

Daniel Charles

au delà du ‘Coup de dés’

ZEPPELIN 2008 : ‘EL SONIDO EN LA CUEVA’
[Barcelone, Orquestra del Caos, 2008]

En juillet 1898, Mallarmé soumit à l’appréciation du jeune Valéry les épreuves définitives du ‘Coup de dés’. Jusqu’alors, il n’avait osé en publier – un an plus tôt – qu’une version typographiquement édulcorée, ne réalisant (selon son propre aveu) que de façon imparfaite le programme qu’il s’était fixé, à savoir ‘modeler’ la mise en pages des mots en présence jusqu’à en régler le dispositif spatial, c’est-à-dire le dessin ou galbe d’ensemble. Son ambition eût été de répartir sur le blanc de la page les caractères imprimés, et ce au prorata d’une image à obtenir – laquelle serait censée reproduire, et en tout cas figurer, la teneur signifiante du texte.

Seule une telle stratégie, dans l’esprit de l’auteur, permettrait enfin à la ‘littérature’ de ‘faire sa preuve’. Elle ne deviendrait pleinement elle-même qu’en dialoguant avec sa propre image, c’est-à-dire en assumant l’intégralité des facettes et dimensions *imaginables* d’elle-même. Mais en suivant le fil de ce raisonnement, ne serait-on pas conduit à excéder toutes les normes reçues ? Car pareille tautologie allait exiger, pour se réaliser, que fussent déployées et mobilisées au maximum les diverses ressources *polyartistiques* – et non pas visuelles seulement – dont serait capable le texte. Auraient ainsi le vent en poupe, pour commencer, les sonorités ou *acousmates* (1) que susciterait la lecture muette de celui-ci, c’est-à-dire la *musicalité* dont il se ferait, secrètement d’abord, et ensuite de plus en plus ouvertement, en s’érigeant lui-même, le révélateur. C’est à une telle condition que l’oeuvre, devenant ce qu’elle est, *se verrait* invitée – *par* elle-même – à ‘se’ dévisager ou à ‘se’ décrire *littéralement*, donc à communiquer ou à correspondre sur sa propre identité en ne faisant – paradoxalement – qu’*un* avec soi, c’est-à-dire avec l’intégralité de ce qui, par le seul fait matériel d’écrire, *s’écrirait en et par elle*.

On connaît la suite. Le décès du poète, victime (prophétiquement ?) d’un spasme de la glotte en septembre 1898, condamnait à l’inachèvement le *Livre* auquel avait songé d’autre part Mallarmé. Qu’en était-il justement de ce ‘*Livre*’, sinon qu’en et par lui eût dû s’accomplir, sous les espèces d’une *ritualisation* se sublimant en *spiritualisation*, à la fois le dessein et le destin d’un poète – *mais non, peut-être, ceux du poème ?* – Sans doute souscrira-t-on un peu mieux à une telle nuance si l’on se rappelle en quels termes Dick Higgins avait, en 1977, caractérisé la genèse des mots : il en avait comparé les lettres aux atomes de Lucrèce, et souligné de quelle sacralisation elles devinrent l’objet à partir des Pythagoriciens, lesquels en avaient fait ‘*non des composantes mécaniques du mot écrit, mais des instruments essentiels et autonomes en vue de l’expression des procès sous-jacents.*’ A partir de là, de l’avis de Dick Higgins, il était devenu licite d’estimer que la formation des mots ‘*relevait du jeu divin de la constitution des choses à partir du nombre des lettres qui les sous-tendaient*’ (2). Seulement, si l’on accordait de ce fait au ‘*Livre*’ le pouvoir de configurer un théâtre

universel, les onze pages du '*Coup de dés*' ne représenteraient jamais qu'un *lancer isolé*... On se retrouvait donc, avec le '*Coup de dés*', dans la situation que Deleuze a su décrire en 1988 dans '*Le Pli*' : si 'l'inflexion devient inchoation (tout comme Mallarmé dit que le pliage devient tassement)', c'est qu'à force de se maintenir au contact du sensible, le poème isolé suscite 'la poussière à travers laquelle on le voit', alors que dans le '*Livre*', 'monade aux multiples feuillets', *on lirait au contraire dans l'âme*, en tenant pour 'aboli' tout 'bibelot d'inanité sonore'... Circonstance tragiquement aggravante, la mort du poète aura donc scellé en 1898 l'irruption d'une contingence implacable, laquelle ravalait à l'état de vœu pieux le programme d'un '*Livre*' rassemblant 'tous les plis, puisque la combinatoire de ses feuillets est infinie'. Mais *au même instant*, on se donnait la faculté de se rassurer, en se persuadant que le '*Livre*' assumait, par son absence même, sa vocation profonde, telle que l'a inventoriée Deleuze – d'être '*pli de l'Événement, unité qui fait être, multiplicité qui fait inclusion, collectivité devenue consistante*' – plutôt que '*l'index dont l'ongle est arraché*' qu'a évoqué de nos jours René Char à propos d'Héraclite... On comprend dès lors l'obligation dans laquelle s'est trouvé Deleuze, de souligner (et même de pérenniser) un paradoxe commun à Leibniz et à Mallarmé, celui de prétendre avoir *réussi ce qu'ils voulaient* alors même qu'ils ne cessèrent d'opérer par fragments' – en l'occurrence, promouvoir et célébrer 'ce Livre unique, le livre des monades, en lettres et petits traits de circonstance, qui pouvait supporter toute dispersion comme autant de combinaisons' (3).

Il n'empêche qu'au regard d'un Deleuze, qui se sentait obligé de souscrire au paradoxe en question, la mort de l'auteur d'un '*Livre*' ainsi voué à *ne pas venir* ne représentait jamais pour le '*Coup de dés*' qu'une conséquence mineure, la simple obligation de différer (jusqu'en 1914) l'édition, confiée à Gallimard, d'une mouture plus ou moins conforme à l'idée dont son auteur s'était ouvert en 1898 à Valéry. Quant à ce dernier, il n'en était pas encore revenu (et sans doute n'en revint-il jamais). 'Ma vue, écrivait-il (4), avait affaire à des silences qui auraient pris corps. Je contemplais à mon aise d'inappréciables instants : la fraction d'une seconde, pendant laquelle s'étonne, brille, s'anéantit une idée ; l'atome de temps, germe de siècles psychologiques et de conséquences infinies, – paraissent enfin comme des êtres, tout environnés de leur néant rendu sensible. C'était murmure, insinuations, tonnerre pour les yeux, toute une tempête spirituelle menée de page en page jusqu'à l'extrême de la pensée, jusqu'à un point d'ineffable rupture : là, le prestige se produisait ; là, sur le papier même, je ne sais quelle scintillation de derniers astres tremblait, infiniment pure dans le même vide interconscient où, comme une matière de dernière espèce, distribuée en amas, en traînées, en systèmes, *coexistait* la Parole !' – Et, deux pages plus loin, Valéry n'hésitait pas à y aller de son point d'orgue : ' – Il a essayé, pensai-je, *d'élever enfin une page à la puissance du ciel étoilé !*'(5)

Ainsi appuyé, ce lyrisme a fait fortune. On a reconnu dans l'auteur du '*Coup de dés*' non seulement un maître incontesté de la poétique langagière propre à la modernité, mais le héraut de la fusion des arts. Et quel serait le résultat d'un tel métissage, sinon une extase, l'accès à un Mystère, à un Ineffable ? Rien de surprenant à ce que l'intitulé de l'un des '*essais*' choisis par Mallarmé pour figurer dans ses '*Divagations*' de 1897, et qui n'envisageait au départ qu'une '*action restreinte*', ait fini par servir de label à une '*action poétique généralisée*'... Appeler en effet poésie, typographie et arts iconiques à interférer, n'était-ce pas, tout en s'engageant sur la piste glissante d'un 'retour aux idéogrammes' comportant la critique éventuelle de l'inféodation de l'Occident à l'alphabet, aller vers l'acceptation sans discrimination de résurgences diverses du romantisme, équivalant en fait à du balbutiement et à de la glossolie – mais se

prévalant bel et bien de philosophies constituées ? Dans le sillage de Wagner et de Hegel, on ne manquait certes pas d'interprétations de Mallarmé qui faisaient signe vers autant de mythologies nouvelles ou de mystiques immémoriales. Les unes et les autres s'épanchaient, certes, en taches d'huile – mais elles présentaient au moins ceci de commun, qu'elles étaient et se voulaient à leur manière des *éloges de la surdité*. 'Reprendre à la musique son bien', ce slogan mallarméen ne signifiait plus pour Sartre le devenir-partition du '*Coup de dés*', mais la seule conviction que l'ensemble de ce que le monde contient doit aboutir à un livre. Du coup, le même Sartre se mit en devoir de militer en faveur d'une application inconditionnelle à Mallarmé du vocable unique par lequel Hegel avait résumé la pensée de Spinoza – l'*acosmisme*'...

Ruminant peut-être à son tour quelque chose comme le *Mystique* selon Wittgenstein, à moins que ce ne fût Valéry et sa '*puissance du ciel étoilé*', le logicien Saül Kripke a formulé dans une perspective voisine, mais à propos du phénomène de la synesthésie, une extrapolation qui donne non moins à réfléchir. 'Peut-être pouvons-nous imaginer, écrit-il dans '*La logique des noms propres*' (6), que, grâce à un miracle, les ondes sonores permettraient, d'une certaine manière, à une créature de voir. Je veux dire qu'elles lui donneraient des impressions identiques à celles que nous avons, y compris peut-être le sens des couleurs. Nous pouvons aussi imaginer que cette créature [se montre] complètement insensible à la lumière, aux photons (...). Dirions-nous que, dans un tel monde possible, le son serait la lumière ?'

Si Kripke est bien en train de nous dire que la lumière (c'est-à-dire la 'sensation') n'est nullement ce qui permet de voir, mais qu'il y faut un organe (l'oeil), ce fait non seulement invite à mettre en évidence le rôle de l'oeil, mais encore il oblige à faire de même dans le domaine de l'audition. L'appréciation d'une musique devient fonction non plus principalement des 'sensations' sonores, mais bel et bien de l'organe sensoriel (l'oreille). – Dans le commentaire qu'ils ont consacré à ce passage de Kripke, les deux auteurs de '*La Philosophie du son*', Robert Casati et Jérôme Dokic, définissent précisément l'organe sensoriel en général comme 'la limite inférieure de la sensibilité – se situant au point de rencontre avec le monde qui nous entoure'. Et si le 'rôle de limite supérieure' reste à pourvoir, ce n'est pas en principe à la sensation de le jouer, c'est aux 'croyances que nous jugeons spécifiques à la possession de l'ouïe', lesquelles consistent par exemple à fuir dans un abri lorsque retentit une explosion. – En revanche, 'si ce qui compte, pour apprécier de la musique, c'est d'avoir des sensations sonores – plutôt que d'être capable de former certaines croyances quant à la localisation des sources sonores présentes dans l'environnement – (...) alors il nous faut admettre une conséquence à première vue curieuse et pourtant raisonnable : pour apprécier la musique, *point n'est besoin de l'ouïe*. On peut en effet concevoir un sujet musical solipsiste, qui n'aurait aucune croyance [relative à] des événements sonores, et qui, en proie à des hallucinations, entendrait des symphonies.' (7)

Le *droit à la surdité*, dans ces conditions, ne devrait-il pas être défendu, au gré d'une argumentation comme celle de Kripke, en raison de sa parfaite légitimité ? Mais ne nous égarons pas : ainsi que l'a suggéré par exemple le programme proposé en 2008 par le Festival *Zeppelin* de Barcelone, consacré aux diverses surdités délibérément infligées à notre époque, il existe des *surdités plus feutrées que d'autres*, selon la teneur qualitative de ce que les bruits nous inoculent en matière de 'denrées mentales' ou déguisent en 'information', selon aussi la nature des 'machines à écouter' dont nous ne cessons de jouer en les composant ou décomposant à notre usage, et selon enfin ce qu'elles masquent ou amplifient dans nos paysages et environnements sonores. En ce qui concerne les seuls Etats-Unis, il n'est que de se reporter à l'histoire récente de

l'après-guerre froide pour constater, par exemple d'après l'enquête publiée en 2006 par l'un des professeurs les plus 'engagés' du Département de Musique de l'Université de New York, Suzanne G. Cusick, à quel point d'ampleur et de célérité s'est déployé (et dévoyé) l'usage contemporain de la musique, décrétée agent de surdité à la fois en tant qu'arme de guerre et engin de torture (8). Jadis, l'U.S. Navy avait entrepris, lors de la reconquête des îles du Pacifique Sud après 1943, une campagne systématique de diffusion (par haut-parleurs) de musiques de percussion, réputées 'américaines' parce que joyeuses à souhait, et considérées à ce titre comme susceptibles de servir la propagande chargée d'amadouer les indigènes (que l'on supposait avoir été 'montés' contre l'homme blanc durant le séjour des troupes d'occupation japonaises). Il n'avait été question que de séduire les naturels du pays en leur donnant sur les ondes un petit avant-goût de l'*American way of life*, et si l'on avait été à l'époque satisfait du résultat, nous le sommes encore aujourd'hui, puisque plusieurs de ces musiques, choisies dans la production *up to date*, portaient l'estampille d'un nommé John Cage... On sauvait en somme les autochtones de leur éventuelle angoisse existentielle grâce à un compositeur qui n'était peut-être qu'un décompositeur ! – Mais un succès bien plus payant, car promis à des lauriers immédiats, allait récompenser les efforts déployés en 1989 par l'U.S. Army, quoique dans des circonstances un peu moins souriantes. On s'avisait en effet cette année-là de poursuivre (pendant *quinze jours...*), à des fins de dissuasion violente, un 'matraquage' sonore amplifiant à toute volée, jusqu'à une intensité quasi-insupportable, la diffusion de disques de rock vers les fenêtres de l'Ambassade du Vatican à Panama... C'était le moyen le plus courtois que l'on avait trouvé d'en déloger l'odieuse dictature Noriega.

L'administration de la surdité ayant fait ses preuves à Panama, on érigea en bureaucratie sa gestion, en créant en 1997 au Département de la Défense des Etats-Unis la *Joint Non-Lethal Weapons Task Force*, qui reçut en 1998-99 le tiers du budget total des *Task Forces* – ce qui allait permettre la mise au point d'armes infra-soniques à partir de la fin 1998, puis de l'*HyperSonic Sound System* en 1999, avec l'*Acoustic Blaster* mitraillant par salves de 165 dB à 50 pieds, ou encore le *Sequential Arc Discharge Acoustic Generator* – armes qui cependant ne furent pas directement utilisées, car on allait leur préférer le *LRAD* (ou *Long Range Acoustic Device*) développé à partir de l'an 2000, et capable (selon les modèles) de projeter à 500 ou 1000 mètres des *rubans sonores épais* de 120 à 151 dB, destinés à 'sonner' un équipage de navire, à débusquer des *snipers* dissimulés, etc... Il existait, en service dans l'U.S.Navy, l'U.S.Army, etc., plus de 350 *LRADs* vers 2006, et la 'préparation' du siège de Fallujah par un bombardement *musical* a défrayé la chronique dès la fin 2004 (9).

Le caractère parfois mutilant, mais en principe '*non-léthal*', de l'emploi d'instruments de musique en tant qu'armes de dissuasion ne date certes pas d'hier – il suffit de se reporter à l'ouvrage-*princeps* d'André Schaeffner sur l'*Origine des instruments de musique*' (10) pour s'en persuader – mais la Fée Electricité semble avoir rendu leur usage vraiment efficace. L'intérêt de la recherche de Suzanne Cusick a consisté à ne pas s'en tenir là, et à tenter d'entreprendre un bilan parallèle, concernant le domaine non moins édifiant de ce qu'avec notamment Guantanamo, les Etats-Unis cherchaient à développer de manière systématique dans le prolongement des événements de 2001, de l'Afghanistan et de l'Irak : le *renouveau de la surdité*, dans le cadre élargi de la répression anti-terrorisme et sous la rubrique de la '*No-touch Torture*'. Car si, en matière 'musicale' ou 'sonore', le vingtième siècle finissant avait déjà vu se mettre en place des pratiques acoustiques inédites à base technologique, leur perfectionnement et leur généralisation ne tarderaient pas à permettre, dans les commissariats, les prisons ou les camps, de parachever élégamment (c'est-à-dire sans laisser de traces)

le travail d'éradication de la terreur entrepris sur le terrain, et qu'on espérait bien conduire à son terme. En lisant Cusick, on mesure la différence qui sépare *de facto* l'usage 'physique' de la musique sur le champ de bataille en tant qu'*arme*, et son utilisation en vue de 'simples' séances d'interrogatoire : dans le premier cas, on veille seulement à ce que soit neutralisé le *corps de la victime*. Ne tabler que sur la *sonorité* devrait suffire – comme l'enseignant du reste certaines tentatives du *sound art...* – à '*dissuader*' n'importe qui, n'importe quand. En regard, la conversion du musical en instrument d'enquête, puis en procédé de torture, offre plus de latitude – surtout quand le tortionnaire choisit lui-même les enregistrements et se fait *disc jockey* – pour disqualifier le *sujet*, pris certes au sens littéral d'un *sub-jectum*, d'une *sub-stance*, d'un *hupokeimenon*, mais cette fois *avec son supplément d'âme...* Et c'est en pratiquant allègrement un tel cartésianisme rustique, en général pimenté de racisme ordinaire (et que l'on n'hésitera pas à teinter d'une couche plus ou moins épaisse d'adjuvants et/ou de répulsifs à l'égard de certains modèles précis de religiosité, islamique ou non, intégriste ou pas, etc..., afin de démoraliser l'adversaire), que l'on équilibrera le plus harmonieusement la torture elle-même.

L'agression authentique, professionnelle, devra donc porter à *la fois* sur le plan 'sonore' et sur celui de l'*aura*, de manière qu'on y déchiffre sans mal une atteinte incontestable à l'esprit – et à la 'conscience musicale' – de celui qu'on met sur le gril. Que ce soit toujours, en fin de compte, à l'appartenance *personnelle* de la victime à telle ou telle culture précise, située et datée, que son tortionnaire *veuille aussi* avoir affaire, cela signifie que sa *persona* se laisse dédoubler (on la met simultanément *en* et à *la* question). Mais du coup, ce qu'on fait apparaître n'est rien de moins que l'équivoque de la *no-touch torture*, dans sa pleine horreur – et sa trouble et funeste beauté... D'où une casuistique certes intéressante par sa perversité, mais surtout révélatrice de la conception *universalisante* que se fait ici notre auteur (qu'il faudrait du reste orthographier '*auteure*', eu égard à son engagement dans les *gender studies*) de sa propre appréhension de la '*no-touch*' comme étant bien l'*envers* – que Georges Bataille eût dénommé la '*part maudite*' – de l'expérience musicale, voire chorégraphique, typique de notre Occident comme tel (et répandue sans doute avec une égale abondance, semble-t-il, en Orient). A cet égard, le texte de Suzanne Cusick ressemble un peu à un Rohrschach : elle n'hésite pas à 'se mettre dans la peau' de *toute* victime et à *ressentir à sa place* ce qu'elle imagine (ou espère ?) être un '*nexus* de souffrance, d'immobilité, de toucher-sans-être-touché involontaire, et de s'auto-blesser, tout en y étant forcé[e] par un Pouvoir dénué de corporéité et invisible'... Bref, tant de déhanchements et déchirements intérieurs ne se conçoivent guère sans une herméneutique aiguë des affects d'attente (11) – et peut-être le secours d'un thérapeute ?

Rappelons-nous cependant l'exemple de Mallarmé, et notamment l'exposition présentée naguère – en 2004 – au Musée d'Art Moderne de Barcelone, et dont l'intitulé opposait à pareille effervescence une relative distanciation ('*Art et Utopie, l'Action restreinte*'). N'avait-on pas pour autant réussi à cerner de manière frissante les symptômes et limites d'une véritable dérive, avec sa légère tendance paroxystique ? Le choix des arts et des oeuvres y faisait en tout cas bien plus nettement écho à ce qu'on pourrait appeler un *matérialisme mallarméen*, irréductible à ce pathos vers lequel un certain type 'valéryen' de lecture n'était que trop enclin à s'acheminer. Et cela posait la question-clé que le professeur Mario Costa avait saisie *in statu nascendi* à partir du '*Coup de dés*' dans son livre de 1990 sur '*L'Estetica dei media*', celle de l'"illustration" (12). Mallarmé, dans l'une des '*Réponses à des enquêtes*' que l'on engrangea dans ses '*Oeuvres complètes*', avait délivré, à propos du *Livre illustré*, un message sans

équivoque (13) : 'Je suis pour – aucune illustration, tout ce qu'évoque un livre devant se passer dans l'esprit du lecteur : mais, si vous remplacez la photographie, que n'allez-vous droit au cinématographe, dont le déroulement remplacera, images et texte, maint volume, avantageusement !' – Qu'après cela le cinéma se soit taillé à Barcelone la part du lion, de Vigo à Eisenstein et de Buster Keaton à Flaherty, quoi de si étonnant ? Mallarmé se méfiait de tout ce que la photographie devait à une certaine délectation morose, donc à l'impérialisme d'une certaine mémoire *fixant les attitudes, et par là toujours un peu nécrophile* – il lui préférait la vie...

Le cas de la musique est non moins saisissant. On caricaturerait sans trop d'effort le devenir récent qui lui fut imparté, en observant que les arpenteurs quasi kafkaïens de l'univers sériel, zéloteurs prioritaires, dans la seconde moitié du vingtième siècle, de l'embaumement d'une certaine momie- Mallarmé, ne se sont guère privés de bétonner '*L'Action restreinte*' en la spiritualisant tous azimuts. Le droit à la surdité devenait alors un privilège régalien. Impossible ici de ne pas songer par exemple à l'obligation faite à l'interprète de décongeler de proche en proche, grâce au jeu des couleurs, les pages d'une '*Troisième Sonate*' boulezienne inspirée dans les années 1955 à 1957 par l'exhumation du '*Livre*' de Mallarmé, certes, mais que l'auteur avait eu à cœur d'aménager (et perfectionner) – jusqu'à la convertir en une sorte de monopoly pour pianistes daltoniens... A ce propos, les premières critiques d'un Xénakis, ironisant sur les efforts accomplis (à Darmstadt et ailleurs) pour préserver la pureté de tel ou tel 'jeu de perles de verre' à la dernière mode, sonnaient fort, sans doute, mais aussi particulièrement juste : je me rappelle avoir félicité Iannis dès 1955, après la création de ses '*Metastaseis*' à Donaueschingen, pour son article du premier numéro des '*Gravesaner Blätter*', la petite revue de poche publiée cette même année par Hermann Scherchen, et qui 'lançait' ce que j'ai appelé à l'époque la '*pensée Xénakis*'. En lisant sa 'Crise de la musique sérielle'(14), j'avais eu l'impression de me retrouver dans une parfaite authenticité mallarméenne : on ne pouvait en effet que s'interroger sur le sens à donner à l'appel systématique à une déontologie 'anti-hasard', appelée à régenter des tissus musicaux élaborés sous le signe d'une apparente complexité, mais que l'on avait de ce fait assujettis d'avance (au moins doctrinalement) à une transparence de tous les instants. Le diagnostic qu'en donnait Xénakis me paraissait obvie : l'effet macroscopique de 'dispersion irraisonnée et fortuite des sons sur toute l'étendue du spectre sonore' ne pouvait en effet qu'entraîner les sériels à une 'contradiction entre le système polyphonique, linéaire, et le résultat entendu, qui est surface, masse.' Pourquoi hésiter alors – demandait Iannis – à changer d'outil, dès lors qu'on résoudrait bien plus commodément les distorsions de ce genre en *restituant* à la musique son bien, et en *substituant* à cette fin les grands nombres aux petits ?

Mais si, pour Xénakis, modifier l'échelle des calculs ne signifiait nullement porter atteinte à une économie auditive qui s'était conçue d'emblée comme résolument plurielle, et avait assumé sa pluralité dès le départ – en revanche les sériels, désireux de muscler leur propre discours musical (confiné en effet dans un 'pointillisme' droit issu d'une certaine lecture *structuraliste* de Webern), se voyaient soudain – ne serait-ce qu'à l'audition du moindre glissando – confrontés à des phénomènes de déferlement d'autant plus suspects et 'grossiers' qu'ils secouaient leurs habitudes auditives. Ils flairaient immédiatement chez un Xénakis un retour à la violence, à un primitivisme tarzanique, *bref une hypoacousie* ! – Mais qui était cependant à l'époque le plus fidèle disciple de Mallarmé ? Si le '*Coup de dés*', selon le poète, devait *ne jamais abolir le hasard*, reconnaître en musique *la réalité de ce hasard* pouvait-il ne se traduire qu'en graphèmes, et ne se plier qu'à la *seule* nécessité d'*écrire* une partition comportant (sur

le papier) des *italiques*, en s'interdisant tout recours au calcul physique des probabilités ? Sans prétendre arbitrer un tel conflit (l'histoire finirait bien par trancher...), ni même oser souhaiter quelque supplément d'équanimité de la part de compositeurs prêts à échanger des accusations de surdité, peut-être eût-il mieux valu se contenter d'observer qu'imputer à Xénakis une telle infirmité, cela revenait à le prendre pour un nouveau Beethoven. Option qui ne pourrait sembler de bonne guerre qu'à ceux qui, placés devant le choix mallarméen de l'illustration d'un livre, auraient opté pour la photographie plutôt que pour le cinématographe !

Je reprendrai volontiers, pour montrer en quel sens on a cru pouvoir historiquement 'dépasser' le '*Coup de dés*', l'exemple du compositeur 'mallarmésant' standard. Certes la '*Troisième Sonate*' et '*Pli selon pli*', qui avaient condensé l'esprit du '*Livre*' mallarméen tel que l'édita Jacques Schérer, ne permettaient pas, au moins en apparence, de douter de la fidélité boulezienne : comment le futur fondateur de l'IRCAM aurait-il jamais pu succomber à un misonéisme analogue à celui qu'avait en son temps si bien pourfendu Mallarmé ? – J'en conviens, mais ce que l'on découvre ailleurs, sous la plume de Boulez lui-même traitant d'un sujet voisin, n'en remet pas moins l'essentiel en cause. Dans le texte superbe qu'il a consacré à 'Ce que la peinture donne à entendre', Yves Depelsenaire a épilogué récemment sur la découverte que Boulez fit de la '*Machine à gazouiller*' de Paul Klee. Stockhausen lui avait offert en 1947 le maître livre de ce dernier, '*La Pensée créatrice*' ('*Das bildnerische Denken*'), en lui faisant miroiter qu'il serait pour lui le 'meilleur professeur de composition' possible. Boulez se garda bien cependant, précise Depelsenaire, de composer quelque musique inspirée par la '*Machine à gazouiller*', comme Mondrian par exemple le fit du '*Boogie Woogie*'. Il était d'avis en effet que '*cette machine fonctionne mieux dans le silence, parce que nous pouvons y concevoir nombre de sons et de combinaisons extraordinaires que leur transposition dans la réalité tuerait sans pitié.*' Ainsi, continue Depelsenaire, le Klee de Boulez *aggravait* Proust : si '*La Recherche du temps perdu*' nous donne à entendre une musique qui ne peut exister que dans l'imaginaire avec la Sonate de Vinteuil, la '*Machine à gazouiller*' nous donne à entendre 'une musique qui n'existe pas et n'existera jamais.' (15)

Dont acte. Mais... revoici la surdité ! Car on peut se demander si la fixation de Boulez à l'égard de Mallarmé ne tendait pas en réalité, comme le laisse penser son éloge de Paul Klee, à s'incurver du côté de chez Proust – ou bien (s'agissant de Mallarmé) du côté de la 'quête spirituelle' exaltée par Paul Valéry. Que Boulez se soit laissé piéger par sa piété, en cédant à la tentation de convertir sa *référence au 'Livre'* en une *déférence* finalement *démobilisante*, et que celle-ci ait réactualisé la problématique de la surdité, au sens où elle réinstallait 'au sommet' l'idéalité pure du silence, c'est bien ce qui apparaît si on la confronte avec *une tout autre lecture du même 'Coup de dés'*, due – à la même époque – à celui qui fut au départ son complice et s'est affirmé depuis comme l'un des gourous de la (post)modernité, John Cage. – Selon les propos qu'avait rassemblés ce dernier dès son maître-livre de 1961, '*Silence*' (16) l'oeuvre musicale ne pourrait plus guère à l'avenir ressembler à ce qu'elle avait été, à savoir un objet idéal, à vénérer de loin. Et reprenant mot pour mot la réponse de Mallarmé à la question concernant la substitution du 'cinématographe' à la simple photo pour 'illustrer' un livre, Cage n'hésitait pas à comparer la partition musicale du futur, indéterminée, à une *caméra* très supérieure aux nôtres, parce qu'à la fois inusable et apte, grâce à l'illimitation de l'ouverture qu'elle offrirait sur n'importe quel paysage sonore existant, à autoriser tout un chacun à y prélever ce qu'il voudrait et à en réaliser autant de films qu'il le souhaiterait. '*La musique*, répétait John Cage dans les années 1970, *c'est l'écologie*' – et cette affirmation, qu'il a martelée dans '*Pour les Oiseaux*', ne la retrouve-t-

on pas – quelque peu sublimée, mais toujours présente – dans le titre de sa dernière conférence, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer ; le seul problème avec les sons, c'est la musique* (17) ?

En ce sens, il est devenu possible d'accéder à l'intelligence d'un précepte dont le philosophe Ernst Bloch avait naguère affirmé, dans son traité sur *Avicenne et la gauche aristotélicienne*, qu'il constituait une bonne définition de la 'réalité ouverte au possible', c'est-à-dire d'une 'utopie objectivement réelle' parce que parfaitement réalisable (y compris, selon le compositeur Dieter Schnebel, en musique) : *'ce qui existe n'est pas copié, ni violé par une forme qu'on lui imposerait, mais ce qui est latent dans sa matière est mené à terme de façon artistique'* (18). J'avais développé ce même point dans un texte sur *La musique et l'oubli*, qui a attiré naguère l'attention de mon maître Gilles Deleuze, et fait l'objet d'un commentaire par Mireille Buydens (19). Mais comme la formule blochienne est fondamentale pour la compréhension contemporaine des interrelations entre la technique et l'esthétique des différents arts, la réexaminer ici permettra de mieux saisir le véritable enjeu de la problématique de la surdité aujourd'hui. Ce que John Cage entrevoit en effet dès la période de l'indétermination (en gros celle qui suivra la 'création', en 1952, de sa première pièce de silence, *4'33"*), c'est que l'oeuvre – ou la non-oeuvre – bâtie de façon 'expérimentale', et irréductible pour cette raison à une oeuvre 'ouverte', cessera de servir de *machine à assourdir*, et donc de *faiseuse d'anges*, dès lors qu'elle saura *ne plus se contenter* d'accoucher de ces sonorités mort-nées ou avortées dont Boulez était lui-même contraint d'avouer – à propos de ses rêveries autour de Klee – qu'elles ne seraient jamais que des spectres *'que leur transposition dans la réalité tuerait à jamais'*. On est contraint de reconnaître alors que si, pour Cage, les silences n'existent pas, les réalités spectrales existent encore moins, si bien que la pétition de surdité que Casati et Dokic déduisaient de Kripke n'a plus lieu de s'imposer : le musical cesse d'être fonction des 'sensations' sonores, parce qu'il est renvoyé à l'*organe sensoriel* – autrement dit au *degré zéro de la croyance*, au *'point de rencontre avec le monde qui nous environne'*. Comme l'a dit Gerald Bruns (en attirant l'attention sur le rapport tout à fait étroit qu'entretiennent les deux '*anarques*' – ou orfèvres en '*an-archie*' - que furent, à la mi-vingtième siècle, Emmanuel Lévinas et John Cage), tout se passe dès lors comme si le monde 'recevait l'autorisation d'occuper le site de l'art sans avoir à en payer le prix esthétique habituel'; pas plus chez Cage que chez Mallarmé, il ne s'est agi d'une révolution de palais. Car en ce qui concerne Cage, le bouleversement a consisté à faire dépendre la relation de la musique et du bruit non plus d'un choix esthétique ('pour' ou 'contre' la définition classique de l'harmonie), mais d'un geste éthique de 'reconnaissance'(ou d'*'acknowledgment'* – au sens de Stanley Cavell) : très exactement de ce geste éthique par lequel la musique se permet de 'laisser les sons être eux-mêmes' (20).

Qu'en est-il cependant de la question de la surdité, et doit-elle finalement se résoudre à la façon dont, à partir de la problématique classique du sujet et de l'objet ('est-ce que l'arbre existe si personne ne l'a jamais vu?') on prétend en général la 'réduire' ('si l'opinion phénoménologique a raison, on ne peut jamais enlever le sujet et l'objet pur n'existe pas') - fût-ce en s'opposant à une pensée absolutiste (pour qui 'l'objet pur existe, mais il n'a rien à voir avec nous') ? – Selon une troisième solution, à laquelle je souscrirai d'autant plus volontiers qu'elle a recueilli entre autres les suffrages du compositeur Tom Johnson, ainsi que ceux de son maître, Morton Feldman, 'l'objet lui-même peut devenir le sujet et l'objet ensemble'. Il s'agira en somme de consentir à l'utopie qu'un penseur du 'n'être-pas-encore' comme Ernst Bloch avait développée dès son ouvrage de 1923 sur *L'Esprit de l'utopie*, celle de la musique comme 'unique théurgie subjective', utopie qui m'a toujours semblé avoir trouvé un écho exemplaire

dans le précepte feldmanien consistant à 'laisser la musique faire ce que la musique veut faire.' – Les perspectives ainsi dessinées définissent un champ de recherche assez vaste, et dont j'espère qu'il fera l'objet de développements ailleurs ; qu'il me soit déjà permis ici d'en amorcer dès à présent les prodromes.

En définissant, d'après Mallarmé, l'oeuvre comme une variété d'*appareils*, Cage n'a pas seulement démystifié l'approche qui est ordinairement réservée aux objets d'art, et il n'a pas cherché, comme l'avait fait Marcel Duchamp, à jouer avec les mots en composant par exemple un '*objet-dard*', ni à mettre en défaut la *mimesis* à la façon de Magritte peignant '*ceci n'est pas une pipe*'. Mario Costa y a insisté, Mallarmé concentrait déjà l'attention sur 'l'individuation de la physiologie spécifique à chaque média', tandis que la critique ne faisait en regard que 's'acharner sur le déchiffrement des significations'. Résultat : 'le '*Livre*' se présente comme un double substitutif du monde, comme son image qui tout en étant spéculaire peut lui soustraire son être et s'attribuer, par cette soustraction même, un être plus vrai que le sien ; ce monde nouveau fonctionne d'une manière autonome et, en dernière instance, il ignore et exclut de soi toute référence au monde et au sujet' (21).

Que cette mutation du '*Livre*' en *image* s'applique au '*Coup de dés*' ne fait aucun doute pour Cage, et que le projet mallarméen ait été repris et achevé par James Joyce sous les espèces de '*Finnegans Wake*', lequel se présente à son tour comme un *nouveau média* 'au sens plein et définitif', ce trait a rendu le *magnum opus* non seulement incommensurable à un 'simple' hypertexte, mais équivalent à quelque 'immense mémoire de données connectées entre elles et fonctionnant à la façon d'Internet' – ce qui a permis à John Cage d'en faire l'*épitomé* (à tous les niveaux) *de sa propre production...* Comme l'observe ici le Professeur Costa (22), 'mettre le monde entier dans un livre', selon les aspirations de Mallarmé réalisées par Joyce, ou le mettre 'dans une boîte', comme Internet fait actuellement, sont deux activités qui se complètent l'une l'autre, tout en conduisant à des rebondissements inattendus. On peut distinguer en effet à un *premier niveau* le stade auquel se tiennent nombre de philosophes épris d'abstraction ('Que le temps et l'espace ne soient que des effets de surface est un concept qui est déjà venu à l'esprit de bien des gens, Parménide en est un exemple'); il faudra dès lors, à un *second niveau*, que '*l'impression se transforme en un état de choses vérifiable*' (et à ce moment, 'tout est présent, chaque espace-temps peut accourir dans le seul espace-temps du présent, d'un présent qui se répète indéfiniment et immuablement'). Ou, si l'on préfère, '*le duplicata en boîte du monde* édifie un monde en boîte qui est sans espace et sans temps', si bien que 'dans chaque point du réseau tous les autres convergent et c'est vers eux que chaque point renvoie : à l'espace de Kant et Newton , et à l'espace d'Einstein, s'ajoute maintenant le nouvel 'espace' ou 'non-espace' créé par le réseau et à l'oeuvre déjà dans le '*Finnegans Wake*'".

Lire Mallarmé, c'est donc – de proche en proche – lire Joyce ! D'où, chez Cage, l'invention (en 1976) d'une méthodologie du *Writing Through* , appliquée directement au '*Wake*' (Joyce ayant lui-même été déjà 'mis en musique' par Cage depuis 1942 !) : celle-ci va permettre, à partir d'un texte préexistant, de mettre à jour un ou plusieurs réseaux de relations cachées, non-linéaires et trans-linéaires. De manière analogue, Saussure avait identifié, dans des recherches qu'il avait entreprises entre 1906 et 1909 (mais que Jean Starobinski n'exhuma qu'en 1971), la déclinaison, dans un hymne du '*Rig-Véda*', de phonèmes, 'trans-cohérents' bien qu'inaudibles, puisque séparés les uns des autres, mais appartenant au même nom sacré d'Agni et tournant autour de lui (– agnim, agninâ, agnayê, agnê...).

La recherche saussurienne concernait d'abord les anagrammes ou hypogrammes qui déjouaient par leur '*sous-jacence*' les seuls liens de surface ; elle devait s'élargir ensuite aux 'paragrammes', ce mot visant à signaler la trans-spatialité des énergies en jeu. En comparaison, la genèse cagienne des *Mesostics* s'est effectuée plus directement en symbiose avec une dynamique spatio-temporelle. Il suffit de songer par exemple aux fameux '*Sixty-Two Mesostics Re Merce Cunningham*', lesquels avaient naguère 'profilé' certaines attitudes du danseur en combinant des caractères typographiques déformés, d'abord prélevés dans les ouvrages de sa propre bibliothèque. Cette dynamique s'est révélée audacieuse : elle a permis, un peu à la manière dont Merce lui-même 'démonte' et 'refait' aujourd'hui le corps de ses danseurs dans la chorégraphie ordinateurisée du ballet '*Biped*', de Gavin Bryars, de produire (en 1971 !) des 'clichés' pour le moins inattendus – autorisant en 1974 une 'lecture' chantée légendaire, enregistrée dans le premier disque de la Cramps Records par le génial Demetrio Stratos... Mais une fois survolée l'histoire des différents moments de leur éclosion, les *Mesostics* aboutissent à l'affirmation commune de la nécessité d'une organisation cohérente autour d'un pivot ou axe central, par hypothèse *non-dit* ou *tache aveugle*, qui peut désigner aussi bien le *sujet* dont il est question que l'*origine*, le *nom de l'auteur*, etc... – *tout en défiant la syntaxe, c'est-à-dire l'ordre de marche de l'armée des mots.*

L'analyse qu'a donnée Steve McCaffery de la '*transcohérence*' des *mesostics* chez John Cage est éloquent à propos de l'ordre paradoxal qu'est susceptible d'imposer leur usage en régime de démilitarisation du langage – comme si la '*dissonance cognitive textuelle*' était de nature à se laisser anesthésier par quelque cure de *surdité* qui veillerait à la tempérer sans pour autant la réguler intégralement. Mais le paradoxe, que Jean Starobinski (23) imputait à Saussure d'avoir accentué à l'excès en posant trop nettement '*l'alternative entre effet de hasard et procédé conscient*', pouvait être atténué. 'En l'occurrence, demandait-il, pourquoi ne pas congédier aussi bien le hasard que la conscience ? Pourquoi ne verrait-on pas dans l'anagramme un aspect du *processus* de la parole – processus ni purement fortuit ni pleinement conscient ? Pourquoi n'existerait-il pas une itération, une palilalie génératrices, qui projetteraient et redoubleraient dans le discours les matériaux d'une première parole à la fois non prononcée et non tue ?'

C'est enfin un paradoxe du même genre qui a rendu à la fois problématique et fascinante la mise au point d'une oeuvre posthume de John Cage, '*One 13 pour violoncelle solo avec archet courbe*', co-signée par le violoncelliste Michaël Bach, qui en a donné la création à San Francisco récemment (le vendredi 7 mars 2008), et dont le travail s'est révélé, au fil des ans, comparable à celui qu'avait entrepris pour la voix le chanteur Demetrio Stratos... La partition, que le Cage Trust vient de confier aux Editions Peters en vue d'une publication prochaine, a été conçue d'après les indications expresses données par John Cage le 20 juillet 1992 ; elle devait initialement s'intégrer dans l'ensemble de 5 solos pour différents instruments dont Cage avait déjà terminé la mise au point sous l'intitulé global '*Ryoân-ji*'. – Or une difficulté concernant le tirage au sort des intervalles censés encadrer les glissandos du '*Ryoân-ji*' pour violoncelle vint interrompre son élaboration : le tirage au sort avait donné à deux reprises le même intervalle (le fa# 3), et il eût fallu repartir de zéro ! La solution suggérée par Michaël Bach (convertir les intervalles en notes uniques, mais *au sein desquelles* on infiltrerait, grâce à l'archet courbe, jusqu'à 20 glissandos par note...), approuvée par John Cage, a finalement permis que fût terminée '*One 13*' (24).

Donnons la parole pour finir à Michaël Bach lui-même, mieux placé sans doute que quiconque pour témoigner de l'importance inusitée d'une telle expérience à notre époque : à ses yeux, remettre en question l'interprétation habituelle du phénomène de l'unisson, c'est poser la question du jardin du Ryoân-ji. 'Pourquoi 'une' des quinze pierres demeure-t-elle invisible à l'oeil humain, quelle que soit la place occupée par l'observateur ? L'énigme de cette pierre invisible mais présente est porteuse du message que perception sensorielle et réalité ne coïncident pas... Une première réponse est évidemment la 'quatrième dimension', le temps. En effet, pour pouvoir voir toutes les pierres, l'observateur doit avoir occupé plusieurs postes d'observation. La réponse pourrait être aussi le mouvement, ce qui n'est guère suggéré par la rigide composition minérale du champ de pierre. – Quelque chose de similaire se produit dans 'One 13'. *Dans l'unisson, les notes se superposent et se dissimulent l'une l'autre. Le fait qu'en apparence une seule note résonne suggère une expérience d'écoute statique. L'insistance quasi obsessionnelle sur une note présumée invariable ouvre la porte sur de nouvelles découvertes; IL S'AGIT EN FAIT DE SE LIBERER MENTALEMENT DE CETTE NOTE AFIN DE DEVENIR CONSCIENT DES MOUVEMENTS QUI SE PRODUISENT A L'INTERIEUR DE L'UNISSON.'*

NOTES

- 1 – Cf. Patrick Quillier, 'Le 'Contre-Sépulcre', pays acousmatique', in Patrick Née et Danièle Leclair, 'René Char I, le 'pays' dans la poésie de Char', Paris, Minard, 2005, p. 127 sq.
- 2 – Dick Higgins, *George Herbert's Pattern Poems in their Tradition*, West Glover, Vt., Unpublished Editions, 1977, p. 8.
- 3 – Gilles Deleuze, *Le Pli, Leibniz et le baroque*, Paris, Ed. de Minuit, 1988, p. 43-45.
- 4 – Paul Valéry, *Oeuvres, vol. I*, Paris, Coll. de la Pléiade, 1957, p. 624.
- 5 – P. Valéry, op. cit., p. 626.
- 6 – Saül Kripke, *La logique des noms propres*, Paris, Ed. de Minuit, 1982, p. 121.
- 7 – Robert Casati & Jérôme Dokic, *La Philosophie du son*, Nîmes, J. Chambon, 1994, p. 26-28.
- 8 – Suzanne G. Cusick, 'Music as torture, music as weapon', *Transcultural Music Review*, # 10 (2006), ISSN : 1697-0101.
- 9 – DeGregory, Lane, 'Iraq'n'roll', *St Petersburg Times online, Floridian*, November 21, 2004.
- 10 – Cf. André Schaeffner, *Origine des instruments de musique*, Paris, Payot, 1936.
- 11 – Cf. Pierre Bouretz, *Témoins du futur*, Paris, Gallimard, 2003, p. 563-629.
- 12 – Cf. Mario Costa, *L'Estetica dei media*, Leccia, Capone ed., 1990, p. 54.
- 13 – Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes* (en 1 vol.), Paris, Pléiade, 1951, p. 878.
- 14 – Iannis Xenakis, 'Crise de la musique sérielle', *Gravesaner Blätter I*, juillet 1955.
- 15 – Yves Delpersenaire, 'Ce que la peinture donne à entendre', in Raoul Dutry et Brigitte de Patoul, *La Peinture dans le noir*, coll. VOIR, Ligue Braille asbl., Bruxelles 2007, p. 69-70.
- 16 – Cf. John Cage, *Silence*, Middletown, Connecticut, Wesleyan U.P., 196, *passim*.
- 17 – Conférence de Pérouse (23-06-1992), trad. D. Charles, La Souterraine, P. Courtaud éd., 1994.
- 18 – Ernst Bloch, cité par Dieter Schnebel, 'Formes de la musique nouvelle', in Gérard Raulet, *Utopie – Marxisme selon Ernst Bloch*, Paris, Payot, 1976, p. 101.
- 19 – 'La musique et l'oubli', *Traverses* n° 4, 1976, cité in Mireille Buydens, *Sahara, L'esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, Vrin, 1990, p. 58 sq.
- 20 – Gerald L. Bruns, 'Poethics', in Marjorie Perloff & Charles Junkerman, *John Cage Composed in America*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, p. 206-225.
- 21 – Mario Costa, *Internet et globalisation esthétique*, tr. Di Nicola, Paris, L'Harmattan 2003, p. 18
- 22 – M. Costa, op. cit., p. 19. Cf. aussi *L'oggetto estetico e la critica*, Salerno, Edisud, 2007, p. 45-47 (sur Cage) et p. 75-78 (sur Cage, Iimura Takahiko et le *Ryōan-ji*).
- 23 – Cf. Steve McCaffery, 'Transcoherence and Deletion : the mesostic writings of John Cage', *Etudes Anglaises* 59-3 (2006), p. 329-340. Le travail de Steve McCaffery s'est appuyé sur celui de Jean Starobinski, *Les Mots sous les mots, Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971, dont je reprends ici la conclusion (p. 153-154).
- 24 – Cf. le site WEB de Michaël Bach, 'BACH.Bogen': <http://pagespro-orange.fr/bach.bogen/html> (j'ai suivi pour l'essentiel la traduction française du Dr. Philippe Borer, en ce qui concerne le texte consacré à *Ryōan-ji et One 13*).