'accompagne consiste dans le sentiment qu'il pourrait ne rien arriver,

¹⁸ *Ibid.*, p. 274.

¹⁹ *Ibid.* p. 272.

²⁰ *Ibid.*, p. 275.

²¹ *Ibid.*

²² LYOTARD, « Le temps aujourd'hui », dans *L'inhumain...*, *op. cit.*, p. 77.

²³ LYOTARD, *Des dispositifs...*, *op. cit.*, p. 277.

²⁴ LYOTARD, « L'instant Newman », dans *L'inhumain...*, *op. cit.*, p. 97.

que ce *Il arrive* pourrait cesser. C'est pourquoi dans « Le sublime et l'avant-garde », Lyotard traduit le *Il arrive* par une l'interrogation *arrive-t-il ?*²⁵ Parce qu'il n'est pas encore déterminé, ce *arrive-t-il ?* est inexprimable, inaudible. Pour que le *arrive-t-il ?* soit perceptible, il faut donc que l'inaudible soit immanent à l'audible. On comprend dès lors le nouveau privilège accordé par Lyotard à la musique. Bien plus que la peinture, la musique peut présenter ce *arrive-t-il ?* dans l'événement du son et la possibilité de sa disparition. En effet toute musique a un début et une fin — inéluctable, quoique sans cesse repoussée dans la musique classique par le discours de la sonate ou de la symphonie. Ce rapport de la musique à la disparition a été maintes fois traité dans le romantisme allemand post-hégélien du XIX^e siècle. Pour ces auteurs aussi, la musique est sublime. La différence avec Lyotard est que la musique ainsi conçue par les romantiques *représente* quelque chose — la mort, la lutte contre elle, les passions et leur devenir, etc. — quand pour Lyotard la musique *présente* en son sein même et de manière immanente la possible absence du *Il arrive*.

Il convient de se rendre à ce principe : que les formes de l'œuvre faite (entendue) sont le dépôt ou l'archive, dans la langue des sons, d'un événement sonore que j'appelle, faute de mieux, le geste [...]. L'audible de l'œuvre n'est musical qu'autant qu'il évoque l'inaudible²⁶.

L'audible est musical seulement s'il est sublime, s'il est en excès par rapport à lui-même, et renvoie à de l'inaudible — appelé le « geste espace-temps-son » ou encore l' « événement sonore ». Lyotard n'entend pas par là l'intention du compositeur ou la composition, mais un inaudible relevant cependant de l'ordre du son. Cet inaudible présent à même l'audible, c'est l'imprésentable dans le présentable propre à la postmodernité²⁷. En ce sens la musique est toujours postmoderne, en deçà de la musique-discours qui s'y ajoute. C'est pourquoi « postmoderne » n'est pas une catégorie chronologique mais esthétique²⁸. Même la sonate est postmoderne. L'événement sonore n'y est jamais audible comme tel. On sait que la forme-sonate consiste en la reprise d'un thème, varié et développé selon trois moments principaux²⁹. Superficiellement, on pourrait donc dire que l'événement sonore de la sonate consiste dans ledit thème, lequel est audible dans l'exécution de la sonate même. Or ce que montre Lyotard

²⁵ « *Il arrive*, est plutôt « d'abord » *arrive-t-il, est-ce, est-il possible ?* » LYOTARD, « Le sublime et l'avant-garde », *ibid.*, p. 102.

²⁶ LYOTARD, « Musique mutique », *Moralités postmodernes...*, *op. cit.*, p. 187.

²⁷ LYOTARD, Jean-François, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986.

²⁸ LYOTARD, « Musique et postmodernité »..., *op. cit.*, p. 8-9 ainsi que « Musique mutique » dans *Moralités...*, *op. cit.*, p. 185.

²⁹ ROSEN, Charles, *Le style classique*, Paris, Gallimard, 1978.

dans « Dieu et la marionnette » est que même dans une telle musique, l'événement sonore n'est en réalité jamais audible, ou encore que l'inaudible est présent à l'audible. Parlant de la reprise du thème dans la forme-sonate, il écrit :

...l'identité de ce qui se répète [...] est seulement indiquée comme l'objet d'une allusion que lui font les occurrences différentes de l'accord ou de la phrase, que chacune de ces occurrences ajoute aux autres une sorte de supplément dû à sa différence, et que ce supplément [...] présuppose toujours l'absence ou le retrait de la chose même, c'est-à-dire de l'accord, ou de la phrase auquel les occurrences font allusion³⁰.

Le paradoxe de la forme-sonate est qu'il n'y a pas un paradigme audible du thème, mais que tout ce qui est audible est reprise. Les sons entendus ne sont *que* des reprises, ne serait-ce que parce qu'il est impossible, en entendant la cinquième symphonie de Beethoven, de désigner une des reprises du thème principal en disant : « ceci est *le* thème ». C'est pourquoi toutes les reprises à force de s'accumuler et de varier ne font qu'indiquer l'absence d'audition réelle du thème paradigmatique. Plus le thème est varié, et moins il est audible.

Le matériau musical pur est donc une contradiction dans les termes, puisque seul l'inaudible rend le matériau musical, et l'inaudible n'est présent que par une « mise en forme ». C'est pourquoi Lyotard semble remettre à l'honneur la notion d'« œuvre » dans ses derniers textes sur la musique. Mais cette œuvre musicale n'est pas la « musique-discours » ou la « musique-narrative », mais une œuvre désœuvrée, une œuvre pauvre, un simple « arrangement³¹ ». Nuançant sa critique de Schoenberg et d'Adorno, Lyotard affirme que c'est par une mise en forme que l'événement sonore peut devenir présent. Mais l'événement sonore n'est pas entièrement compris dans la forme mais seulement indiqué de manière indirecte par elle. C'est pourquoi l'œuvre ainsi conçue s'avère en vérité « désœuvrée » : sa pauvreté intrinsèque, son désœuvrement propre consiste dans le deuil d'un événement sonore entièrement présent à la forme de la composition musicale.

Une pensée en creux de l'enregistrement musical

Avec l'idée d'une postmodernité musicale, Lyotard rompt avec le « grand récit » de l'émancipation du son par rapport à la composition — récit simpliste puisque c'est par la forme qu'une telle émancipation est possible —, avec la périodisation traditionnelle de

³⁰ LYOTARD, « Dieu et la marionnette », dans *L'inhumain...*, *op. cit.*, p. 166-167.

³¹ LYOTARD, « Musique et postmodernité »..., *op. cit.*, p. 10-11.

l'histoire de la musique — la postmodernité musicale ne succède pas à la modernité musicale, mais est un moment fondamental de toute musique —, et insiste sur le sublime proprement musical. Une réflexion sur la postmodernité musicale n'entraîne-t-elle pas nécessairement la considération de l'enregistrement ? *La condition postmoderne* a longuement traité de la transformation de l'information³², de la transmutation de l'œuvre en objet culturel et de sa marchandisation³³. Les textes de *L'inhumain* s'attardent quant à eux sur la question de la télégraphie, de la détemporalisation et de la délocalisation de l'expérience³⁴. Lyotard devrait donc discuter la question de l'enregistrement musical. Le lecteur s'y attend d'autant plus que les références fréquentes à Adorno et Benjamin laissent à penser que Lyotard n'ignorait pas la question, et son importance dans la pensée de la musique depuis l'invention du phonographe à la fin du XIX^e siècle. Or il n'en est rien. Nous n'avons trouvé que deux références explicites à l'enregistrement musical chez Lyotard, toutes deux dans *L'inhumain*. La première se trouve curieusement dans un texte sur la peinture et le musée, « Conservation et couleur ». Lyotard y remarque :

...la préférence accordée par les media à la diffusion « en direct » et à l'enregistrement « *live* » (les noms parlent) sur les « *records* », c'est-à-dire sur le différé³⁵.

La seconde se trouve dans un texte traitant exclusivement de la musique, « Dieu et la marionnette », où la question porte sur la présence du son et le sentiment de sublime qu'elle donne à un esprit :

Sans doute la nuance d'une exécution musicale par exemple peut être rapportée et pour ainsi dire circonscrite par sa comparaison avec d'autres exécutions [...]. Elles exigent toutes (le nuancier, la collection des essais sur une bande magnétophonique, les disques) [...] l'inscription de la nuance sur un support spatial, son archivage. Mais ce que la comparaison ne peut pas établir, c'est que telle nuance, dans son actualité, son ici et maintenant d'alors, puisse exercer sur tel esprit [...] l'empire d'une perte³⁶.

Dans ces deux citations, l'enregistrement apparaît tantôt comme une perte, tantôt comme non pertinent. Si en effet toute musique est postmoderne en ce que le son dont elle est

³² LYOTARD, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 11 et sq.

³³ *Ibid.*, p. 74 et sq.

³⁴ LYOTARD, « Logos et tekhnè, ou la télégraphie, *L'inhumain...*, *op. cit.*, p. 60-61.

³⁵ LYOTARD, « Conservation et couleur », *ibid.*, p. 160.

³⁶ LYOTARD, « Dieu et la marionnette », *ibid.*, p. 168.

constituée est habitée par l'absence d'un événement sonore jamais audible, si elle est proprement sublime en ce qu'elle est habitée encore plus que la peinture par la terreur que le son ne soit pas, qu'*il n'arrive rien*, alors l'enregistrement musical ne peut qu'amoindrir la musique, et de véritable œuvre — c'est-à-dire d'objet présentant un excès — n'en faire qu'un objet culturel³⁷ de consommation — un objet susceptible de marchandisation et de classification en période et école —, la possibilité qu'*il n'arrive rien* étant sinon supprimée, du moins amoindrie par la répétition potentiellement infinie que permet le disque. La maîtrise que le mélomane acquiert sur l'œuvre l'empêche d'être saisi par le sublime. Ce « fétichisme »³⁸ comme l'appelait Adorno, est en fait une maîtrise du temps musical. Or le propre du maintenant est de surgir de manière indéterminée, quand au contraire le disque est un produit fini dont l'audition est préprogrammée.

Cette maîtrise du temps musical, en particulier dans l'ère de la postmodernité, est due au mode spécifique d'inscription de la musique sous forme de « *bit* » dans le *compact disc*. Selon *L'inhumain*, un tel mode d'inscription musicale ne peut que transformer profondément son expérience. Ainsi dans « Logos et tekhnè, ou la télégraphie », Lyotard définit une culture comme une « [nébuleuse] d'habitudes insérées dans un espace-temps coutumier »³⁹. Or le propre des nouvelles technologies, fondées sur la télégraphie, est leur possibilité d'arracher à cet espace-temps coutumier, de produire une « délocalisation » et une « détemporalisation »⁴⁰ de l'expérience. C'est évidemment le cas de l'écoute d'une œuvre enregistrée par comparaison avec l'assistance à une véritable exécution. L'expérience est délocalisée — elle peut avoir lieu n'importe où —, détemporalisée — le maintenant proprement musical n'est plus expérimentable comme présent, mais uniquement comme passé remémoré⁴¹ —, et surtout l'écoute est individualisée, toute formation d'une communauté, comme c'est le cas dans les espaces-temps coutumiers des cultures traditionnelles, étant impossible. L'auditeur est ainsi atomisé, quand l'expérience esthétique véritable permet selon Lyotard une communauté.

Toutefois, si le lecteur peut reconstituer un tel argumentaire, il reste implicite chez Lyotard, et il faut aller lire ses réflexions sur la photographie pour comprendre en quoi l'enregistrement musical serait au mieux sans intérêt, au pire un amoindrissement. Dans

³⁷ Lyotard fait la distinction entre œuvre et objet culturel dans « Musique, mutique », *Moralités postmodernes...*, *op. cit.*, p. 7, et dans « Musique et postmodernité », dans *Surfaces...*, *op. cit.*, p. 185.

³⁸ ADORNO, Theodor Wiesengrund, *Du fétichisme en musique et de la régression de l'audition*, trad. de Marc Jimenez, *ESR* [en ligne]. <http://www.zainea.com/ado.htm/> (Page consultée le 22 avril 2006)

³⁹ LYOTARD, « Logos et tekhnè, ou la télégraphie », dans *L'inhumain...*, *op. cit.*, p. 59.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 60.

⁴¹ *Ibid.*, p. 61-62.

« Représentation, présentation, imprésentable », Lyotard traite de l'influence destructrice des nouvelles technologies sur l'expérience esthétique :

Kant insistait sur le fait que l'accord doit rester libre, c'est-à-dire qu'il n'est pas réglé a priori par des lois. L'introduction massive des techno-sciences industrielles et post-industrielles, dont la photographie n'est qu'un aspect, signifie évidemment la programmation minutieuse, au moyen de procédés optiques, chimiques, photo-électroniques, de la fabrication des images belles. L'indéterminé, parce qu'il ne permet pas la prévision, devra être, sinon éliminé, du moins borné aux capacités de l'appareil, et avec lui le sentiment⁴².

Le problème de la photographie est que dans sa détermination et sa programmation sans faille, elle empêche l'expérience proprement esthétique de l'indéterminé. La photographie — ou tout art impliquant massivement les techno-sciences — s'adresse donc sans conteste à la pensée, mais pas à la « pensée-corps »⁴³, c'est-à-dire à la pensée esthétique. Dans ce contexte, pourquoi Lyotard ne fait-il pas un sort à l'enregistrement musical ?

Les ambiguïtés de Lyotard : entre critique de la postmodernité et pensée de la musique comme enregistrement

Si Lyotard ne fait pas un sort à une question devenue classique après Benjamin et Adorno, c'est que sa pensée souffre d'une tension. L'auteur semble pris entre une critique de la postmodernité impliquant une critique de l'enregistrement musical, et une pensée de la musique elle-même en termes d'enregistrement. Et c'est pourquoi Lyotard n'en parle que de manière extrêmement ponctuelle, ou en creux, faisant préférentiellement référence à la photographie plutôt qu'à l'enregistrement. En effet dès les textes sur la musique des *Dispositifs pulsionnels*, l'enregistrement semblait immédiatement impliqué dans la définition du dispositif de la musique, comme une nouvelle prothèse au corps musicien :

Ce qu'on appelle musique est un dispositif [...] qui dans l'Occident classique et baroque va brancher sur ce corps partiel des prothèses musicales, instruments⁴⁴.

La musique impliquant immédiatement son instrumentation, l'enregistrement n'en constitue qu'un de plus, comme le montrent les nouveaux usages de la musique

⁴² LYOTARD, « Représentation, présentation, imprésentable, *ibid.*, p. 134.

⁴³ LYOTARD, « Musique et postmodernité », *Surfaces...*, *op. cit.*, p. 10-11.

⁴⁴ LYOTARD, « Plusieurs silences », dans *Des dispositifs...*, *op. cit.*, p. 272.

contemporaine commentés par Lyotard dans « Musique et postmodernité ». L'enregistrement apparaît ainsi comme le redoublement du dispositif musical de l'Occident. Lyotard parle de ce redoublement dans « Plusieurs silences », non à propos de la musique mais du dispositif de l'analyse freudienne.

...l'hystérique est la spectatrice sur le divan. Et là-dessus, Freud construit un deuxième dispositif où l'hystérique est l'actrice, l'analyste l'auditeur invisible ; au théâtre succède la radio ; plus exactement : radio branchée sur la salle de théâtre, l'auditeur ne voyant pas lui-même la scène, comme dans les commentaires radiophoniques de matches de boxe⁴⁵.

Dans le dispositif de l'analyse freudienne il y a donc une double théâtralisation : théâtralisation de la libido pour l'hystérique qui regarde ses pulsions comme sur une scène de théâtre, et théâtralisation de l'hystérique en analyse sur le divan non plus regardée mais écoutée par l'analyste. La double théâtralisation est une épuration progressive : de la libido sans différenciation de sens on passe au simple visuel-auditif, puis du visuel-auditif au pur auditif. Le dispositif freudien est donc radiophonique, laissant à penser qu'inversement la radio, les nouvelles techniques de transmission et d'enregistrement sont des dispositifs redoublés permettant de passer de la libido au visuel-auditif de l'exécution musicale, et de ce visuel-auditif à la pure écoute de la musique. Or de même que la mise en mots radiophonique du dispositif freudien n'est pas une excroissance accidentelle de l'analyse, mais fait pleinement partie du dispositif initial, il faut comprendre que le dispositif radiophonique et d'enregistrement de la musique n'est pas une verrue sur le dispositif musical, mais en fait pleinement partie. Ainsi Adorno et Benjamin prêtent trop à l'enregistrement musical en lui attribuant la dématérialisation de la musique classique :

La désensibilisation du matériau ne peut pas être imputée à la société industrielle et à ses techniques de reproduction mécanique [...]. Cette désensibilisation chez Schoenberg ou Lacan relève en vérité de l'image de la *thérapeutique* qui hante l'œuvre de Schoenberg autant que celle de Freud⁴⁶.

L'enregistrement musical est neutre : il peut aussi bien mettre en valeur l'immatérialité de la musique que sa matérialité — comme le montre l'usage des enregistrements dans la

⁴⁵ *Ibid.*, p. 281.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 285.

musique contemporaine selon « Musique et postmodernité ». S'il a plutôt tendu à désensibiliser le matériau musical, c'est que la musique classique elle-même, en particulier de Schoenberg, consistait en cette désensibilisation et cette formalisation critiquée dans « Adorno come diavolo ». Comme dans le dispositif freudien, qui est un dispositif capitaliste au sens où la libido est monnayable en scène théâtrale, laquelle est monnayable et supprimable en mots, le dispositif musical occidental dépense la libido en visuel-auditif, puis en auditif seul par le biais de l'enregistrement. Mais de même que le système radiophonique freudien n'est pas le moteur, mais la conséquence du dispositif initial, l'enregistrement musical et sa fonction désensibilisante n'est que la conséquence du dispositif musical initial propre à ce que Lyotard nomme l'Occident musical classique et baroque. Insister comme Adorno sur l'investissement capitaliste de l'enregistrement musical, c'est ne pas voir ce qu'il y a de marchandisation dans la musique nouvelle elle-même. Ou encore dire comme Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique*⁴⁷ que l'enregistrement musical tend à détruire l'*aura* de l'œuvre musicale pour n'en faire qu'un produit mécanique comme un autre, c'est oublier que c'est la musique classique elle-même, et son aboutissement qu'est la nouvelle musique de Schoenberg, qui fait de l'œuvre le résultat d'une loi formelle arbitraire et mécanique, processus que l'enregistrement ne fait qu'accentuer⁴⁸. Adorno et Benjamin prêtent à la fois trop et pas assez aux techniques de reproduction mécanique de la musique : trop en ce que ce n'est pas l'enregistrement comme tel qui conduit à la mécanisation et à la désensibilisation de la musique, pas assez en ce que l'enregistrement n'est pas seulement une excroissance sur le dispositif musical, mais y est pleinement intégré.

Des textes comme « Musique, mutique » ou « Musique et postmodernité », en revenant à une pensée de l'œuvre et de la forme comme arrangement, permettent de penser différemment l'enregistrement. Dans « Musique et postmodernité », Lyotard va bien plus loin que dans les *Dispositifs pulsionnels* : l'enregistrement ne se situe plus seulement dans la continuité du dispositif musical, mais appartient intimement à la musique comme telle. Ainsi est-ce en termes explicites d'enregistrement qu'il y définit la musique elle-même :

Mais ce qui fait la valeur artistique d'une œuvre [...] n'est due qu'à un geste singulier, à un paradoxe de temps, d'espace et de matière dont l'œuvre est *l'enregistrement* sensible⁴⁹.

⁴⁷ BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique », dans *Œuvres*, t. 3, Paris, Gallimard, 2000.

⁴⁸ LYOTARD, « Plusieurs silences », dans *Des dispositifs...*, *op. cit.*, p. 284.

⁴⁹ LYOTARD, « Musique et postmodernité », *Surfaces...*, p. 8. C'est nous qui soulignons.

Autrement dit le rapport entre l'inaudible et l'audible dans l'œuvre musicale doit se penser comme un enregistrement. Ce que nous entendons de l'œuvre est l'enregistrement du geste que nous n'entendons pas et qui est en soi inaudible, quoique déjà presque du son, puisqu'il est enregistrable. Par conséquent la part entendue de l'œuvre musicale est elle-même trace, écriture, archive, enregistrement de ce qui est inaudible. Et de même que l'enregistrement musical sur disque est plus pauvre que l'assistance à une exécution musicale réelle, cette trace véritablement audible est plus pauvre que l'événement sonore inaudible dont elle n'est que l'archive. Or c'est précisément la présence imprésentable de l'inaudible à l'audible qui fait des sons de la musique et provoque le sentiment du sublime. En poussant le raisonnement de Lyotard, l'enregistrement musical, loin de transformer unilatéralement l'œuvre en simple produit culturel, est susceptible d'accentuer cette présence de l'inaudible à l'audible, la redoublant par l'excès de l'exécution musicale ayant eu lieu par rapport à la trace enregistrée que le mélomane entend sur sa chaîne Hi-Fi.

Fécondité d'une absence : penser avec et sans Lyotard

La question de l'enregistrement musical, que Lyotard a toujours effleurée sans la traiter, mettait sa pensée en tension, puisqu'elle relevait aussi bien de sa critique de la condition postmoderne que de sa pensée de la musique comme enregistrement. Ainsi l'enregistrement s'avère fondamentalement neutre : il peut supprimer ou accentuer le caractère proprement esthétique de l'expérience musicale, en désensibilisant la musique ou en soulignant sa matérialité. Il est clair que Lyotard refuse d'accorder à l'enregistrement la place qu'Adorno et Benjamin lui donnent. Il ne s'agit plus d'accuser l'enregistrement d'appauvrissement, mais de penser la musique elle-même *comme* enregistrement essentiel. Lyotard, sans défendre l'enregistrement musical ni le critiquer, n'est pas le seul à en avoir proposé une pensée dépassionnée. De nombreuses études musicologiques et sociologiques de ces dix dernières années ont insisté sur l'approfondissement de l'écoute et des pratiques musicales que permet l'enregistrement⁵⁰. Mais Lyotard est le seul à avoir proposé en creux une pensée de la musique *comme* enregistrement.

⁵⁰ Pour les travaux de sociologie, on citera GOMART, Émilie, HENNION, Antoine et MAISONNEUVE, Sophie, *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation française, 2000, en particulier p. 77 et sq, MAISONNEUVE, Sophie, « La révolution du disque dans l'Europe mélomane du XX^e siècle », dans FLECNIAKOSKA, Jean-Louis (sous la dir. de), *L'art dans son temps*, Paris, l'Harmattan, 2005, p. 53-79 et HENNION, Antoine, *La passion musicale : une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993, p. 293 et sq. Pour la musicologie NICOLAS, François, « Les dilemmes de l'enregistrement » *Entretiens* [en ligne]. <http://www.entretiens.asso.fr/Nicolas/TextesNic/Enregistrement.html> (Page consultée le 9 mars 2009). La philosophie analytique a également traité la question : DAVIES, Stephen, *Musical works and performances : a philosophical exploration*, Oxford, Clarendon press, 2001.