

Musique de la communauté affective
Sonorités politiques, perceptions collectives et performances expérimentales

Hubert Gendron-Blais

Thèse
présentée
au
Humanities Program

comme exigence partielle au grade de
philosophae doctor (Ph. D.) Humanities – Fine Arts
Université Concordia
Montréal, Québec, Canada

Octobre, 2019

© Hubert Gendron-Blais

CONCORDIA UNIVERSITY
SCHOOL OF GRADUATE STUDIES

This is to certify that the thesis prepared

By: Hubert Gendron-Blais

Entitled: Musique de la communauté affective: sonorités politiques, perceptions collectives et performances expérimentales

and submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Doctor Of Philosophy (Humanities - Fine Arts)

complies with the regulations of the University and meets the accepted standards with respect to originality and quality.

Signed by the final examining committee:

_____	Chair
Dr. Rosanna Maule	
_____	External Examiner
Dr. Jeremy Gilbert	
_____	External to Program
Dr. Angélique Willkie	
_____	Examiner
Dr. Sandeep Bhagwati	
_____	Examiner
Dr. Sophie Bourgault	
_____	Thesis Supervisor
Dr. Erin Manning	

Approved by _____
Dr. Erin Manning, Graduate Program Director

November 22, 2019

Dr. Rebecca Taylor Duclos, Dean
Faculty of Fine Arts

ABSTRACT

Musique de la communauté affective: sonorités politiques, perceptions collectives et performances expérimentales

Hubert Gendron-Blais, Ph. D.

Université Concordia, 2019

Cette thèse constitue l'expression écrite d'un projet de recherche-crédation visant à appréhender le rôle joué par les composantes sonores et musicales dans la (trans)formation des agencements collectifs. En quoi le son et la musique contribuent à la formation et à l'intensification des communautés affectives, ces communautés aussi intensives qu'évanescences qui ne reposent pas tant sur une identité préétablie ou des intérêts déterminés, mais qui émergent à même l'événement, comme penchants partagés, quelque chose qui circule entre les êtres, les choses, les ambiances? Une telle recherche, au confluent de la philosophie, de la pensée politique et de la musique, a entre autre requis la réalisation d'une véritable enquête sonore sur les bruits du politique, et plus particulièrement ceux issus des manifestations autonomes. L'attention à l'impact des sonorités ambiantes dans les manifestations du commun a ouvert toute une réflexion sur la matérialité sensible et la perception collective du son. L'étude des dimensions esthétiques et politiques de l'affectivité du son a finalement orienté la recherche vers les pratiques musicales, et plus particulièrement sur la manière dont certains processus musicaux peuvent orienter l'expérimentation de nouvelles manières de se rassembler à même l'événement. La musique apparaît ainsi comme le résultat d'un processus de capture de forces environnantes; les composés sonores qui en émergent ouvrent la voie à une analyse autour des notions de composition, d'improvisation et de performance, mais aussi sur les différentes techniques requises pour favoriser l'expression d'un agencement musical donné, faisant ressortir l'apport des composantes non humaines qui participent à l'événement sonore. La conclusion marque l'amorce d'une réflexion autour des notions d'origine, d'appartenance et d'appropriation, offrant une perspective nouvelle sur les enjeux et débats liés aux politiques identitaires dans le champ artistique,

politique et social. Ce travail théorique a trouvé son expression musicale dans la composition de la pièce *Résonances manifestes*, création musicale improvisée – c'est-à-dire adressant le mélange complexe de contingence et de contraintes qui émerge du brouillage des notions de composition et d'improvisation – performée par le Devenir-ensemble à l'issue d'un processus de création et de réflexion collective qui s'est étalé sur près d'un an. La pièce est venue prolonger et stimuler les réflexions déployées dans la thèse écrite.

REMERCIEMENTS

L'élaboration d'un tel projet de recherche-crédation, malgré les moments de solitude qui parsèment la trajectoire, est l'affaire de tout un monde. Quelques remerciements s'imposent dès lors, bien qu'ils ne sauraient souligner l'apport de tous ceux et celles qui ont infléchi le cours de ce processus.

Je tiens d'abord à remercier les co-superviseur.e.s qui ont accompagné le développement de ce projet depuis six ans. Sophie Bourgault, dont le support indéfectible malgré les bifurcations, et la lecture toujours attentive, éclairée et respectueuse des différences d'approches auront permis d'assurer une continuité dans ce processus. Sandeep Bhagwati, pour la confiance, la rigueur et la générosité dont il a fait preuve en ce qui a trait à l'expression musicale de ce projet, qui n'aurait pas été déployée avec autant d'ampleur et de finesse sans son apport inestimable. Et surtout, Erin Manning, pour l'inspiration, l'attention au pouvoir de l'inframince, et le partage d'idées devenues bifurcations existentielles. Ce doctorat n'aurait probablement pas été mené à terme sans son support à la fois créatif, tactique-bureaucratique et relationnel, qui aura permis de trouver l'aplomb requis dans les mouvements parfois sinueux que requiert cet exercice. Ce fut une chance de travailler avec vous, et j'espère que ce projet reflète la qualité de vos conseils et propositions.

Si toute pensée est éminemment collective, une pensée de la communauté n'irait pas bien loin si elle ne reconnaissait pas d'emblée la contribution de tous ceux et celles, voire même de toutes ces « choses », qui ont participé son expression. Pour tous ces échanges, discussions, réflexions élaborées à plusieurs, commentaires qui ont permis l'affinement de ce projet, merci à la meute du Collectif de débrayage (et consorts) et aux camarades de L'Impasse, aux gens du SenseLab et du Matralab (et en particulier Joel Mason, Erik Bordeleau, Brian Massumi, Geoffrey Edwards, Ana Ramos, Jen Reimer, Joseph Browne, Adam Szymanski, Leslie Plumb, Diego Gil et Laura T. Ilea), aux membres des séminaires « When practice becomes process » et « Sounds that move us, sounds that elude us », à Dont Rhine, Illa Carrillo Rodriguez et Eric Lewis.

Parmi ceux et celles qui ont contribué à l'élaboration de ce travail, je tiens à souligner l'apport crucial des lecteurs et lectrices aguerris qui ont bien voulu plonger dans ce texte pour se prêter au précieux jeu de la révision: Erik Bordeleau, Annabelle Rivard, Olivier Bissonnette-Lavoie, Philippe Blouin et Paul Karazivan.

Gratitude aux musiciens et musiciennes du Devenir-ensemble qui ont pris part au processus de longue haleine que fut la création de la pièce *Résonances manifestes* : Andrea Mercier, David Dugas Dion, Joel Gorrie, Joel Mason, Elyze Venne-Deshaies, Marilène Provencher-Leduc, Mélanie Cullin, Paul Karazivan et Philippe Blouin. Leur implication dans le projet aura été des plus inspirantes, et ce à tous les niveaux. Merci également à ceux et celles qui ont rendu possible la production du concert du 18 février à la Sala Rossa, une expérience inoubliable qui sera rendue publique sous peu (sur Cuchabata records): Peter Burton et toute l'équipe du Suoni per il popolo, Christian Fafard, Jen Reimer, Vitalyi Bulychev, Alex Pelchat, Marjolaine Lord, Stefan Christoff et le Montreal Sound Map Project. Mention toute particulière à Marie-Pier Frappier, dont les traces d'écriture spontanée en cours de performance sont venues peupler l'interlude portant sur la pièce.

Pensée particulière pour tous les musiciens et musiciennes avec qui j'ai eu la chance de vivre des moments intensifs de création musicale, et en particulier pour la nébuleuse de – ce qui nous traverse –. Ces pratiques expérimentales ont été aussi importantes que la masse des lectures et discussions dans l'élaboration de ce projet de recherche-crédation.

Finalement, merci à ma famille et mes ami.e.s, qui furent si souvent négligé.e.s ces dernières années. Votre présence et votre compréhension ont permis de salutaires remontées à la surface. (Mention spéciale à Madeleine et à Carmel pour le soutien inébranlable).

Un merci tout particulier à Marjolaine, pour la précieuse confiance, le support assidu, les multiples inspirations et réflexions partagées, et pour tous ces beaux dérangements... Partenaire de manif, partenaire de vie, dont la résilience et la vivacité continuent de m'émerveiller. Et si ce travail devait être dédié, il le serait pour le petit Keroack, dont l'arrivée magnifique en cours de route est venue bouleverser ce processus de manière vivifiante, comme la vie sait si bien le faire. En espérant qu'il puisse un jour lire le « résultat » de toutes ces heures passées loin de lui.

Il est également d'usage ici de souligner l'apport des organismes subventionnaires qui ont assuré le support financier de ce projet: le Fonds de recherche du Québec – Société et culture, l'Université Concordia et la Fondation Desjardins. Puisque la gratuité scolaire tarde à être instaurée...

Finalement, merci à tous celles et ceux, souvent anonymes, qui ont partagé ces moments de grande intensité dans la rue, qui m'ont ouvert les oreilles et l'âme, à cette communauté diffuse. À celles et ceux qui liront peut-être, un jour, peu importe la distance.

*Sous l'avenir qui gronde,
Furtifs, nous attendons,
Pour nous affilier,
L'amplitude d'amont,
Nous savons que les Choses arrivent
Soudainement,
Sombres ou trop ornées.*

*- René Char
Commune présence*

*Collect our resonance [...]
Drop your fear [...]
Listen and sound [...]
Push hard your limits of listening and sounding
Something new will happen [...]
Embrace wilderness*

*- Pauline Oliveros
Deep Listening*

*Their bond was unspoken but fierce.
You can hear that intensity in the playing.
They were two souls looking for each other [...]
for the music to happen in the way it did,
it needed both of them.*

*- Neneh Cherry
Ornette Coleman Remembered by...*

TABLE DES MATIÈRES

<i>Prélude – À l’écoute, au jeu du commun sensible</i>	1
Communautés affectives	5
Approches (:) de la recherche-création	11
�l�ments de cartographie conceptuelle	15
<i>Interlude – Une enquête sonore</i>	18
Une épistémologie sonore	19
Politique des écologies acoustiques	22
L’enquête sonore sur le commun manifeste	24
<i>Chapitre 1 – Musicalité des manifestations politiques de la communauté affective</i>	29
Politique des fréquences : au monde	32
Des rythmes et des échos du commun sensible	43
Composer un style, agencement de forces	51
<i>Chapitre 2 – Perception et affectivité des sonorités communes</i>	59
Matérialité sensible du son	60
Politique de la perception	72
Affectivité des sonorités communes	82
<i>Chapitre 3 – Du communisme de l’expérience musicale</i>	90
Capter les forces, rendre sonore	91
Technique des agencements musicaux : machines à musique	101
Socialité de la <i>black performance</i>	108
Le devenir-minoritaire du peuple cosmique	114

<i>Interlude - Résonances manifestes, note sur la pièce musicale</i>	117
Comprovisation : règles virtuelles pour actualisations de qualité	118
Partition de sons ambiants	121
L'écoute comme matériau (et ses tensions créatrices)	124
Conditions – techniques – de la performance	126
Expérimentations musicales et leurs effets désirables	130
<i>Postlude – Musicalité de la communauté affective</i>	134
Stylistique modulatoire	134
Perception du bruit trouble	137
Musique du/au dehors	139
Devenir-ensemble	142
Pensée-musique, cosmosophie et politique de l'étrange(r)	146
<i>Annexe – Résonances manifestes, performée par le Devenir-ensemble</i>	150
<i>Références</i>	151

Prélude

À l'écoute, au jeu du commun sensible

*we've tried how much we've tried [...]
many sleepless nights we've seen
the sun collapsed on everything [...]
these bells are broke but still they ring [...]
shut up a while the birds are singing*

– Thee Silver Mt. Zion Memorial Orchestra
Austerity Blues

Montréal, 1^{er} mai 2015. Les flics ont attaqué la manifestation anticapitaliste du centre-ville avant même qu'elle ne parte, si bien que seuls les éléments les plus motivés sont restés pour faire entendre qu'on ne se laisserait pas disperser aussi facilement. Il semblerait qu'il faille leur rappeler qu'aujourd'hui c'est notre fête, pas la leur. Dans la pagaille pas possible entourant le square Philips, petits groupes de manifestants et manifestantes agglutiné.e.s sur le trottoir, dans la rue, dans les parkings, et petites escouades policières semblent pris dans un jeu de poursuite infinie. On ne sait plus trop où donner de la tête, les bruits fusent de toutes parts.

– *La manif?*

– *Elle est rendue où?*

– *Vous savez s'il y en a encore une?*

– *Ok attend, je t'entends mal, tu dis que vous êtes...?*

Un groupe s'agrège, prend confiance, grossit tranquillement, rejoint par d'autres désorienté.e.s qui y voient l'amorce d'un nouveau point de rassemblement spontané. On entend qu'il y aurait une tentative de reformation de manif plus bas. Mais où? On sait pas trop, les informations vont dans tous les sens, sans en avoir vraiment. On, ou plutôt ça décide de bouger vers le sud, de pencher vers la côte ensemble puisqu'il semblerait que les échos entendus nous portent à retourner vers le lieu même où ça a péti. On se met en branle, un petit cortège qui prend des forces qu'à se remettre en mouvement.

Puis soudain, après avoir fait quelques dizaines de mètres, voilà qu'on entend, au loin, le son tant désiré : la clameur d'un groupe d'ami.e.s rassemblés de nouveau.

Ce son qui nous rameute, celui qui nous fait sortir de chez nous, nous rencontrer, ce son si distinguable des sirènes, des hélicos, de la musique moche du centre-ville. Pas de doute : c'est bien des ami.e.s qui nous appellent au loin. On se met à courir, comme ça, portés par nos envies de les rejoindre, suivant leurs clameurs. Des inclinations vibrantes. Le bruit de tous ces pas, qui dans leur rythme désordonné marquent tout de même un effet d'ensemble.¹

Ce moment fort de la grève du printemps 2015² témoigne bien du rôle des composantes sonores dans la prise de consistance des communautés dans l'événement où elles se rassemblent : la matérialité sonore du politique fait ici écho à la résonance affective du commun. Quelle est cette musique qui semble à la fois se déployer dans l'actualisation manifeste des sons, et dans la virtualisation affective qui fait vibrer les collectivités?

Le rôle de la musique et du son dans la vie politique des communautés a été l'objet d'investigations philosophiques depuis l'Antiquité. Platon et Aristote ont notamment consacré de

¹ Extrait du livret de la pièce « Effet d'ensemble », performée au Matralab en avril 2016.

² Le mouvement du Printemps 2015 a émergé comme une offensive contre l'austérité et l'économie extractiviste qui ont marqué le paysage politique québécois depuis une vingtaine d'années. Ses revendications larges, de même que son mode d'organisation autonome (basé sur des comités informels), ont fait la singularité du mouvement, mais semblent aussi avoir restreint son extension, ou du moins sa massification. Aussi énergique que minoritaire, le mouvement a été l'objet d'une forte répression politique, et s'est replié après quelques semaines de grève et d'actions diverses. La journée de grève sociale du 1er mai a été un moment fort du mouvement, alors que quelques centaines d'actions de perturbation ont eu lieu à travers la province, à l'initiative d'organisations étudiantes, communautaires et syndicales. Cf. Collectif de débrayage et consorts, *FUCK TOUTE !* (2016).

nombreuses pages³ à l'étude de l'*ethos* et du pouvoir affectif propre aux harmonies, aux rythmes et aux instruments, à leur impact sur l'éducation, l'âme des citoyens et donc sur la vie de la Cité. À l'époque moderne, Thomas Hobbes a multiplié les références au bruit pour exemplifier la démesure des passions collectives⁴ et ainsi justifier la nécessité de les voir contrôlées par le Souverain, alors que Jean-Jacques Rousseau a fait grand place à la musique et aux clameurs populaires dans son étude du rôle politique et moral des spectacles et autres représentations publiques.⁵

L'analyse du rôle des sons et de la musique dans la vie des collectivités témoigne de la place prépondérante du sensible et des affects dans les phénomènes politiques de communauté. Les récents mouvements de lutte (notamment le Printemps arabe, les occupations autochtones ou zadistes de défense du territoire, la grève de 2012 au Québec ou plus récemment les révoltes populaires à Hong Kong et au Chili) ont offert de nombreux exemples de l'importance des affects dans la mobilisation des corps. Le caractère essentiellement *affectif* du politique est aussi apparu de manière troublante dans la montée récente des mouvements de droite populiste et d'extrême droite un peu partout à travers le monde. Si la sphère politique a toujours été mue par des phénomènes de circulation affective, l'époque présente semble marquée par une mise en lumière de cette disposition, renvoyant les schèmes d'analyses basés sur les discours formels, la mobilisation des ressources et les choix rationnels des acteurs à leurs limites constitutives.

Les luttes sociopolitiques récentes et la montée du populisme réactionnaire ont ainsi tous deux montré, quoique de manière fort différente, comment la question du commun (ou du manque de commun) demeurait d'une brûlante actualité malgré la couverture consensuelle du libéralisme

³ Cf. Platon, *La République* et *Les Lois*; Aristote, *Les Politiques*. Il faut dire que le lien étroit entre les évolutions musicales et politiques était largement admis dans la Grèce antique : « le rythme et l'harmonie ont au plus haut point le pouvoir de pénétrer dans l'âme et de la toucher fortement [...] il est à redouter que le passage à un nouveau genre musical ne mette tout en danger. Jamais, en effet, on ne porte atteintes aux formes de la musique sans ébranler les plus grandes lois des cités » (Platon, *République* 153, 176).

⁴ Particulièrement évocateur pour le travail qui s'ouvre ici est le passage du chapitre sur les vertus intellectuelles, où l'auteur du *Léviathan* associe les bruits de la mer rageuse à ceux de la multitude agitée pour illustrer comment la folie (définie comme le fait d'« éprouver de fortes passions pour quelque chose, plus intensément que ce que l'on observe habituellement chez les autres ») est plus perceptible dans la multitude que chez l'individu inspiré (Hobbes 157).

⁵ Cf. *Lettre à M. D'Alembert sur les spectacles* (1758). L'auteur du *Contrat social* a aussi publié de nombreux textes sur la musique.

existentiel et du capitalisme global intégré qui règnent depuis la chute du modèle socialiste-étatique et son intégration à l'économie de marché. La multiplicité et l'intensité vibrante des luttes, de même que l'ampleur de la crispation identitaire qui marque l'époque ont généré un nombre important de travaux sur la communauté et le vivre-ensemble.⁶ Suite à l'échec du « socialisme réellement existant » basé sur des prétentions abstraites et volontaristes, le renouvellement de la pensée de la communauté a enfin laissé place à une prolifération de réflexions sur le commun sensible, notamment en portant attention à l'esthétique et aux pratiques artistiques.⁷ Ces réflexions n'ont toutefois pas abordé de manière approfondie le rôle des composantes sonores et musicales dans la composition des communautés affectives. Inversement, l'apport du domaine sonore dans la vie des communautés politiques a été mis de l'avant par les sociologues et des ethnomusicologues, qui sont venus prolonger les réflexions des philosophes sur le sujet.⁸ Pourtant, cet intérêt s'est souvent limité, sur le plan épistémologique, à l'étude anthropo-sociologique de collectivités déterminées. Bien que ces études soient certes dignes d'attention, il s'agit plutôt ici de prêter l'oreille aux dimensions affectives⁹ des communautés, c'est-à-dire sensibles bien qu'immatérielles, ne reposant pas nécessairement sur une identité préétablie ou des intérêts partagés, mais sur un mouvement de forces, sur le transfert illocalisable de variations de potentiel.

Dans ce contexte, il s'agit donc de tenter mieux comprendre *quel est le rôle des composantes sonores et musicales dans la (trans)formation des agencements collectifs, dans leur consistance venant faire tenir ensemble les êtres, les choses et les ambiances en communauté.*

⁶ Notamment Liaisons ; Rico, Guinjoan & Anduiza ; Hutchison ; Lordon ; Bordeleau (2015) et Massumi (2015).

⁷ Pensons à Manning (2016) ; Bordeleau (2016, 2014) ; Wohl.

⁸ Voir entre autres contributions celles de Lashua et al. (2019, 2014) ; Higgins & Willingham ; Malmström ; Johnson ; Fischlin et al. ; Perreault. Outre ces contributions récentes, il faut souligner l'apport important de Jacques Attali à ce niveau, dont l'ouvrage *Bruits* a relancé les réflexions sur les rapports entre sons, musique, politique et collectivités.

⁹ Le concept d'affect sera travaillé en profondeur au cours de cette recherche. Une définition sommaire à cette étape devrait surtout le distinguer du sentiment et de l'émotion, qui sont rattachés à la personnalité. L'affect (*affectus*) est pré-personnel et non identitaire, il émerge de la rencontre entre les corps, et relève davantage d'un mouvement de forces, d'une potentialité (d'affecter et d'être affecté) ou capacité d'agir. En cela, il se distingue également de l'affection (*affectio*) qui désigne l'état d'un corps *lorsqu'il* est affecté (actualisation de l'affect) (Guattari, *Cartographies* 251; Deleuze, *Pourparlers* 70-71). Le concept d'affect sera ainsi abordé dans une optique deleuzienne-guattarienne (d'inspiration spinoziste), qui se distingue dans le domaine de l'*affect theory*, où le concept est souvent entendu dans une perspective phénoménologique ou psychologique/psychanalytique.

Autrement dit, *en quoi les sons et la musique contribuent-ils à former des communautés affectives, à même l'événement?*

Communautés affectives

Avant d'aller plus loin, un dépliage du concept de communauté affective s'impose. Celui-ci désigne des agencements collectifs aussi intensifs qu'évanescents, marqués par la densité des affects qui y circulent. Ces communautés mouvantes, sans appartenance préétablie, sont mues par le partage de penchants, d'inclinations, de désirs, ne serait-ce qu'un instant : elles demeurent ainsi toujours processuelles, et en quête de leur propre réalisation dans l'événement. En ce sens, « il n'y a jamais *la* communauté; il y a *de la* communauté, qui circule » (Tiqqun, *Contributions* 24).

Le concept de communauté affective émerge de l'espace résonnant entre deux lignées de pensée. La première, celle de la communauté désœuvrée-inavouable, est issue d'une réflexion entamée par Jean-Luc Nancy et Maurice Blanchot autour de la lecture bataillienne de Friedrich Nietzsche.¹⁰ Dans cette perspective, la communauté est abordée comme une résistance à la conception immanente¹¹ qui domine les traditions chrétiennes et marxistes¹², pour qui le commun existe dans la présence à lui-même, dans la communion des êtres rassemblés. Cette résistance à l'unité et à la fusion traverse à la fois la collectivité et l'individualité : la communauté n'est pas le rassemblement d'individus (volontaires) clos dans son immanence, ni l'unité sur-individuelle comme sujet (ou projet) collectif, mais plutôt le partage d'une commune déliaison entre êtres

¹⁰ L'échange initial entre Nancy (*La Communauté désœuvrée*, 1986 [1978]) et Blanchot (*La Communauté inavouable*, 1983) a ouvert un champ de réflexions sur le commun extrêmement fécond, où se sont entre autres aventurés Giorgio Agamben, Jacques Derrida, Marguerite Duras, Roberto Esposito, Jacques Rancière et Tiqqun/le Comité invisible. D'une certaine manière, quoique plus indirecte, Roland Barthes, Gilles Deleuze & Félix Guattari, Michel Foucault de même que Peter Sloterdijk ont aussi été pris par cette « secousse » qui, comme eux, « nous traverse, nous transit », pour reprendre les mots de Derrida (*Politiques* 98).

¹¹ « Par conséquent, la communauté est la transcendance : mais la "transcendance" qui n'a plus de signification "sacrée", ne signifie rien d'autre, précisément, que la résistance à l'immanence (à la communion de tous ou à la passion exclusive d'un ou de quelques uns : à toutes les formes et à toutes les violences de la subjectivité) » (Nancy, *Désœuvrée* 88).

¹² Une précision cruciale s'impose ici. Les textes initiaux desquels émerge cette approche ont été écrits dans un contexte où les concepts de « communauté » et de « commun » étaient harnachés par le communisme étatique ou le courant néo-spiritualiste issu du mouvement hippie. Or contre une certaine lecture littéraire-esthétique dépolitisante, le « communisme littéraire » qui a émané de cette approche a toujours été pensé dans une optique marxienne (quoique anti-étatique et anarchisante) « sans [laquelle] une tentative communautaire ne peut être qu'une farce » (Nancy, *Désœuvrée* 54). Autrement dit, le communisme désœuvré doit être pensé comme une reformulation du communisme, et non comme un rejet de celui-ci.

singuliers (Nancy, *Désœuvrée* 65, 88, 101, 180). Une telle approche vient interrompre le mythe du commun pour poser la communauté comme quelque chose qui est à *sentir* au sein de toute collectivité, et qui survient de manière aléatoire et « éternellement provisoire » (Blanchot, *Communauté* 89, 91). C'est à travers une telle interruption que la communauté est *désœuvrée*, c'est-à-dire qu'aucune œuvre, aucune production formelle – politique ou artistique, individuelle ou collective – ne pourra jamais la produire (ce qui supposerait que la communauté soit objectivable). Au contraire, « on en fait l'expérience (ou son expérience nous fait », on inachève son partage: la communauté n'a lieu que dans le désœuvrement, en-deçà ou au-delà de l'œuvre, qui concerne la fragmentation, le suspens¹³ (Nancy, *Désœuvrée* 77-79, 87). Ce suspens, cet inachèvement perpétuel, cette réalisation impossible du commun immanent correspond à l'espacement qu'est l'expérience même de la communauté¹⁴, toujours à distance de sa réalisation immanente, tendue dans l'*entre* entendu non pas comme lien entre les sujets et objets déjà donnés, mais comme le (non-)lieu de son à-venir, de sa virtualité¹⁵ (Nancy, *Désœuvrée* 74-75, 146, 177). En effet, la communauté ne se trouve peut-être vraiment que dans sa dimension potentielle, c'est-à-dire dans les échos de ses traces vécues ou dans ceux qui résonnent dans le lointain sur le mode de l'appel. C'est pourquoi Jacques Derrida qualifie cette communauté d'anachorétique¹⁶, insistant sur son invention sur le mode – ou plutôt la propulsion – de l'appel *téléïopoïétique* (qui crée, opère à distance) (*Politiques* 50-51, 54).

¹³ Le désœuvrement marque le fait que l'œuvre *dans* et *de* la communauté ne se trouve jamais véritablement dans l'achèvement de son opération, ni dans la substance ou l'unité de sa création (Nancy, *Désœuvrée* 180). « La communauté est faite de l'interruption des singularités, ou du suspens que *sont* les êtres singuliers. Elle n'est pas leur œuvre, et elle ne les a pas comme ses œuvres, pas plus que la communication [du partage de la communauté] n'est une œuvre, ni même une opération des êtres singuliers : car elle est simplement leur être – leur être suspendu sur sa limite. La communication est le désœuvrement de l'œuvre sociale, économique, technique, institutionnelle » (Nancy, *Désœuvrée* 78-79).

¹⁴ Cet espacement est l'espacement de l'expérience du dehors. « La communication est le fait constitutif d'une exposition au dehors qui définit la singularité. Dans son être, comme son être même, la singularité est exposée au dehors » (Nancy, *Désœuvrée* 74). Le concept de dehors, qui ne relève pas d'une simple extériorité, sera notamment déplié au chapitre 1.

¹⁵ Le domaine du virtuel désigne le différentiel créatif, le potentiel indéterminé qui qualifie la concrétude. Il distingue de l'actuel, qui relève des devenirs en acte, marquant la dimension coïncidente de chaque occurrence événementielle (Massumi, *Semblance* 18 ; Deleuze, « Dispositif » 321 ; Whitehead, *Process* 28-29). Ces deux domaines, qui seront détaillés plus amplement dans la suite de ce travail, ne peuvent jamais être pleinement dissociés dans l'expérience.

¹⁶ C'est-à-dire communauté dans la distance, le retrait. Le thème de l'anachorèse sera repris par Barthes dans son étude sur le vivre-ensemble comme un mode de vie collectif en retrait du monde social, et qui implique un certain geste de rupture avec celui-ci, ou du moins un passage de seuil (57-58).

Or corollairement à cette dimension potentielle-messianique, la communauté inavouable est aussi comprise comme la manifestation d'une possibilité d'être-ensemble, une commune présence évanescence (Blanchot, *Communauté* 52). Ces deux dimensions (actuelle et potentielle) coexistent constamment dans les moments du commun. Ceux-ci sont caractérisés par un haut niveau de circulation affective :

Quelque chose circule entre les corps [et les esprits], mais cela ne se voit pas. Il faut le sentir [...] une toile se tisse dont les lignes éphémères et intempestives ne répondent d'aucune intentionnalité consciente, d'aucun vouloir. [Ça] se trame sur [les] bords [du collectif et de l'individu], dans l'obscurité de leurs interstices, [ça] traverse les plis de leurs corps provoquant de la connivence, des affinités, des complicités ou des frictions inattendues. Comme un champ de forces spectrales qui à tout moment donnerait lieu à des apparitions. Apparitions momentanées, hasardeuses, événementielles.¹⁷ (Bartoli & Gosselin 3)

Il y a de la communauté (affective) qui circule quand les corps penchent selon des clinamen, des inclinations qui marquent les singularités, car il n'y a de communauté que dans les rapports singuliers, dans le partage des singularités¹⁸ (Tiqqun, *Contributions* 15-24 ; Nancy, *Désœuvrée* 24). Autrement dit, toute singularité s'éprouve dans la manière et dans l'intensité avec laquelle elle se lie à quelque chose de commun, lien qui relève du *sensible* entre les mondes.

La communauté affective prend dans un devenir commun l'ensemble des corps – vivants ou non, humains ou non – qui sont liés par/dans son champ de résonance. Cette relation entre les mondes de différentes natures s'avère cruciale dans l'expérience du commun sensible :

¹⁷ David gé Bartoli & Sophie Gosselin font ici allusion ici à la *sous-jacence*, concept élaboré par Jean Oury pour décrire « ce qui se passe », cette économie des forces psychiques qui parcourt le collectif, et qui a beaucoup à voir avec la communauté affective. Les deux concepts ne sont pas toutefois pas totalement équivalents: la sous-jacence implique une dimension « décisoire » qui serait à problématiser en ce qui concerne la communauté affective (« Souveraineté » 3). La communauté affective a pourtant beaucoup à voir avec la pensée du commun qui s'est élaborée dans les pratiques antipsychiatriques (et/ou de psychothérapie institutionnelle), et notamment dans le travail méticuleux de Fernand Deligny sur les conditions permettant un *attunement* aux relations émergentes pour activer la communauté. Cf. Deligny, *L'Arachnéen et autres textes*; Manning, *Always More than One*.

¹⁸ La singularité ne se confond pas avec le particulier, le personnel, l'individuel. La singularité apparaît comme un mouvement immanent d'auto-unification qui se répartit dans un champ de potentiel ; c'est ce potentiel qui, en s'actualisant, produit les traits qui rendent « singuliers » tel individu, telle collectivité (Deleuze, *Logique* 67, 124-125). C'est pourquoi Félix Guattari comprend la singularité comme l'issue d'un processus de singularisation impliquant l'articulation et l'agglomération de connexions aux niveaux infra-individuels (perceptions, affects, désirs) et extra-individuels (économie, social, écologie), qui génèrent des transformations (singulières) dans les processus de subjectivation (Guattari & Rolnik 45, 54-55, 66).

[...] qu'il s'agisse des milieux de vie et des rapports avant tout pragmatiques qui sont entretenus avec eux; qu'il s'agisse d'objets techniques, de roches, de plantes ou d'animaux, d'entités immatérielles (divinités, idées, concepts, nombres) ou pseudo-matérielles (entités physico-mathématiques), de registres d'expérience dont on ne peut faire l'épreuve que par une transformation subjective, spirituelle, ou même de ce que nous avons appris à exprimer avec le vocabulaire du sentiment, [...] la communauté contient toujours quelque chose qui excède la somme des humains qui la composent; et l'humain n'est rien sans une part d'altérité qui en déborde également les limites (Collectif pour l'intervention 47-48).

C'est la teneur de cette relation entre les corps, les mondes, qui qualifie la communauté affective. La pensée de la communauté rejoint ici la seconde lignée théorique à la source du concept, celle du collectif transindividuel.¹⁹ Le transindividuel désigne chez Gilbert Simondon la relation entre des individuations (psychiques et/ou collectives) qui traversent et lient les individus²⁰, dont la consistance ne tient que sur ce qu'ils ont en partage, sans appartenir à aucun d'entre eux (*L'individuation* 19). C'est la force événementielle qui excède les individuations en les liant dans un devenir partagé, ne serait-ce qu'un instant (Manning, *Always* 24-25). La relation transindividuelle implique la transformation réciproque de plusieurs êtres par résonance mutuelle, ce qui rend possible un élargissement de l'expérience sensible²¹ (Collectif pour l'intervention 35). C'est à partir de la couche « affective-émotive » que s'éprouve ce brouillage des limites de l'individu, dès lors transversalisé par l'affect, qui active la véritable connectivité de l'expérience (Combes 33; Manning, *Always* 26). Quand la relation transindividuelle acquiert un certain niveau de consistance, elle en vient à former des collectifs transindividuels, c'est-à-dire la mise en résonance multiple des composantes par/à partir des affects qui les parcourent. C'est ce qui pousse Bernard Aspe à affirmer qu'« il n'y a pas des individus atomisés, mais des consistances transindividuelles mutilées »: ce qui est désigné comme individu tient sa consistance de ce qui y persiste d'altérité, la présence du transindividuel (« Sang »).

¹⁹ En effet, pour Bernard Aspe, « c'est [...] dans ces modalités de couplage [de l'humain et du non humain] que s'expérimente la résistance ou la consistance du lien transindividuel » (*L'instant* 199).

²⁰ L'individu est, pour Simondon, la réalité métastable d'un processus d'individuation (*L'individuation* 16-17, 20). Erin Manning précise qu'il s'agit du déphasage de ce processus, d'une inflexion singulière. L'individu n'a en ce sens rien à voir avec ce que l'on désigne comme une personne unique, qui est plutôt le résultat d'une division (*Always* 24).

²¹ « En ce sens, le lien transindividuel indique à la fois ce qui ne peut manquer d'avoir lieu dans les phénomènes les plus quotidiens et ce qui se manifeste dans les expériences les plus rares, telles les transes collectives des rites dionysiaques, où avait lieu l'épreuve d'une désindividuation partagée » (Aspe, *L'instant* 105).

Le concept de communauté affective ne se présente aucunement comme l'articulation harmonieuse de ces deux lignes de pensée, qui demeurent en de nombreux points hétérogènes, voire peu compatibles²², mais nomme plutôt la zone de partage entre celles-ci, leur commune manière de désigner une expérience du commun sensible et immédiat, toujours singulière et indissociable de l'événement de laquelle elle est une condensation provisoire. En ce sens, si le concept « dit l'événement, non l'essence ou la chose », celui de communauté affective nomme d'abord et avant tout ces moments inouïs de communauté où l'intensité affective prend les êtres, les choses et les ambiances dans un devenir vibrant qui excède les limites de chaque composante, comme dans certaines manifestations ou dans le jeu musical, cas qui seront les points focaux de cette recherche (Deleuze & Guattari, *Philosophie* 26).²³ Parmi les multiples actualisations de cette communauté affective, les manifestations politiques autonomes²⁴ sont ainsi apparues comme des moments privilégiés au travers desquels des communautés font consistance à partir de la perception collective d'éléments sonores. C'est bien souvent lorsque de tels rassemblements prennent la rue qu'on peut constater comment la puissance affective du son agit comme une force magnétique, vient faire sentir le collectif dans une sorte d'immédiateté sensible. Une telle puissance affective est évidemment à l'œuvre dans certaines pratiques musicales. Que se passe-t-il dans ces moments qui prennent les corps malgré eux, avant toute réflexion?

Une autre manière d'apporter une certaine distinction au concept de communauté affective serait d'insister quelque peu sur ce qu'elle n'est pas. S'il devrait apparaître clairement qu'une telle conception clanche avec la conception libérale et représentationnelle de la communauté comme

²² La distinction conceptuelle profonde de ces deux courants de pensée dépasse largement le cadre de cette étude. Peut-être s'agit-il ici d'insister sur le fait qu'elles proviennent de conceptions ontologiques différentes : la communauté désœuvrée-inavouable part d'une ontologie phénoménologique-heideggérienne, alors que celle du collectif transindividuel est issue d'une ontogenèse pragmatiste-spéculative. Cet enjeu sera abordé de manière transversale tout au long de la thèse.

²³ Si le croisement de ces deux approches peut paraître périlleux sur le plan théorique, il s'opère fréquemment dans les pratiques de luttes, dans la création artistique ou dans certaines pratiques thérapeutiques. Les expériences collectives vécues durant Mai 68, ou dans les initiatives antipsychiatriques/de psychiatrie institutionnelle, ont d'ailleurs communément influencé des auteurs des deux tendances (Blanchot, Nancy, Oury, Deleuze & Guattari, Deligny, etc.).

²⁴ La présente recherche s'intéresse aux manifestations autonomes, qu'elles prennent la forme de petits rassemblements, de marches d'une certaine ampleur, ou d'émeutes. Rien à voir avec les parades syndicales où les porte-voix et les haut-parleurs qui répètent les discours des têtes dirigeantes, les slogans à répétition et les sempiternelles *protest songs*, occupent tout l'espace sonore. Il ne s'agit pas ici d'élaborer une typologie complexe des manifestations : la différence est palpable, elle *se sent*, à même l'événement. Parfois la « même » manifestation connaît plusieurs formes.

association constituée d'individus souverains unis par des intérêts partagés, elle se distingue également d'une conception identitaire de la communauté, dans la mesure où le partage des singularités ne s'y effectue pas sur la base de prédicats, de traits d'appartenance, mais plutôt sur leur irréductible ouverture aux situations, le cours imprévisible de leur devenir commun (Tiqqun, *Contributions* 178). Par son caractère désœuvré, la communauté ne forme ni une entité accomplie et déterminée telle que la famille, le groupe ethnoculturel ou religieux, la nation et autres amalgames molaires (Nancy, *Désœuvrée* 179-180).

La communauté affective se distingue également de la société, qui relève plus du lien de consentement, de production et de communication signifiante, organisant la mise en rang à partir d'attributs déterminés, de multiples nominations et coutumes plus ou moins explicites et valorisés (qu'elles soient économiques, techniques, politiques, culturelles, etc.) Elle ne relève pas plus d'une subdivision, d'une forme restreinte de la société, ou d'un sous-rassemblement qui aurait lieu au sein du social (Nancy, *Désœuvrée* 34; Blanchot, *Communauté* 24). Elle est plutôt ce qui trouble le social en générant d'autres coordonnées d'alliance et d'hostilité, tel un trait rayant la carte des distinctions sociales établies pour tracer le contour des différences et du semblable exprimant une toute autre mise-en-commun.²⁵

Le commun dont il est ici question ne peut davantage être rattaché au champ des *commons*, qui réfère aux théories et pratiques d'« autogestion » des biens (« matériels » ou non) partagés par l'ensemble de l'humanité, et qui n'appartiennent à aucun individu ou collectivité en particulier (Ostrom 1-3). Qu'il s'agisse des ressources naturelles, d'enjeux sur la propriété intellectuelle ou les réseaux numériques, ou encore d'un « monde commun » objectivé comme tel, la *commons theory* appréhende ceux-ci comme des ressources mutuelles appelant des nouveaux mécanismes

²⁵ Cette mise-en-commun a plus à voir avec l'amitié. Il n'est d'ailleurs pas anodin que bon nombre d'auteurs ayant traité du commun sensible (pensons à Nietzsche, Bataille, Derrida, Blanchot, Nancy, Foucault, Agamben et Tiqqun/le Comité invisible) aient aussi abordé le concept d'amitié dans leur œuvre. Si l'on cherche la distinction, l'amitié semble se distinguer de la communauté par son rapport à l'intimité et son caractère électif plus marqué. Blanchot utilise malgré tout le terme pour désigner la consistance des énergies qui circulèrent durant Mai 68, évoquant une amitié sans préalable, anonyme et impersonnelle ; « l'amitié [...] est la forme même de la communauté désœuvrée » (*Communauté* 41, 54). Dans cette optique, les concepts d'amitié et de communauté affective seront abordés comme deux manières différentes de nommer des phénomènes similaires. La zone de partage entre les deux concepts mériterait pourtant une attention plus soutenue dans des travaux futurs. Cf. Bernier, « L'amitié, ou l'impossible politique » (2014).

ou procédures de gestion et de gouvernance.²⁶ Un tel rapport économique au commun est au plus loin de la communauté affective, dont la circulation ne peut être pensée en termes d'échange, dont l'expérience évanescence ne peut être considérée comme un bien (aussi « immatériel » soit-il) et où le commun s'évanouit dès que l'on tente d'administrer sa survenance.²⁷ Il en va de conceptions radicalement opposées de la notion même d'écologie.²⁸

Le concept de communauté affective agira comme attracteur dans le cadre de cette étude, qui cherchera non pas à combler son caractère paradoxal, mais plutôt à approfondir la problématique de laquelle il émerge.

Approches (:) de la recherche-crédation

Philosophie, musique, politique: c'est en combinant les dimensions réflexives et créatives de ces modes de connaissance et de pratique qu'une telle problématique pourra être abordée dans toute sa complexité. En ce sens, ce projet de recherche-crédation cherche à activer conjointement les potentialités créatives de la pensée et les dimensions réflexives de la pratique musicale, afin que l'une et l'autre s'influencent, se répercutent et résonnent entre elles de manière surprenante et sans cesse renouvelée, dans un mouvement de pensée pragmatique et spéculatif au plus près de l'évènement, de ses dimensions ineffables et extralinguistiques.

²⁶ Même dans sa version plus raffinée à la Michael Hardt et Toni Negri (2009), une telle conception du commun demeure obnubilée par la lorgnette économique, et ne peut concevoir celui-ci que comme un objet, une « richesse » appelant des interventions institutionnelles, une gestion *commune*. Le domaine de l'*oikos* implique un rapport administratif, une conception domestique de l'altérité du monde, qui requiert une mise en ordre : « l'enjeu ne consiste pas tant à fonder une politique écologique ou une éco-politique, qui pose comme valeur de référence le chez soi, l'*oikos* ("éco"), qu'à esquisser l'hypothèse [...] d'une politique capable d'accueillir le dehors, ce dehors qui n'appartient pas à l'humain mais au monde dans la multiplicité de ses expressions » (Bartoli & Gosselin 9). Cette question sera abordée au postlude, à la lumière réflexions déployées dans les prochains chapitres.

²⁷ Les seuls « *commons* » auquel peut être associé la communauté affective sont les *undercommons*, une modalité fugitive et micropolitique du commun : « [...] *the undercommons of a new feel, [where] another kind of feeling became common [:] dispossessed feelings in common, to create a new feel [...], felt through others, through other things. [...]. This form of feeling [is] not given to [collective] decision, not adhering or reattaching to settlement, nation, state, territory or historical story; nor was it repossessed by the group, which could not now feel as one, reunified in time and space* » (Harney & Moten 40, 97-98).

²⁸ Contrairement aux approches qui tendent à considérer l'écologie comme le domaine de la gestion des habitats (et des écosystèmes), l'écologie réfère ici à la multiplicité plurielle des composantes qui participent à l'évènement, tant au niveau des formes-de-vie non humaines que des composés de matière inanimés. Une écologie est un nouage mobile de relations qui comporte toujours une certaine expressivité (Manning, *Always* 23). Cette perspective, qui sera déployée dans les chapitres qui suivent, s'avèrera cruciale pour la présente analyse.

Une telle approche de la recherche-création s'est imposée au regard de la problématique qui appelle cette étude : d'abord parce que le caractère transitiviste de l'affect, sa « situation » *entre* les corps appelle une démarche de recherche résolument *inter-disciplinaire*, partant d'*entre* les domaines du savoir qui ont été séparés dans l'histoire récente de la production de connaissance.²⁹ Ensuite parce que par son caractère non discursif, l'affect peut davantage être appréhendé via le paradigme éthico-esthétique, qui consiste, de manière générale, en une posture épistémologique partant des connaissances élaborées dans le domaine de l'art afin d'analyser d'autres domaines (politique, histoire, science, etc.) (Guattari & Johnston).³⁰ Ancrer un travail de recherche dans le paradigme éthico-esthétique revient à accueillir le jeu entre chaos et complexité, à produire des modalités énonciatives différentes, et surtout à « dis-poser autrement l'existence » : une telle posture épistémologique est ainsi en tant que telle une prise de position politique³¹ (Guattari & Johnston; Guattari, *Cartographies* 185). En ce sens, dans le cadre de cette recherche, le rapport esthétique aux sonorités et les pratiques musicales viendront, dans toute leur « indiscipliné théorique », stimuler et ébranler les réflexions politiques et philosophiques leur ouvrant tout un champ d'analyse et d'expérimentation (Attali, 12-14).

Si la perspective de la recherche-création s'avère fondamentale, voire incontournable, pour appréhender une telle problématique esthétique, éthique et politique, c'est qu'elle constitue une proposition transversale générant de nouvelles formes d'expérience et de connaissance en mettant l'accent sur les aspects créatifs des pratiques, en particulier les agencements énonçant diverses

²⁹ Telle est d'ailleurs une des limites de cette recherche : l'affect ne peut être délimité dans aucun champ d'expérience, aucun mode sensoriel en particulier : il est en tant que tel intermodal. Cette considération devrait demeurer en filigrane de l'analyse qui s'ouvre ici, notamment pour « l' vang lisme du sonore », cette tendance qu'ais-religieuse de certaines recherches sur les sonorités à se détourner de toutes les composantes technologiques, historiques, politiques pour se vouer au phénomène du son comme entité supérieure (Goodman, 200; Sterne, *Audible* 14-19).

³⁰ Guattari sent la nécessité de préciser : « Il ne faut pas qu'il y ait de malentendu, je ne propose pas une esthétisation du social. Je ne me réfère à l'art que comme paradigme qui met en exergue trois types de problèmes : celui de la créativité processuelle, de la remise en question permanente de l'identité de l'objet ; celui de la polyphonie de l'énonciation ; celui enfin de l'autopo ese, c'est-à-dire de la production de foyers de subjectivation partielle. Ce type de cocktail paradigmatique est quelque chose de très important dans le domaine de la science, dans le domaine du social, pour la recomposition d'agencements d'énonciation. Et l'art est une sorte d'avant-garde, comme un commando militaire, qui est là au cœur de la problématique » (Guattari & Johnston).

³¹ Pour Steve Goodman, seule une « méthode esthétique » peut se lier aux sensations produites à travers la politique des fréquences, le domaine des relations de pouvoir qui distribuent les vibrations et produisent des affects sonores (199-200).

expressions collectives.³² Mais aussi parce que la recherche-création relève d'un processus immanent de pratique expérimentale au plus près de l'expérience vécue, avec toutes les rugosités qu'implique celle-ci (Manning, *Minor* 27-30). Un processus de recherche-création soucieux des expériences vécues s'avère toujours très poreux aux variations de la contingence radicale qui caractérise l'avènement du réel : il est, en fait, lui même issu des rapports de forces. La prise de parti sera ici assumée, contre toute illusion de neutralité. Une telle perspective exige précision et rigueur, car il n'y a pas de chemin tracé d'avance, pas de balises claires pour s'orienter en cette voie.

Le politique est ici abordé comme le champ des rapports de force et du vivre-ensemble (ce qui est déjà quelque peu pléonastique). Vivre-ensemble non pas comme la gestion des communautés humaines (la Cité), mais comme le jeu des divers degrés de composition et/ou de conflictualité dans le rapport entre différentes man res de vivre, différents mondes. En cela, le politique peut être compris comme une intensification de l'élément éthique, domaine d'élaboration des modes d'existence. Il est affaire d'affects et de multiplicités.

Au cours de cette recherche, une attention particulière sera portée à la dimension micropolitique, entendue non pas en termes d'un ordre réduit de grandeur, mais plutôt comme le domaine de la production de subjectivités, des modes d'expression et des processus de singularisation, tant au « niveau » des schèmes inconscients des organisations molaires qu'à celui de l'activité des multiplicités moléculaires (Guattari & Rolnik 41-42). En effet, les forces comme mouvements d'énergie concernent à la fois les groupes en lutte et les particules de la matière.³³ Le politique comme champ des rapports de force ne saurait ainsi faire d'économies d'espèces, d'amplitude des relations, d'infimes bouleversements.

Bien que la définition du domaine « musical » dépasse nettement le cadre du présent exercice, il convient de préciser que dans le cadre de cette recherche, la musique sera considérée de manière

³² Il s'agit d'assumer que dans cette perspective, toute description implique une « fracture virtuelle » ouvrant des espaces de libertés concrètes, de transformation possible selon les lignes de fragilité de l'époque (Foucault, « Structuralisme » 1268).

³³ Les forces sont toujours plurielles, car toujours en rapport avec d'autres. Chaque rapport de force est cependant singulier, et ne peut être décrit de manière générale, mais plutôt en relation avec la quantité et la qualité des forces spécifiques qu'il implique. La notion de rapport de forces s'avère cruciale, puisque c'est à travers leur jeu que les corps (biologiques, physiques, politiques, sociaux, etc.) se constituent (Deleuze, *Nietzsche* 62, 69).

générale comme art d'organisation des sonorités (dont certaines peuvent être considérées comme « bruit »), « raffinement » de la production et perception du son (Price 53; White & White 3). C'est *en tant qu'expérience sensible* que la musique constitue le point focal orientant cette démarche réflexive, comme elle oriente quasi magnétiquement la vie de qui se laisse prendre par elle.³⁴ La musique ne sera donc pas abordée ici dans une perspective musicologique (analyse de pièces, de démarches ciblées, théorie de la composition, des instruments, etc.), ni dans une perspective de sociologie musicale ou d'ethnomusicologie (étude de groupes déterminés, des relations entre des collectivités données et leur production musicale, etc.), mais plutôt dans une perspective expérimentale, c'est-à-dire portant attention aux dimensions pratiques et expérientielles, à ce qui est *impliqué*³⁵ par la musique, et non pas aux explications qui tentent de la cerner comme champ spécialisé. Cette même approche sera mobilisée en ce qui a trait au domaine du sonore : le son sera ici considéré comme mouvement vibratoire dont les dimensions physiques-sensorielles et mentales-conceptuelles, indissociables dans l'expérience vécue, caractérisent les perceptions impliquées.³⁶

L'analyse se bornera ici à souligner son inscription, par son objet et ses préoccupations, dans le champ interdisciplinaire des *sound studies*³⁷, mais aussi son positionnement singulier au sein de ce champ. En effet, par son attention à la dimension *affective* du son, la présente recherche s'éloigne des nombreuses tendances en études du son qui, comme le remarque à juste titre Steve Goodman, tendent souvent à focaliser sur l'expérience humaine subjective (individuelle) (82).³⁸

³⁴ Toute réflexion sur les rapports musique et politique ne saurait ignorer l'ambivalence de cette relation. En effet, la musique participe aussi aux dispositifs de séduction, de reproduction et de répression du pouvoir établi qui, sous la forme du marché, de l'État ou du Spectacle, s'impose et se renforce à travers les sonorités (un thème qui sera abordé dans le premier interlude et au chapitre 1). Il y a aussi les musiques du social, de la famille, de la nation, sans compter les délires fascisants... Bien que la présente recherche ne traite pas de l'ensemble des potentialités politiques de la musique, elle se présente néanmoins comme une modeste proposition allant radicalement à l'encontre de ces tendances.

³⁵ C'est-à-dire non pas les caractéristiques objectives et définies d'une sonorité (tonalité, volume, etc.), mais ce que le son fait sentir, sa qualité immanente, ce qui est *impliqué* quand on en fait l'expérience. Les dimensions « impliquées » du son et de la musique seront abordées dans l'interlude sur l'enquête sonore et dans le chapitre 2.

³⁶ Ces définitions sommaires du son et de la musique seront élaborées au chapitre 2.

³⁷ Les *sound studies* désignent un champ de recherche en sciences humaines où le son est posé à la fois comme point focal d'analyse et comme problème traversant les disciplines, méthodes et objets académiques (Sterne, « Sonic » 2, 5).

³⁸ C'est d'ailleurs pourquoi l'auteur privilégie, dans l'approche des éléments sonores, une ontologie de la force vibrationnelle, plutôt qu'une phénoménologie de l'écoute (Ihde; Nancy, 2002 ; Schaeffer) ou même une physique du son (Roederer; Rigden ; White & White). La manière dont les notions de forces et de vibrations mettent en jeu la matérialité sonore et la philosophie de la perception des sonorités sera au cœur de la conception du son mobilisée dans cette recherche.

L'attention sera ici davantage portée sur l'imbrication des dimensions actuelles et virtuelles du son, dans une perspective écologique. De plus, à travers son expression musicale (et plus particulièrement le caractère expérimental de celle-ci), ce projet de recherche-crédation déborde le champ des *sound studies* pour rejoindre le domaine du *sound art*, qui réfère aux pratiques exploratoires de la dimension virtuelle du son, aux limites de l'audible (Cox, 25). La perspective de recherche-crédation qui mobilise le présent travail vient toutefois ébranler la pertinence même de la distinction entre *sound art* et *sound studies*³⁹, portant plutôt attention à ce que les dimensions réflexives et créatives présentes dans ces deux domaines produisent dans le monde en termes de relations, d'intensités et d'expériences vécues.

Éléments de cartographie conceptuelle

L'entrée en matière s'effectue à travers une présentation de l'enquête sonore sur les sons du commun manifeste réalisée dans le cadre de ce projet de recherche-crédation. La notion d'enquête sonore, inspirée du concept de *study* énoncé par Stefano Harney & Fred Moten et des *militant sound investigations* réalisées par le collectif Ultra-red. Une étude cruciale à de nombreux niveaux, qui a permis d'accorder une attention soutenue aux sonorités émergentes des écologies acoustiques, à leur caractère politique et éminemment expressif.

Ces sonorités donnent à penser, elles sont en tant que telles énonciatrices de sens. Le chapitre 1 part de l'hypothèse selon laquelle le croisement de ces sonorités (et plus particulièrement celles qui proviennent des manifestations autonomes) avec les figures de style musicales et sonores qui parsèment le corpus de la communauté affective peut offrir un nouvel angle d'analyse pour appréhender le commun sensible à même l'événement. De cet exercice émerge une série de concepts singuliers : parmi ceux-ci, la tonalité affective marque la qualité de la consistance qui prend les êtres, les choses et les ambiances dans un devenir commun. Le jeu plus ou moins harmonieux entre les différentes tonalités affectives, auxquelles on accède par des pratiques

³⁹ Une telle distinction chancelait déjà « à l'intérieur » de chaque champ : le philosophe et critique d'art Christopher Cox définit entre autres le *sound art* comme une démarche d'enquête sur la virtualité sonore, tandis que Jonathan Sterne, auteur du *Sound Studies Reader* (2012), insiste sur le ferment créatif crucial que constitue l'imagination sonore dans toute étude du son (Cox, 25 ; Sterne, « Sonic » 5-6). Les notions d'enquête sonore et de *study* abordées au premier interlude viennent offrir une perspective originale pour contourner ces distinctions disciplinaires et les terrains glissants auxquels elles mènent bien souvent.

d'*affective attunement*, dévoile toute une politique des fréquences. La notion de rythme, qui implique un contraste entre attaque percussive et espacement, vient quant à elle jeter un éclairage nouveau sur les processus d'individuation qui meuvent les communautés affectives. Le rapport entre densité et distance concerne également le concept de résonance affective, qui marque une manière commune de partager une intensité vibrante. La consistance (affective) requise par cette résonance – un thème qui reviendra tout au long de cette étude – montre comment ces communautés émergent d'un ensemble d'opérations de composition (mais aussi de décomposition et recomposition) qui en viennent à générer un style propre. L'enjeu du style, compris à la fois de manière esthétique et éthique, sera l'occasion d'un retour critique sur les rapports entre les figures sonores et les sonorités des manifestations du commun sensible.

Le concept d'agencement, qui prendra une importance croissante au cours de cette recherche, désigne pour Gilles Deleuze et Félix Guattari l'ensemble des composantes qui entrent en relation dans la production d'un événement. Le chapitre 2 se concentre sur les composantes matérielles et sensibles des sonorités pour mieux comprendre l'impact du son sur les communautés affectives, mobilisant au passage des notions issues de l'apport de la science physique en philosophie (et en particulier à la philosophie du processus de Alfred N. Whitehead). Parmi celles-ci, la vibration apparaît, en tant que mouvement contrasté, comme un des traits profonds de la matière. L'expérience sensible provient d'un jeu complexe entre différentes préhensions, comprises comme mouvements de relationalité élémentaire. L'analyse pragmatiste-spéculative de l'expérience sensible du son permet de comprendre comment les pôles mentaux-virtuels et physiques-actuels sont indissociables, ce qui pose l'enjeu de la perception, dont les différents modes s'avèrent être d'une importance politique capitale. Une telle micropolitique de l'écoute ouvre la voie à une reconsidération des rapports entre affects et effets, mais aussi entre expression et matérialité sensible.

L'importance du rôle de l'expression dans l'affectivité du son oriente finalement la recherche vers les pratiques musicales. Le chapitre 3 vise ainsi à mieux comprendre comment certaines modalités de ces pratiques peuvent contribuer à mieux comprendre le rôle du son dans la formation des communautés affectives. La musique apparaît d'abord comme le résultat d'un processus de capture des forces environnantes; les composés sonores qui en émergent ouvrent la

voie à toute une réflexion sur les notions de composition et d'improvisation, mais aussi sur les différentes techniques requises pour favoriser l'expression d'un agencement musical donné. L'enjeu de la technicité (qui est celui des conditions et des processus mécaniques mobilisés) montre la complexité de l'agencement des composantes qui forment une écologie sonore donnée, et souligne l'importance de la consistance des matériaux et des relations qui y prennent part. L'apport de certains auteurs et de certaines autrices issu.e.s du champ des *black studies*⁴⁰ vient jeter un éclairage nouveau les modes de socialité qui émergent des performances musicales, en accordant une place importante à la matérialité phonique des objets, qui vient troubler de nombreuses conventions philosophiques et musicales occidentales. Les rapports entre la communauté et les composantes non humaines qui participent à l'événement sonore ouvrent toute une réflexion sur les devenirs qui peuplent la musique et sa force de résonance.

Ce projet de recherche-crédation a connu son expression musicale dans la composition de la pièce *Résonances manifestes*, performée par le Devenir-ensemble⁴¹ à l'issue d'un processus de création et de réflexion collective qui s'est étalé sur près d'un an. La pièce est venue prolonger et stimuler les réflexions déployées dans la thèse écrite : un interlude y est consacré afin de présenter le processus de composition mobilisé et de déplier les enjeux spécifiques ayant émané de ce travail.

⁴⁰ Plus particulièrement Amiri Baraka, Ashon Crawley, Denise Ferreira da Silva, Laura Harris, Fred Moten et Stefano Harney.

⁴¹ Le Devenir-ensemble est un agencement de musiciens et musiciennes de Montréal travaillant en comprovisation à partir de sonorités ambiantes. *Résonances manifestes* a été présentée une première fois à la Sala Rossa (Montréal) le 18 février 2019, dans le cadre de la série de concerts hors-saison du festival Suoni per il popolo. Un lien d'écoute se trouve dans l'annexe à la fin de cette thèse.

Interlude

Une enquête sonore

*What is the sound of the war on the poor here?
Let's listen see if we could hear how it happens.*

[...]

Because we are the people you don't see.

– Ultra-red

Fifteen Sounds of the War on the Poor

Qu'est-ce que les sonorités concrètes, matérielles du politique peuvent apporter à la pensée des rapports de force et du vivre-ensemble? En quoi les sons effectifs du commun qui se manifeste – ceux que l'on entend lorsqu'on est immergés dans une procession collective – témoignent, dans les moments d'intensité du rassemblement, de la présence de communautés affectives? Suivre la piste ouverte par ces interrogations, prendre au sérieux les hypothèses qu'elles ouvrent, implique de descendre dans la rue pour effectuer une enquête sonore sur les communautés qui surviennent durant les manifestations autonomes.

Enquêter sur les sons du politique, et plus particulièrement sur les différentes manières dont les composantes sonores contribuent à la consistance des communautés affectives appelle, sur le plan « méthodologique », une approche empirique prêtant l'oreille à ce qui demeure trop souvent inaudible sur le plan politique. Il s'agit ici de présenter les bases épistémologiques de cette recherche-territoire sur la chorégraphie du commun manifeste, à travers quelques perspectives musicales, politiques et philosophiques sur la question, mais aussi de présenter les principaux

traits de l'enquête sonore singulière qui a été réalisée pour ce projet de recherche-crédation. Une pratique analytique micropolitique qui a grandement contribué à la recherche et qui a permis d'élaborer les bases de la pièce *Résonances manifestes*; elle ne saurait, en ce sens, passer sous silence.

Une épistémologie sonore

La notion d'enquête sonore émerge de l'hypothèse selon laquelle le son est porteur de sens quant aux écologies desquelles il émane, et dont il est une composante expressive : « *in any case, sound gives access to what is happening* » (Thibaud). Il faut dire qu'il en va de la vie même, bruyante dans toutes ses manifestations (ce qui n'exclut pas le registre de l'à-peine-perceptible). Une telle perspective ouvre la voie à une épistémologie sonore, où l'écoute apparaît non seulement comme une manière de percevoir le monde, mais également comme un véritable mode de connaissance. Car à travers le son, c'est toute une vie sociale qui s'exprime dans sa multiplicité, si bien que les bruits produits par/qui émanent d'une société constituent une sorte de bande sonore des vibrations qui l'animent (Attali 12). Mais au-delà du social et même de l'humain, le son ouvre sur l'entrelacement des mouvements, gestes et actions qui parsèment l'expérience vécue.

Si une telle épistémologie sonore a été longuement négligée, c'est que les modes conventionnels d'élaboration des pratiques réflexives – rationalité, intelligibilité, logocentrisme – sont à l'origine des prétentions hégémoniques du langage en matière de connaissance. En effet, le langage se pose trop souvent comme le seul mode d'expression de la pensée, jusqu'à nous rendre incapables à prêter attention à ce qui ne se réfléchit pas par les mots. Véritable défi posé au textocentrisme⁴², le son préserve, en tant que mode de connaissance, une hétérogénéité, une résistance à la représentation langagière lui conférant une ambiguïté constitutive qui le rend difficile à saisir pour les modes traditionnels de théorisation, d'où ce délaissement historique.⁴³

⁴² Le textocentrisme constitue une épistémologie dominante qui considère toute action humaine, tout événement extralinguistique concrétisé comme des textes à lire (Conquergood 48-49, 51).

⁴³ « [...] aller résolument au bout de ce qui est impliqué [dans la musique], sans se laisser brider par primat du langage et de la signification qui reste tributaire de toute une prévalence onto-théologique et même de ce qu'on peut bien nommer une *anesthésie* ou *apathie* philosophique[,] ou ce que Marie-Louise Mallet nomme "la nuit du philosophe" » (Nancy, *À l'écoute* 58-59).

Résistance à la représentation donc, mais pas que « langagière » : les sonorités ne donnent pas accès au sens de manière directe et univoque. Aussi ambigu qu'évanescant, le son requiert d'abord une contraction de la perception pour être identifié et apparaître sous une quelconque clarté, pour être expérimenté comme tel : un élément doit émerger de l'arrière-plan obscur du monde, de la cacophonie silencieuse qui anime la matière, pour devenir le point focal d'une écoute.⁴⁴ Pourtant, les sonorités ainsi perçues n'ont de sens que lorsque l'écoute inclut ce qu'elles impliquent.⁴⁵ La dimension impliquée, potentielle, du son se tient à la frontière de l'audible : elle est la voie par laquelle les bruits donnent accès aux affects dans l'expérience. Car l'affect, en tant que force transversale, d'ouverture au monde, n'est expérimentalement appréhendé qu'à travers des seuils de passage furtifs, tel que celui entre l'audible et l'in audible, seuil au travers duquel toute sonorité doit passer pour revêtir un sens quelconque.⁴⁶ Nébuleux, saisissable que dans l'instant où il survient, l'affect est atmosphérique : à travers lui les liens se tissent, les puissances se palpent, les forces sont perçues : il donne ainsi accès aux écologies, à ce qui se trame *entre* les éléments distincts/distingués de l'événement.⁴⁷ Serait-ce, à quelque part, ce qui est capté – toujours partiellement – par les micros les plus sensibles, les mieux disposés? Affects, écologies, événements: l'écoute comme mode de connaissance relève ainsi davantage des paradigmes éthico-esthétiques que de la science comme sphère moderne autonomisée.

⁴⁴ Cette question sera déployée plus amplement au chapitre 2.

⁴⁵ « *The implicated [...] withdraws from scrutiny. It provides the sense of sound only in being itself unhearable, the imperceptible of sound. [...] Personal histories, impersonal events, an intake of breath, a bloody battle [:] a sonic history in every utterance, whose most contracted, whose clarity is the specificity of the sound, but not its sense* » (Evens 177-178).

⁴⁶ La perception d'un son offre ainsi une occasion d'exemplifier la différence entre affect, affection et émotion. En effet, un son, lorsqu'entendu, vient heurter les corps aptes à le percevoir : cette stimulation physico-corporelle est la marque de l'affection. Ce que ce même son peut faire sentir subjectivement à celui ou celle qui le perçoit, comment il sera reçu « personnellement », concerne l'émotion produite par ce son. L'affect se situe entre ces dimensions: c'est la dimension potentielle, pré-personnelle et transindividuelle qui s'actualise lorsque ce son est entendu, c'est la qualité de l'instant où l'être se confond avec le monde, générant du coup un pouvoir d'infléchir celui-ci tout en étant pris par lui : une sorte de mixte inextricable entre la force de l'événement et la riposte où l'on y plonge, rendant toute distinction entre activité et passivité superflue.

⁴⁷ En effet, comme le souligne bien le Comité invisible : « L'espace n'est pas neutre. Les choses et les êtres n'occupent pas une position géométrique, mais l'affectent et en sont affectés. Les lieux sont irréductiblement chargés – d'histoires, d'impressions, d'émotions. [...] Il n'y a pas de vide, tout est habité, nous sommes chacun d'entre nous le lieu de passage et de nouage de quantité d'affects, de lignées, d'histoires, de significations, de flux matériels qui nous excèdent. Le monde ne nous environne pas, il nous traverse » (*Amis* 73-74, 197-198, je souligne).

Une épistémologie sonore fait entrer le savoir dans un mode pragmatiste et expérimental, où les intuitions, l'attention aux menus détails de la vie quotidienne, les sensations furtives et les rapports plurivoques au sens sont parties prenantes de la recherche. En ce sens, elle relève bien de ce que Harney & Moten appellent la *study* : une pratique spéculative de pensée mue par la sensibilité au monde, mettant l'accent sur la pluralité et la diversité des modes de réflexion qui parsèment l'expérience vécue, et qui sont tout aussi importantes – voire parfois davantage, selon l'objet d'étude, le contexte et l'approche – que les formes reconnues de production intellectuelle (110).

[...] study is what you do with other people. It's talking and walking around with other people, working, dancing, suffering, some irreducible convergence of all three, held under the name of speculative practice. The notion of a rehearsal – being in a kind of workshop, playing in a band, in a jam session, or old men sitting on a porch, or people working together in a factory – there are these various modes of activity. The point of calling it « study » is to mark that the incessant and irreversible intellectuality of these activities is already present. [...] To do these things is to be involved in a kind of common intellectual practice. (Harney & Moten 109-110)

La *study* part du postulat selon lequel un grand nombre de ces pratiques sont *déjà* réflexives, pointant l'écume pensante du « ça s'organise », qui meut le collectif avant même que l'organisation formelle ne commence.

Ce rapport au savoir vient troubler les modes dominants de connaissance, dans la mesure où il n'accepte aucune évaluation extérieure, n'étant orienté que par les conditions qui émanent de son processus même, qui se pose dès lors comme une contre-méthode⁴⁸, un savoir indiscipliné. Le point de départ d'un tel savoir réside dans l'énonciation d'un problème qui est véritablement productif d'enquête, activant par là ce qui n'est pas encore pensé, une problématique sans référence, sans niche méthodologique ou disciplinaire. De tels problèmes ne peuvent être appréhendés que collectivement, non seulement parce que cette pratique d'enquête est d'emblée

⁴⁸ Car bien souvent, une méthode consiste en l'application de catégories fixées au préalable à un objet défini comme tel, excluant ou ignorant alors les processus qui ne cadrent pas dans ses schèmes de pensée. Ne parvenant presque jamais à se défaire de ses bases cartésiennes, la méthode repose ainsi sur une conception étroite de la connaissance, où priment la conscience, le langage et la raison, et qui finit souvent par extraire la pensée de l'expérience : « *Despite its best intentions, method works as the safeguard against the ineffable* » (Manning, *Minor* 32).

collective et tend sans cesse vers l'élaboration de nouveaux modes de rencontre⁴⁹, mais aussi parce qu'elle ouvre sur le politique comme lieu des rapports de forces.

Politique des écologies acoustiques

S'arrêter et écouter pour comprendre la texture infime des rapports de force et du vivre-ensemble : une épistémologie sonore permet de faire entendre des dimensions du politique qui demeurent souvent inaudibles dans l'expérience courante. Car les écologies acoustiques sont énonciatrices de relations sociales, elles sont *expressives* en tant que telles, dans l'actualité de leurs manifestations effectives comme dans la potentialité des multiples sens, récits, rythmes et rapports qui en émanent. Et bien souvent, le bruit est marque de pouvoir : plus encore, il en est un de ses attributs, si bien qu'une théorie du pouvoir contemporain exige de penser la circulation du bruit ainsi que sa mise-en-forme (Attali 15-16).

En effet, le son permet notamment d'appréhender la manière dont les affects sont utilisés pour consolider et gouverner les collectivités. L'art du gouvernement exige de prendre en compte et modeler les désirs, les façons de faire et de penser, les habitudes, les peurs et les dispositions des populations, bref, de « déployer tout un ensemble de tactiques discursives, policières, matérielles, dans une attention fine aux émotions populaires, à leurs oscillations mystérieuses ; c'est agir à partir d'une sensibilité constante à la conjoncture affective et politique pour prévenir l'émeute et la sédition » (Comité invisible, *Amis* 62-63). Gouverner implique ainsi de connaître et gérer les milieux, mais aussi les ambiances. Si les ambiances sont par définition volatiles, difficiles à saisir, elles se manifestent particulièrement à travers les sonorités⁵⁰ (Thibaud). C'est d'ailleurs pourquoi les appareils de pouvoir s'intéressent à l'organisation des sons. L'utilisation aussi abondante que tenace de la muzak⁵¹, de même que la persistance des mécanismes de contrôle – ne

⁴⁹ Pour le dire autrement, « *it's about developing some way of being with each other, [...] it requires elaboration, it requires improvisation, it requires a kind of rehearsal. It requires things. It's just that it doesn't require accounting or management. It requires study* » (Harney & Moten 156).

⁵⁰ Ce thème sera abordé plus amplement au chapitre 1.

⁵¹ Le terme muzak, qui tire son origine de la compagnie du même nom ayant breveté et popularisé le concept dans les années 1920, désigne une musique d'ambiance aseptisée, standardisée et normalisée, diffusée dans les espaces publics pour induire certains types de comportement (bien-être, apaisement, consommation, passage rapide, etc.). Le rôle de la muzak comme opération de maintien de l'ordre a été analysé par bon nombre d'auteurs, notamment Joseph Lanza et Jonathan Sterne (1997). Selon Attali, l'entreprise Muzak se présentait même comme « le système de sécurité » de l'époque durant les années 1970 (19).

serait-ce que dans la distribution – de la production musicale d’une époque, en témoignent. On comprend mieux pourquoi le pouvoir de la musique intéresse la pensée politique depuis l’Antiquité : c’est qu’elle fait partie de la « panoplie de la puissance » (Comité invisible, *Amis* 83).

Or le son ne donne pas seulement accès à la dimension ambiante et potentielle et du pouvoir; le pouvoir s’entend, en fait(s) : le vacarme des armes de répression déployées par les forces de l’ordre, le bourdonnement des systèmes d’aération des immeubles du centre-ville ayant pris la place de la clameur des quartiers ouvriers de jadis, le « silence » exceptionnel des rues vidées par un couvre-feu imposé, les déclarations transmises par les haut-parleurs dans différents espaces publics, les bruits de construction qui marquent le déploiement concret de la planification urbanistique, etc. Si, comme le soutient le Comité invisible, la structure du pouvoir contemporain prend la forme de l’organisation matérielle, technologique et physique du monde, bref si le pouvoir est l’*ordre même des choses*, cet ordre environnemental se perçoit parfois davantage dans les bruits ambiants que dans l’analyse des énoncés explicites de l’administration (*Amis* 83). Porter attention aux bruits qui émanent des rapports de force et des territoires permet donc de saisir des dimensions autrement non perçues du politique.

Les mouvements de lutte n’y font pas exception: les clameurs d’une foule qui manifeste, l’utilisation judicieuse de haut-parleurs pour supplanter un rassemblement hostile, le rythme des mouvements collectifs, des ami.e.s enivrés qui briment la quiétude nocturne des lève-tôt dans un quartier gentrifié... L’attention au commun sensible qui excède les discours formels permet d’accéder au champ informel de désir qui est le véritable moteur de tous les mouvements de lutte.⁵² Les divers appareils d’enregistrement viennent capter puis amplifier ce désir pour faire entendre ses plis les plus infimes, l’écologie des présences qui s’y expriment. L’enquête implique ainsi un arrêt, un certain retrait pour écouter, pour mieux comprendre la texture du commun : « *understanding the sonic elements of protest helps us to better understand how protest and politics is heard and felt* » (Rector & Ernest 26:40).

⁵² L’enquête sonore vise à prêter l’oreille au champ indifférencié des besoins-désirs-revendications – tout ce qui s’organise déjà dans les murmures et les silences apparents des pratiques – avant même qu’il ne prenne une forme explicite (Ultra-red, « Some thesis » th. 2).

Les rapports entre sonorités, musique et politique sont habités d'une ambivalence radicale : ils peuvent être, comme la puissance, canalisés, appropriés, agencés de différentes manières, parfois fort opposés. Ces agencements divers et souvent disparates génèrent des « conflits de bruits » que l'on peut entendre dans la cacophonie des pratiques superposées luttant pour se rendre audibles dans l'espace sonore des métropoles (Attali 16).

L'enquête sonore sur le commun manifeste

Si les rapports entre sonorités et pouvoir intéressent les penseurs et penseuses du politique depuis l'Antiquité, il faudra attendre plusieurs siècles avant que ces prémisses soient appliquées sous la forme d'enquêtes concrètes. C'est peut-être Frederick Douglass, auteur, homme politique américain et ancien esclave, qui a le premier expérimenté cette voie de recherche, en soulignant comment « *the sad tones [...], the wild notes* » des chants communaux des esclaves afro-américains constituaient une voie de connaissance permettant de comprendre les dimensions existentielles et politiques de l'esclavage bien mieux que la lecture d'ouvrages volumineux (97-99).⁵³ Cette enquête sonore marqua les esprits puisqu'elle émergeait bien d'un problème politique contemporain adressé collectivement : comment partager, faire sentir à la société de l'époque l'horreur de l'esclavage? C'est pourquoi il semble difficile de jeter les bases méthodologiques d'une pratique d'enquête sonore puisque, faut-il insister, la pertinence de chaque enquête provient justement du fait qu'elle part d'une problématique actuelle, issue du contexte particulier où elle s'inscrit, et qu'elle adresse collectivement.⁵⁴ Néanmoins, quelques pistes d'une contre-méthode d'enquête sonore seront énoncées ici à travers la présentation de l'enquête réalisée pour ce projet de recherche-création.

L'enquête sonore effectuée part ainsi d'une problématique soucieuse du caractère affectif des phénomènes de communauté (telle que présentée dans le prélude). Après avoir été pris par l'intensité de certains mouvements collectifs ces dernières années à Montréal, plusieurs furent

⁵³ Ce cas singulier illustre bien l'ambiguïté de l'épistémologie sonore: Saidiya V. Hartman souligne la complexité et l'opacité entourant ces chants, qui étaient parfois orchestrés par les maîtres pour masquer la douleur des esclaves (35-36).

⁵⁴ En ce sens, élaborer une contre-méthode d'enquête implique de ne pas présumer à l'avance ces éléments contextuels, ni de poser de faux problèmes déjà résolus ou improductifs (producteurs de flou), ou qui ne peuvent être saisis collectivement, qui ne répondent pas à des désirs partagés.

happés par le retour brutal d'une normalité tentant de rabattre ces occurrences inouïes au rang de l'anecdote historique. Pire encore, la montée de la droite réactionnaire a généré de « nouvelles » formes de rassemblement populistes-xénophobes qui réactualisaient de manière grinçante le désir angoissé de communauté caractéristique de la contemporanéité occidentale. Tout cela se déployait (parfois par absence contrastante) dans la rue, générant des sonorités singulières. Une attention soutenue à ces bruits a mené à l'élaboration d'une question d'investigation orientée vers les désirs qui animent l'écologie en présence, pointant de manière opérative vers l'inconnu.⁵⁵ La formulation de cette ou de ces question(s) (moins est souvent mieux que trop) doit être étroitement liée à la problématique ayant généré l'enquête, comme elle devra être posée de façon à ce qu'elle impacte sur le réel. Il s'agissait donc de mieux comprendre *comment les phénomènes de communauté affective apparaissent, circulent et se transforment au sein des manifestations autonomes?*

Quel est le son de cette question? Comment résonne-t-elle dans l'espace concerné? Qu'est-ce qui la codifie, la contraint ou lui permet d'avoir des échos dans le monde? Voilà ce que demande le collectif Ultra-red⁵⁶ au tout début de ses *militant sound investigations* (MSI), véritables *studies* prenant la forme de pratiques intellectuelles mobiles et collectives ancrées dans les possibilités réflexives et les problématiques du/ouvertes par le son (Rhine; Harney & Moten 121).⁵⁷ L'écoute s'organise ainsi avant tout enregistrement : elle est parfois même le principal point focal d'un processus d'enquête. Enquêter sur la manière dont les composantes sonores contribuent à la consistance des communautés affectives, ouvrir et mobiliser les oreilles, tant de multiples façons

⁵⁵ Cela n'a rien d'évident, surtout à notre époque, tant nous avons été culturellement habituées à poser le désir d'abord comme manque. Et pourtant, il produit, jusqu'au fond de la vie même : « le désir étreint la vie avec une puissance productrice, et la reproduit d'une façon d'autant plus intense qu'il a peu de besoin. Et tant pis pour ceux qui croient que c'est facile à dire, ou que c'est une idée dans les livres » (Deleuze & Guattari, *L'Anti-Œdipe* 35).

⁵⁶ Le collectif se décrit en ces termes: « *Ultra-red pursues a fragile but dynamic exchange between art and political organizing. Founded in 1994 by two AIDS activists, Ultra-red have over the years expanded to include artists, researchers and organizers from different social movements including the struggles of migration, anti-racism, participatory community development, and the politics of HIV/AIDS. Collectively, the group has produced radio broadcasts, performances, recordings, installations, texts and public space actions* » (« Mission »).

⁵⁷ Ces enquêtes sonores interrogent directement l'organisation des mouvements de luttes en effectuant une cartographie acoustique des lieux contestés, ou en travaillant divers processus collectifs pour tenir compte et prendre soin de la texture affective du commun: « *a militant sound investigation must collaborate across localities, identities, and disciplinary borders to formulate a science of struggle. Such a science, implicit and finely tuned to affective logic, is an analysis of the conditions of desire as they inform (and exceed) the enunciation of demands* » (Ultra-red, « Some thesis » th. 4).

d'affiner les perceptions communes.⁵⁸ Car pour le Colectivo Situaciones, l'enquête est liée à la construction d'une nouvelle perception et d'un nouveau style d'opération visant l'*attunement* et l'*empowerment* des éléments composant une nouvelle socialité (608).⁵⁹

Pour mieux entendre les sonorités liées à cette question d'investigation, il fallait être en mesure d'effectuer des enregistrements qui allaient permettre une (ré)écoute multiple, posée, et avec une certaine distance. C'est pourquoi un important travail d'enregistrement a été réalisé dans des manifestations à Montréal entre 2015 et 2018, accordant une attention particulière aux manifestations autonomes (ou du moins aux moments autonomes au sein de ces manifestations). Ces nombreuses heures d'enregistrement ont souvent eu lieu dans des conditions difficiles (sur le plan de la captation sonore) : mouvements brusques, variations soudaines d'intensité sonore, conditions météorologiques parfois rudes (vent, pluie, froid), risques physiques (répression policière, pagaille), méfiance de quelques manifestants et manifestantes, etc., etc. Ces conditions requéraient un dispositif d'enregistrement mobile, polyvalent (en termes de sensibilité notamment), plutôt solide et relativement peu visible, ce qui eut aussi un impact sur la qualité des enregistrements.⁶⁰

Un des avantages du microphone est le caractère large, peu sélectif de ses captations, contrairement à la focalisation souvent inhérente à l'oreille (Westerkamp, « Linking »). Pourtant, au-delà des limitations techniques (qui influent sur cette sélectivité), les positionnements subjectifs de l'enquêteur-enquêtrice (proximité/distance, angle, point d'écoute, volume, activation/arrêt de l'enregistrement, lieu/heure), mais aussi le contexte social, culturel et politique dans lequel s'inscrit l'enquête sont autant de variables qui marquent la contingence et le positionnement éthico-politique de l'enregistrement (Christoffel & Tiger 103). Ainsi, non

⁵⁸ En effet, pour Ultra-red, un des rôles des MSI est de faciliter, de flexibiliser l'écoute, c'est-à-dire permettre aux corps en présence d'entendre ce qu'ils n'entendent pas habituellement, ou encore de passer d'un type d'écoute à l'autre, pour développer une plus grande mobilité dans les modes d'attention requis en fonction du contexte (Rhine). La perception collective du son et la flexibilisation des modes d'écoute seront l'objet d'une analyse plus poussée au chapitre 2.

⁵⁹ Les concepts d'*attunement* (syntonie) et de style seront abordés plus amplement dans le chapitre 1 et 2, tandis que les enjeux relatifs aux rapports entre sonorités (musicales) et socialité seront dépliés au chapitre 3.

⁶⁰ Ceux-ci ont préservé une certaine rugosité, ce qui a pu être contrebalancé par un certain travail d'édition sonore pour l'élaboration de la partition sonore de *Résonances manifestes*. Cet enjeu sera présenté plus amplement dans l'interlude portant sur la pièce.

seulement l'enquête sonore vient-elle enchevêtrer les postures subjectives et objectives – la subjectivité de « l'enquêteur » pouvant être « contrée » par l'irruption soudaine d'un son devenant dès lors le sujet de l'occasion –, mais le processus d'enquête influe sur les conditions même du paysage sonore. Autrement dit, comme le constate le collectif Ultra-red, l'enquête ne se tient pas à part, elle est aussi *production* des conditions même de la lutte (« Some thesis » th. 2). En effet, si l'enquête doit partir de ce qui est déjà là, elle doit aussi assumer, dans son déploiement même, quelle viendra forcément infléchir ce *déjà là* : on n'accède jamais à une écologie sonore sans l'altérer d'une quelconque manière.⁶¹ Reste à savoir comment l'altérer, ce qui revient à poser la question de la « configuration technique des mondes », question propre à chaque enquête, à chaque monde (Comité invisible, *Amis* 91). En ce sens, les meilleures enquêtes sont souvent celles qui débouchent sur un processus de composition singulier ayant des effets sur le réel.⁶²

Le processus de composition inhérent à l'enquête implique un cycle perpétuel de prises de notes, d'écoute, et d'enregistrement.⁶³ La recherche sur les sonorités du commun manifeste ne permettant pas la prise de note dans le feu de l'action, chaque session d'enregistrement fut suivie d'une seconde période d'enregistrement⁶⁴, celle-là sur papier, pour tenter de saisir la tonalité affective de l'événement. La (ré)écoute attentive⁶⁵ des fichiers enregistrés, avec une certaine distance pour éviter une trop grande familiarisation, s'est effectuée conjointement avec une seconde prise de notes, et ainsi de suite. Ce projet de recherche-crédation émane ainsi, à de

⁶¹ À titre d'exemple, lors de la dispersion violente de la manifestation anticapitaliste du 1^{er} mai 2017 à Montréal, un policier antiémeute m'a crié de bouger avant de me pousser afin d'accentuer le caractère performatif de son énoncé. Tout cela (le cri, le coup, le dérapage, la chute, mais aussi la réaction des manifestants et manifestantes des environs) a bien évidemment changé l'écologie sonore en présence (et sa captation microphonique...).

⁶² Le concept de composition doit ici être compris à la fois dans une perspective musicale et sociopolitique. Il sera l'objet d'une attention plus soutenue aux chapitres 1 et 3.

⁶³ Enregistrement – écoute/discussion/réflexion collective – compositions/interventions – nouvel enregistrement : tel est le cycle perpétuel qui marque les enquêtes sonores les plus « réussies » du collectif Ultra-red (« Some thesis » inter.). « Réussies » dans la mesure où le savoir qu'elles agrègent provient d'un processus créateur de nouvelles relations, de formes d'organisation autonome, ayant des effets dans le monde : une politique de composition mineure, partant des détails mêmes de la vie sociale.

⁶⁴ Pour le collectif Ultra-red, les appareils d'enregistrement ne se limitent pas à ceux munis de microphones : papier crayon, tableau ou autre dispositif d'annotation sont tout aussi importants (« Some thesis » inter.).

⁶⁵ L'écoute de sons ambiants enregistrés affine l'attention aux nuances et aux contrastes présents (mais souvent non perçus) dans une écologie sonore, elle dispose les oreilles à un état d'alerte auditive : « *The microphone is a seductive tool : it can offer a fresh ear to both recordist and listener; it can be an access to a foreign place as well as an ear-opener to the all-too-familiar, or a way to capture and speak back to the unbearable* » (Westerkamp, « Speaking »).

nombreux niveaux, d'un tel cycle perpétuel ayant donné le ton, le rythme à cette enquête singulière.

Chapitre 1

Musicalité des manifestations politiques de la communauté affective

*We're off the streets now
And back on the road
On the riot trail
[...]
Can't forget the flashing
Can't forget the smashing
The sending and the bending
The ampisphere re-entry*

– Sonic Youth
Daydream Nation

La pensée de la communauté affective a été élaborée en accordant une attention soutenue à l'ineffable, à l'incapacité du langage à exprimer la complexité de cette forme étrange d'expérience collective. Plus souvent qu'autrement, cette attention s'est concrétisée soit par le constat aiguisé d'une « capacité impossible » – ou du moins d'une possibilité jamais pleinement réalisée – du langage à adresser une telle expérience du commun, soit par une attention soutenue à ce qui excède le langage, qu'il s'agisse du silence, de l'extase ou de la mort. Ainsi, la pensée du commun d'inspiration heideggérienne s'est surtout intéressée aux tentatives de faire communauté par le langage (pensons au « communisme littéraire » de Blanchot et Nancy), et au silence qui le nimbe. Comme si rien, ou presque⁶⁶, ne pouvait vibrer entre cette parole singulière, étrange, au

⁶⁶ Il faudra revenir sur ce « presque », qui est celui de l'extase.

dire impossible – « impossibilité du dire que le trait unique de l'expérience semble contenir » –, et le silence de l'écriture (Blanchot, *Communauté* 35).

Pourtant, le corpus de la communauté affective est parsemé de figures de style sonores et musicales, dressant un véritable champ sémantique de la vibration affective. Peut-être est-ce là l'irruption des bruits de la rue de Mai 68, événement qui inspirera l'échange initial entre Nancy et Blanchot, à moins que ce ne soit l'écho lointain de toutes ces musiques qui ont marqué les rassemblements intensifs qui viennent rythmer l'histoire. La prolifération de ces métaphores s'est maintenue – voire s'est parfois même accentuée – dans les textes de ceux et celles qui ont depuis cheminé dans la voie de la pensée du commun désœuvré. Inspiré.e.s par les luttes récentes, bon nombre de ces auteurs et autrices – pensons à Bernard Aspe, Erik Bordeleau, le Collectif pour l'intervention, Dalie Giroux, Peter Pal Pelbart ou encore Stevphen Shukaitis – ont mobilisé un véritable lexique musical pour exprimer l'intensité des mouvements contemporains.

Il s'agit ici de déplier les potentialités de ce lexique, de ce qui émane de ces figures disséminées, de voir ce qu'elles ouvrent pour la pensée de la communauté affective. Quelle texture du commun sensible émerge de ce corpus vibrant? Qu'est-ce que cet ensemble allégorique exprime, aux frontières mêmes du sens, entre esthétique et signification? En quoi ces tropes sonores viennent-ils nuancer, voire renouveler la pensée de la communauté affective? Qu'est-ce que ce « quelque chose qui prend les corps *comme une musique* », qui a été remarqué par tant d'observateurs et observatrices lors des récents mouvements de lutte (Comité invisible, *Mise*, je souligne)?

Cette dernière question appelle toutefois à ne pas se limiter à l'analyse rhétorico-philosophique des figures sonores du commun sensible. En effet, l'ouverture radicale de la communauté affective à l'événement incite à prêter l'oreille aux sonorités qui émanent des manifestations effectives du commun : l'affect échappe à la représentation, si bien que même les meilleures métaphores ne sauraient exprimer pleinement l'intensité vibrante de l'événement. Peut-être parce que le langage implique souvent une perte de mobilité, d'inflexion, qui lui fait manquer l'affect et l'excès de sens qu'il porte sans cesse (Moten, *Break* 42). Il y a quelque chose à entendre sur le commun dans ce qui ne passe pas par les mots. Qu'est-ce que les bruits effectifs des mouvements

de lutte donnent à penser des formes de communauté qui s’y manifestent? Si la politique est « l’art de ce qui est possible dans le bruit » (Sloterdijk, *Écumes* 341)⁶⁷, qu’est-ce que ces sonorités énoncent, voire rendent possible, en termes d’un art de vivre ensemble? Car contrairement à ce que prétend Jacques Rancière, nul besoin de « s’arracher à l’infra-monde des bruits obscurs » pour expérimenter une « puissance de groupe »; autrement dit, la parole n’est pas une condition incontournable de l’émergence d’une *aisthesis* commune⁶⁸ : il y a du/des sens qui repose(nt) dans ce qui se fait entendre en-deçà du discours langagier (194).

Quelle relation ces cas concrets où le son joua un rôle prépondérant dans le commun manifeste entretiennent-ils avec les occurrences du lexique musical de la communauté affective? Approfondir cette métaphoricité⁶⁹, la faire jouer dans ses différentes tournures, pour voir ce qu’elle ouvre, ce qu’elle fait émerger en termes de communauté, pour ensuite la mettre en rapport avec des exemples sonores issus de manifestations autonomes, non pas tant pour la « vérifier » scientifiquement, mais pour en faire ressortir le caractère actuel, manifeste, empirique. En quoi le croisement d’une topologie sonore du politique et d’un champ lexical musical du commun sensible peut-il apporter un nouvel éclairage sur ces communautés aussi évanescences que contingentes? L’amorce de cette étude prend la chance que ce croisement soit porteur : une chance peut-être plus spéculative que pragmatique, laissant place aux étincelles surprenantes du contact entre deux formes d’intensités distinctes. Car ce sont peut-être ces contacts fortuits, générés par l’entrechoquement de perspectives singulières, qui permettront d’appréhender cette étrange musicalité du commun sensible.

⁶⁷ Une certaine prudence est de mise lorsqu’il s’agit de travailler avec la pensée d’un auteur qui a récemment multiplié les déclarations réactionnaires, conservatrices, voire xénophobes. Si on peut discerner quelques traits permettant d’anticiper cette dérive ressentimentale de l’auteur des *Sphères* (notamment à travers le thème de l’« immunitaire »), certains textes de Peter Sloterdijk demeurent d’une acuité fort pertinente en ce qui a trait à la vibrance du commun sensible. Un tel enjeu touche au problème *éthique* de l’usage des propositions d’artistes ou de penseurs et penseuses dont la vie ou les déclarations comportent des éléments fâcheux, une question trop large et complexe pour le présent travail. Sur l’ambivalence du personnage Sloterdijk, cf. Bordeleau & Giroux, *Aux limites de l’Empire. Grandeurs de Sloterdijk* (2019).

⁶⁸ Au contraire, Nancy souligne comment « L’écoute [forme] la singularité sensible qui porterait sur le mode le plus ostensif la condition sensible ou sensitive (*aïsthetique*) comme telle » (*À l’écoute* 33).

⁶⁹ Une telle métaphoricité sera ici abordée de manière large, comme similarité associative, ressemblance remarquée, transposition de sens, vaste comparaison englobant les figures de style conjointes (métonymies, allégories, etc.). Le concept même de métaphore – qui tend à rassembler en son sein l’ensemble des tropes – a été, depuis la *Poétique* d’Aristote, l’objet d’une multitude foisonnante de réflexions et débats qui dépassent le cadre du présent exercice. Pour de plus amples développements sur le concept de métaphore, et en particulier sur les liens entre métaphore et musique, voir Blonde et surtout Spitzer.

Politique des fréquences : au monde

Par son caractère profondément événementiel, par son ouverture radicale à la contingence, la communauté affective *est* au monde, non seulement y est (ontologiquement) située, mais elle survient, à travers ses actualisations, dans un continuum d'espace-temps plus ou moins distendu. Cette survenance dans l'actualité du monde comporte une dimension affective essentielle, à travers laquelle le commun s'éprouve dans ses potentialités : la communauté est *affectivement* située, et cette situation passe par l'oreille.

Tonalités affectives et monde ambiant

Le Caire, août 2013 : la ville ploie sous le couvre-feu imposé par les militaires, les rues vidées de leurs rythmes animés, de l'effervescence des rassemblements des derniers jours, s'entendent comme fantomatiques, flottantes, « *pitch-black* » (Malmström 31). « Sans ton », ou du moins, ne vibrant plus de cette tonalité affective de joie troublée, d'intimité publique, de fébrilité partagée qui marquait les rues de la capitale égyptienne quelques jours auparavant. Les tonalités affectives désignent ces fréquences fondamentales qui émergent des vibrations du commun actuel, par lesquelles celui-ci se lie aux ambiances environnantes (Sloterdijk, *Globes* 127-128). Issue d'une longue tradition philosophique partant de Nietzsche, la notion de tonalité affective a trouvé un de ses plus importants développements en tant que *Stimmung* chez Martin Heidegger : le poids de ce développement dans la pensée du commun sensible pousse à s'y arrêter, peut-être trop brièvement⁷⁰, afin d'éclaircir ce concept aux longues et multiples résonances.

Sentiment de situation, la *Stimmung* heideggérienne relève d'un entendre originaire qui constitue la modalité existentielle d'ouverture de l'être en tant qu'être-avec-les-autres : elle manifeste là où l'on en est et où l'on en viendra en dévoilant « l'être-jeté de [l']étant en son Là en tant qu'être-au-monde », c'est-à-dire la facticité de la remise, le fait d'être là, *ainsi* (Heidegger §29, §34, §68).⁷¹

⁷⁰ Encore une fois, un ensemble de précautions est de mise lorsque vient le temps de penser avec Heidegger. L'importance du concept de *Stimmung* dans l'usage figural du sonore en philosophie est toutefois trop importante pour ne pas en traiter ici. Le concept renferme cependant une certaine charge d'anthropocentrisme dont les conséquences théoriques seront exposées tout au long de cette recherche.

⁷¹ La *Stimmung* joue ainsi un rôle fondamental dans la situation spatio-temporelle: l'être-(ainsi-)syntonisé se trouve dans le temps, car les tonalités ne signifient que temporellement : cette temporalité fonde la spatialité de l'être-au-monde en tant qu'orientation et é-loignement (c'est-à-dire le lointain qui s'évanouit — une approche) (Heidegger §29, §68). Pour illustrer une telle spatio-temporalisation de la tonalité affective, l'auteur de *Être et temps* y va d'un

Cette notion féconde provenant de la sphère acoustico-musicale aurait pu être d'une portée limitée pour la pensée de la communauté si elle n'avait été « collectivisée » par des auteurs contemporains, parmi lesquels Peter Sloterdijk, qui a montré comment les tonalités affectives se constituent toujours entre plusieurs êtres qui, à travers cette ouverture au « comment » de l'être au monde, colorent et aménagent un espace de proximité, un milieu vibrant (*Globes* 127-128).

Or cet ancrage contemporain dans le commun sensible ne déleste pas pour autant la *Stimmung* de ses fondements ontologiques, partant du postulat selon lequel un être préalablement constitué dans des limites déterminées entre en relation avec une extériorité environnante. L'affect ne se laisse pourtant pas saisir dans un schéma de corps déjà-formés⁷² : il génère des expériences de transduction⁷³ active, brouillant les limites entre extérieur et intérieur dans un devenir relationnel qui ne se laisse pas réduire aux pôles de l'événement (Manning, *Always* 7-8, 98). Un peu comme le son entendu brouille la frontière entre dedans et dehors, être et monde.⁷⁴ Ce biais en faveur de l'expérience humaine enferme la *Stimmung* dans une conception logocentrique qui associe toute écoute à la compréhension et toute sonorité (pertinente) à la parole : il n'y aurait ainsi pas de syntonie collective sans co-compréhension, sans voix énonciatrice de sens. Et pourtant : combien de manifestations ont pris une toute autre tournure affective suite à l'irruption de bruits sans signification explicite? Comme le son des cloches de l'église de Venaus résonnant à un moment

exemple fort pertinent en ce qui concerne cette recherche : « Tandis que nous marchons, la rue est touchée à chaque pas, apparemment elle est ce qu'il y a de plus proche et de plus réel dans l'à-portée-de-la-main, elle glisse pour ainsi dire le long de parties déterminées du corps, au long des semelles de nos souliers. Et pourtant, elle est bien plus éloignée que l'ami qui, durant cette marche, nous fait encontre à une "distance" de vingt pas » (Heidegger §23).

⁷² En ce sens, un corps désigne une relation multiphasée qui se distingue à travers des degrés de transversalité expressive dans les pratiques qui caractérisent un devenir (Manning, *Always* 30). C'est une des limites de l'ontologie heideggérienne, qui charrie toute une métaphysique de l'essence, du fondement, qui l'empêche d'appréhender les devenirs. Or les affects relèvent du devenir, du processus : « il faut distinguer ce que nous sommes (ce que nous ne sommes déjà plus), et ce que nous sommes en train de devenir » (Deleuze, « Dispositif » 321).

⁷³ Inspiré de Simondon, le concept de transduction réfère à la transformation ressentie d'une force de potentiel venant simultanément permettre et neutraliser les actualisations sélectives : c'est la transformation du processus à travers lequel une dimension de l'expérience culmine en s'individualisant, activant du même coup une nouvelle phase dans le processus continu de l'expérience (Massumi, *Parables* 42-43; Manning, *Always* 17-18). La transduction correspond en cela à ce que Guattari désigne comme la transversalité, qui vient faire dériver une territorialité existentielle – au travers des coordonnées spatio-temporelles et des identités – vers une autre en générant, à partir de cette dernière, de nouvelles singularisations (*Cartographies* 59, 264).

⁷⁴ « Être à l'écoute, c'est être *en même temps* au dehors et au dedans, être ouvert *du* dehors et *du* dedans, de l'un à l'autre donc et de l'un en l'autre [...] : le partage d'un dedans/dehors, division et participation, déconnexion et contagion » (Nancy, *À l'écoute* 32-33). Cette capacité du son à brouiller les limites de la subjectivité sera abordée au chapitre 2.

inhabituel a fait sortir les habitants-habitanes de chez eux-elles pour s'en prendre aux voitures de police à coup de bâton, donnant le coup d'envoi d'affrontements qui allaient culminer par la reprise du petit village du nord de l'Italie par le mouvement No TAV⁷⁵ (Collectif Mauvaise Troupe 104). En délaissant ainsi l'ensemble des bruits non signifiants qui contribuent à l'expérience vécue, la conception heideggerienne de la tonalité affective s'avère peu utile pour appréhender les sonorités effectives du politique et le commun vibrant dans l'événement.

La dimension affective de la communauté laisse entendre que sa situation relève surtout d'un rapport aux ambiances, c'est-à-dire la sensation qualitative du contexte, issue tant de la présence matérielle des choses environnantes que des dispositions émotionnelles et des manières de vivre des êtres qui s'y meuvent. Une ambiance a cela de particulier qu'elle est toujours composée d'éléments divers qui gardent une certaine hétérogénéité, bien qu'elle désigne en tant que telle une certaine unité, ou plutôt une « mise-ensemble » de ces différentes composantes : on dénote *une* ambiance, composée d'une myriade d'éléments – tant matériels, psychiques que climatologiques. Et le son contribue activement à cette perception des ambiances, qui se présentent dans l'expérience vécue comme atmosphères vibratoires (Thibaud).

Les ambiances sont éminemment collectives, elles expriment des manières particulières de vivre-ensemble, elles « donnent à ressentir ce qui est manifestement commun » (Sloterdijk, *Globes* 130). En effet, c'est souvent à travers les ambiances que les êtres s'ouvrent au monde environnant, qu'ils font l'expérience des multiplicités qui peuplent la situation où ils se trouvent, et de la communauté qui y circule (s'il y a lieu). La qualité du commun dans l'événement est ainsi une question d'ambiance : et la qualité d'une ambiance est un enjeu proprement affectif. Et si l'affect peut être compris comme l'intensité correspondant au passage vécu par un corps entre différents états expérientiels aptes à modifier la capacité de ce corps à agir (Massumi, « Notes » xvii), il suffit parfois d'un léger changement de ton pour que l'ambiance qui marque un corps collectif change du tout au tout, des murmures aux hurlements : c'est souvent ainsi que se

⁷⁵ Mouvement d'opposition à la construction d'une ligne de train à haute-vitesse (*Treno ad Alta Velocità*) entre Lyon et Turin, dans le Val Susa, actif depuis le milieu des années 1990 : « les lieux dont le mouvement s'est doté [...] ne se sont pas contentés de défendre un "territoire" dans l'état dans lequel il se trouvait, mais l'ont vécu et habité dans l'optique de ce qu'il pouvait devenir ». Cf. *Le monde entier dans un fragment*.

déclenchent les émeutes, comme ce fut le cas lors de celle qui survint autour du Palais des Congrès durant la grève de 2012 à Montréal.

Dehors, un groupe énorme s'agglutine devant les portes de verre qui laissent bientôt s'échapper les bruits diffus d'un désordre. À l'intérieur ça brasse. Dehors on ne voit rien. Un moment d'attente, de confusion, jusqu'à ce que les portes se referment derrière des manifestants jetés dehors. Une camarade blessée se fait arrêter sur sa civière. Très vite la foule gronde, tape massivement dans les portes et les fenêtres en criant les slogans anti-flics, les mêmes qui servent toujours ces moments là, qui nous prennent comme une irrésistible envie de gueuler avec d'autres, de gueuler ensemble, de se fondre contre. Les policiers, peu nombreux, s'agitent derrière les portes, portes qu'un d'eux entrouvre pour asperger un manifestant à deux pouces du visage. Impossible de voir s'il est blessé, entouré, secouru, les corps se superposent et se confondent, tout se met à bouger. Il y a des cris comme un dé clic dans l'air, montée soudaine de la pression, poussée dans la poitrine : l'adrénaline. *Le ton est donné* et personne ne songe à s'interposer, à convoquer notre-image-dans-les-médias, la crédibilité, l'État de droit, Gandhi ou Dieu le père en personne ». (Collectif de débrayage 105, je souligne)

Ce conflit social majeur, un des plus importants en Amérique du Nord⁷⁶, a montré à de nombreuses reprises comment l'ambiance joue un rôle déterminant dans les actualisations effectives des mouvements sociaux. Un « rôle » qui n'est que trop peu exprimé par la *Stimmung*, dont l'accent sur l'être (c'est-à-dire humain, et qui préexiste à l'expérience) lui empêche d'appréhender les devenirs (et notamment les devenirs-minoritaires et/ou révolutionnaires).⁷⁷

Aborder la manière dont les communautés affectives surviennent dans les situations requiert donc une conception différente de la tonalité affective, afin de porter attention à la pluralité radicale qui teinte l'expérience vécue. La conception pragmatiste-spéculative de la tonalité affective permet d'inclure la matière, les choses environnantes, bref l'ensemble des multiplicités moléculaires qui animent tout événement. Ces éléments que l'on dit « inertes » y sont souvent pour beaucoup dans la modulation des tonalités affectives : ils activent dans l'expérience certains composants qui peuvent être aussi importantes que les actes dont s'enorgueillissent les sujets.

⁷⁶ La grève de 2012 a chamboulé l'actualité québécoise durant plus de six mois. Étudiant au départ, le conflit s'est généralisé à l'ensemble de la société lorsque la résistance populaire a bravé une loi d'exception adoptée par le gouvernement néolibéral pour mater la contestation. Il s'agit d'un des plus importants mouvements sociaux – tant sur le plan de l'ampleur quantitative que de la durée – en Amérique du Nord. Cf. Collectif de débrayage, *On s'en câlisse*.

⁷⁷ « On dit que les révolutions ont un mauvais avenir. Mais on ne cesse pas de mélanger deux choses, l'avenir des révolutions dans l'histoire et le devenir-révolutionnaire des gens. Ce ne sont même pas les mêmes gens dans les deux cas » (Deleuze, *Pourparlers* 231). La notion de devenir-minoritaire sera abordée au chapitre 3.

Celles et ceux qui ont participé à des manifestations à Montréal savent bien comment le passage sous le viaduc Berri vient souvent insuffler un sentiment de puissance aux marches même les plus lourdes : les parois de béton qui amplifient les clameurs de la foule incitent souvent celle-ci à montrer toute l'intensité sonore dont elle est capable, générant du coup une force vibratoire qui peut être ressentie longtemps après avoir quitté le passage à niveau.⁷⁸

Pour Whitehead, la tonalité affective (*affective tone*) est comprise comme un ensemble de qualités sensibles rattachées intégralement à l'expérience *et* différenciellement aux divers éléments qui la composent : elle correspond à la forme subjective propre à chaque occasion actuelle, la manière dont les occasions actuelles⁷⁹ se préhendent⁸⁰ les unes les autres dans une sensibilité mutuelle (*Adventure* 197). Il faudra revenir sur cette conception processuelle qui vient troubler radicalement le rapport entre communauté, écoute et expérience sensible.⁸¹ Deux éléments devraient toutefois être dépliés ici avant d'aller plus loin.

D'abord, si les ambiances acquièrent leur définition expérientielle par le biais des tonalités affectives, la perception de ces tonalités requiert un *attunement* singulier, une disposition aux situations permettant de sentir l'activation des contours de l'expérience avant toute unité d'un Soi. L'*affective attunement* est un mode relationnel immanent, un *sentir-avec* qui survient dans l'intervalle des pôles de l'événement, et qui implique une ouverture perceptive au champ de différenciation duquel émergent les singularités qui animent l'expérience (Manning, *Always* 8, 11). Ensuite, si la survenance de la communauté affective au monde est déterminée – ou du moins fortement marquée – par une tonalité affective singulière, et si chaque tonalité affective (par l'accès qu'elle donne aux ambiances à travers une pratique d'*affective attunement*) inclut la

⁷⁸ Ambivalence des parois : cet effet de caisse de résonance généré par les vastes structures urbaines a aussi un envers, puisque de telles configurations en corridor limitent les possibilités de dispersion, de fuite soudaine, rendant souvent les manifestations vulnérables aux souricières/nacelles et autres techniques d'arrestation de masse.

⁷⁹ L'occasion actuelle est en quelque sorte l'unité atomique de la métaphysique de Whitehead. Si, pour l'auteur, le monde actuel est processus, l'occasion actuelle peut en quelque sorte être comprise comme l'atterrissage de ce processus, la composante élémentaire de la fluctuation du monde.

⁸⁰ Le verbe « préhender » réfère au concept de préhension, concept fondamental dans la pensée whiteheadienne. La préhension est un « *concrete fact of relatedness* » rattaché à une occasion d'expérience dont il constitue un mode d'activité, un détail résultant d'une division et référant à un monde extérieur (Whitehead, *Adventure* 176; *Process* 19, 23). La préhension est ainsi un mouvement de saisie d'un élément particulier de l'univers, mouvement qui porte à l'existence actuelle.

⁸¹ Ce sera l'objet du chapitre 2.

multiplicité des forces qui animent le réel, on en vient à comprendre que la communauté affective inclut toutes les dimensions – animales, architecturales, humaines, météorologiques, topographiques, etc. – de l'événement où elle survient.

Prendre part au concert

Les ambiances déterminent, à travers la tonalité affective, la texture du commun sensible : or jusqu'où peuvent-elles être infléchies, voire créées? Quelle est la marge de manœuvre, s'il y a lieu, pour faire bifurquer les situations qui forment la communauté affective? Certes de manière générale, les ambiances sont générées, ne serait-ce que par l'interaction entre l'environnement physique et les modes de vie des corps qui y évoluent, deux dimensions qui résultent elles-mêmes de diverses formes de création. C'est d'ailleurs en vue d'intervenir sur ces composantes – les espaces, les gestes, les styles de vie – que les techniques situationnistes d'urbanisme unitaire ont été élaborées, en vue d'une « composition intégrale du milieu », et du milieu sonore notamment (Debord 322).⁸² Car des sons bien organisés⁸³ ont le pouvoir d'infléchir les ambiances, pouvoir fort singulier, nimbé de mystère.

Tel est le pouvoir de la ritournelle, ensemble de matières d'expression devenues expressives, qui marque la manière dont un agencement sonore trace un territoire. Un territoire est un acte, rappellent Deleuze et Guattari, un agencement territorial constitué d'un consolidé de milieu, d'espace-temps, de coexistence et de succession: il y a territorialisation lorsque l'acte du rythme devient expressif, ou lorsque des composantes de milieux deviennent qualitatives (*Mille* 386-389; 397). Le rapport dense et complexe au son durant la résistance contre le Dakota Access Pipeline

⁸² Le pouvoir que procure la production des ambiances est d'ailleurs bien connu des différents gouvernements : les opérations d'aménagement urbain, la construction et l'entretien des infrastructures et les différentes opérations de contrôle de foule peuvent d'ailleurs être comprises comme autant de techniques de gouvernement des ambiances. Les situationnistes l'avaient bien compris, et ce depuis les années 1950.

⁸³ Il va sans dire que des sons non organisés peuvent aussi exercer un pouvoir d'inflexion des ambiances. L'organisation réfère ici au travail de composition qui vise à organiser les sons pour augmenter leur potentiel expressif, leur charge affective : telle est l'opération de la musique, art d'organisation des sonorités. L'organisation ne doit donc pas ici être associée à cette conception du plan comme structure, genèse, développement, transcendance (plan d'organisation) (Deleuze & Guattari *Mille* 325-326). L'enjeu de l'organisation sera abordé plus directement au chapitre 3, en lien avec le rapport composition/improvisation.

organisée par des membres de la Standing Rock Sioux Tribe témoigne bien de cet entremêlement consistant de corps sonores⁸⁴ par lequel un territoire prend forme:

*We went to the front line. [...] People were crying, people were singing, people were asked to be quiet. Because there are moments, there are times when people want to get angry. [...] But [some people] said: “it’s more powerful to be quiet”. [...] It’s true. [...] And so they were holding that line very strong. [...] You know when [...] you’re quiet and it’s a way to get just the tone of the area, but also the feel of the environment, you might be able to pick up the wild geese, or you might be able to pick up the wind in the trees [...] the wild sound, the activity of the camp, the murmuring, the songs, the people walking around.*⁸⁵ (Rector & Ernest 22:13)

Or il n’y a pourtant pas d’agent en la matière : ce n’est pas la communauté qui crée le territoire : le facteur territorialisant provient du devenir-expressif du rythme et/ou de la mélodie, c’est l’émergence des qualités expressives⁸⁶, qui entrent dans des rapports divers les unes avec les autres (Deleuze & Guattari, *Mille* 388). De cet auto-mouvement des qualités expressives, qui en viennent ainsi à former de véritables corps sonores, émerge la force vibratoire qui transforme les rapports de la communauté à l’espace-temps à travers une pratique esthétique. On comprend mieux ce qui s’est dès lors passé, lors de cette manifestation contre l’austérité à Londres en 2011, qui a mystifié bon nombre d’observateurs par le caractère apparemment apolitique de la musique diffusée : « *music mobilized bodies through affective transmission. Sound was used to create a particular ambience or atmosphere, via the induction, modulation, and circulation of moods, feeling and intensities, which were felt but, at the same time, belonged to nobody in particular* » (Thompson & Biddle 5, je souligne).

⁸⁴ Corps sonore, puisqu’un corps « peut être n’importe quoi, ce peut être un animal, *ce peut être un corps sonore*, ce peut être une âme ou une idée, ce peut être un corpus linguistique, ce peut être un corps social, une collectivité » (Deleuze, *Spinoza* 171, je souligne). Il faudra revenir sur ce concept de corps sonore, qui s’avèrera primordial pour la suite.

⁸⁵ Certains *water protectors* sioux semblaient bien au fait de l’importance de la dimension sonore de leur lutte. C’est pourquoi il fut demandé aux médias de ne pas enregistrer, à certains moments, les « *wild sounds* », afin de respecter les cérémonies en cours dans le campement et/ou pour éviter que certains enregistrements servent de matériel pour persécuter les activistes arrêté.e.s (Rector & Ernest 23 :28). Il a aussi été demandé aux allié.e.s blancs-blanches présents-présentes sur le site de ne pas occuper l’espace sonore avec leurs chansons, afin de respecter l’espace autochtone de cérémonie qu’était – entre autres – le campement (Willis).

⁸⁶ « La ritournelle, c’est le rythme et la mélodie territorialisés, parce que devenus expressifs, – et devenus expressifs parce que territorialisants » (Deleuze & Guattari, *Mille* 389).

À *personne en particulier* : parce qu'il s'agissait de résonance affective, et que l'affect est toujours en excès, inassimilable à quelque perspective particulière : « *The changing of the affective tone of spacetime is not willed by individual participants. It happens in a relational becoming* » (Manning, *Always* 98). Au-delà de tout volontarisme révolutionnaire, qui associe toute forme de désœuvrement à la passivité et aux errances mystico-religieuses, obnubilé par le vide à combler entre les idées/les énoncés et les actes, il faut plutôt voir comment l'acte immanent implique une syntonie affective (Bordeleau, *Comment* 152, 157). Car l'*affective attunement* est en tant que tel une pratique, subtile et continue, qui fait jaillir un nouvel ensemble de relations qui peuvent affecter la manière dont les événements singuliers s'expriment (Manning, *Always* 11). Autrement dit, s'entraîner à percevoir les conditions est déjà, quelque part, le début d'une intervention sur celles-ci. Ainsi, en matière de politique des fréquences⁸⁷, qu'il s'agisse de « prendre soin des lieux vibrants du commun », ou « d'accorder nos actes à la pulsation de la puissance, à la fluidité des phénomènes », une syntonie affective est de mise pour bien infléchir les ambiances (Bordeleau, *Comment* 85; Tiqqun, *Contributions* 164). Nietzsche ne soulignait-il pas comment les êtres syntonisés, qui se démarquent par la finesse de leur ouïe, ne sauraient ignorer qu'ils (et elles) prennent eux et elles-mêmes part au « grand concert qu'est la vie » (*Gai* §301)?⁸⁸

Entre les pratiques d'inflexion des ambiances et celles d'*affective attunement*, la communauté affective émerge comme une composition singulière dont le rapport au monde actuel est en perpétuelle oscillation entre ces tendances ouvertes à l'événement. Une composition mineure⁸⁹, qui s'élabore à partir des matériaux environnants pour catalyser les relations en présence – et/ou en faire émerger de nouvelles – et les faire converger en forces affectives intensives (Shukaitis

⁸⁷ Goodman appelle à dépasser l'analyse politique du son basée sur l'amplitude, le volume (politique du silence, politique du bruit) pour élaborer une politique des fréquences : « *the problem of solely prioritizing the amplitude axis (between loudness and quietness) when considering the politics of the sonic intensity is that usually it comes at the expense of a much more complex set of affective resonances distributed across the frequency spectrum* » (33).

⁸⁸ Or pour Nietzsche, n'accède pas qui veut à cette posture d'écoute attentive et de création de mondes : seuls des êtres « rares » ont les capacités perceptives et les talents requis (*Gai* §301). Cette dimension minoritaire de la conception nietzschéenne du commun sera abordée de front au chapitre 3.

⁸⁹ Le mineur, dans une perspective deleuzienne-guattarienne, désigne ces éléments (souvent tenus pour « minimes ») qui parsèment l'expérience quotidienne et qui ont le potentiel d'activer les changements des plus importants, inventant de nouvelles formes d'existence, activant de nouveaux modes de perception, inventant de nouveaux langages, le tout sous les grilles de la dominance du majeur. C'est un mode qui se caractérise par ses capacités de variation continue, de bifurcation.

62). La *composition* de la communauté affective vient ainsi complexifier les enjeux relatifs aux différentes tonalités affectives pour les faire entrer de plein fouet dans la politique des fréquences : comment les différentes tonalités s'accordent-elles lorsqu'elles en viennent à se communiser?

Des accords tendus

Les différentes tonalités affectives qui prennent les êtres, les choses et les ambiances dans un devenir commun comptent parmi les modalités fondamentales de l'avènement des communautés affectives, notamment celles qui surviennent dans le cadre de certaines manifestations. Pourtant, une telle survenance requiert un certain accord, une harmonisation quelconque afin que les tonalités singulières se lient ensemble.⁹⁰

L'accord, la consonance et l'harmonie sont parmi les allégories les plus mobilisées dans l'histoire de la pensée (qu'elle soit qualifiée de philosophique, de politique ou de religieuse) pour qualifier l'association heureuse et/ou idéale d'êtres et de composantes diverses. Or cette harmonie, dans le cas des communautés affectives, ne peut s'établir que comme un accord instable, ne reposant ni sur des intérêts, ni sur des volontés pures ou des identités. Peut-être relève-t-elle plus de ce « don artistique [de se sentir entouré] d'une troupe d'esprits avec laquelle on se sait intérieurement en accord », discerné par un jeune Nietzsche émerveillé par les émotions dionysiaques (*Naissance* §8). Ou peut-être s'agit-il de cet accord des choses qui porte le nom de monde, rassemblement dans l'intimité et la différence, essentielle dis-jonction? Un accord qui rappelle celui, quoique différent (et pourtant...), de l'*aimance*, là où amour et amitié se confondent selon Derrida, trouvent leur fond commun, cœur brûlant de toute communauté affective (*Politiques* 54, 88). Une harmonisation dans laquelle les êtres se joignent les uns aux autres, une « *sumphōnia*, du chœur

⁹⁰ En effet, Agamben (à partir de Leo Spitzer) rappelle que la langue allemande associe de près la tonalité affective (*stimmung*) et « l'être en accord » (*gestimmt sein*) (« Vocation » 90). Ici apparaît pour la première fois un des paradoxes de la communauté affective : celle-ci n'émerge que dans l'événement où elle survient, comme une « amitié (camaraderie *sans préalable*) » tel que l'entrevoit Blanchot en Mai 68, et pourtant on ne peut nier que l'accord affectif repose parfois sur certains attachements préalables (parfois très diffus), qui peuvent être activés ou stimulés par l'événement (*Communauté* 55, je souligne).

[...] de l'un-l'autre auprès de ce qui donne ou appelle la musique » (Derrida, *Politiques* 349-350; 371-372).⁹¹

Une telle consonance suppose l'échange, la réciprocité. Une mutualité qui, comme le souligne Derrida, pose toutefois problème lorsque l'on cherche à en tirer les conséquences sur le plan politique : en effet, l'harmonie du partage communautaire est trop souvent le lieu de l'appartenance, du rassemblement du même, de la communion, entraînant dans son sillage la religion, la famille, la nation, l'État (*Politiques* 98-99). Aucune communauté n'est immunisée contre ce risque qui gronde au cœur même de toute la tradition du communisme extatique inspirée de Heidegger.⁹² C'est pourquoi la dissonance est si nécessaire, voire requise dans les manifestations actuelles du commun. Cette dissonance qui – souvent déjà là, fourmillant dans chaque accord –, vient troubler tous les fantasmes de grands ensembles harmonieux et ordonnés, qu'ils soient mythiques, originaires, ou fonctionnels, bien disposés. Cette dissonance, souvent assimilée au bruit, à la cacophonie, à l'extra-musical, nous rappelle la contingence de la notion même d'harmonie, qui constitue un ordre souvent fort arbitraire: « *Listening to cacophony and noise tells us that there is a wild beyond to the structures we inhabit and that inhabit us. [...] When we refuse, [...] we create dissonance and more importantly, we allow dissonance to continue* » (Halberstam in Harney & Moten 7).⁹³

C'est ainsi que la communauté affective sonne des accord tendus, qu'on les entende comme rupture de l'harmonie interne maintenue dans un accord clair et explicite (Debord 323), alliance hétérogène et co-affirmative dans laquelle s'accordent des « jouissances disjointes, conjuguées au cœur de la dissociation même » (Derrida, *Politiques* 72-73), ou encore comme accord irrésolu, exposé à tous les contacts, fuyant tant les sonorités autoritaires que les promesses de salut

⁹¹ Mais il y a encore trop du penchant heideggérien pour le *logos*, le comprendre, dans cette formulation. En effet, pour Heidegger, le *philein* (cet « aimer » originaire) a toujours lieu sous la loi d'un *logos* qui rassemble ou recueille. En découle toute une politique de l'écoute sur laquelle il faudra revenir.

⁹² Ce risque devra être abordé en conclusion, tant il menace la pertinence même de l'utilisation de concept de « communauté »...

⁹³ Cette « *wildness* » est celle de la « *black sociality* » et de la « *black performance* », qui seront abordées au chapitre 3.

(Pelbart 15).⁹⁴ Qu'elle provienne de la finitude des êtres qui la composent ou de la mobilité perpétuelle de ses composantes, une telle tension tonale est souvent perceptible dans les moments d'intensité du commun : cette ouverture au caractère irruptif de l'événement, ce danger flottant, cette désorientation étourdissante, cet accueil du fortuit, cette succession rapide de pertes et de retrouvailles sont bien connus de celles et ceux qui ont été pris dans des manifestations électrisantes.

Il faut dire que la notion même d'harmonie vient en elle-même simplifier à outrance la musicalité du commun : en effet, comme le souligne à juste titre Nancy, « le son sonne ou résonne toujours en deçà d'une opposition simple entre consonance et dissonance, étant fait d'un accord et d'un discord intimes entre ses parties : étant fait [...] *de l'accord discordant qui règle l'intime en tant que tel...* » (*À l'écoute* 35-36).⁹⁵

C'est pourquoi penser une telle musicalité implique d'accueillir la polytonalité à travers laquelle différentes tonalités affectives en viennent à se lier – *con-viennent* ensemble – à même l'événement, puisque cette hétérogénéité dans l'ensemble ne peut être appréhendée qu'à partir de ses occurrences expérientielles, et génère autant de nuances situationnelles : « *How to create heterogeneous spaces, with their own tonalities, distinct atmospheres, allowing each to connect in his or her own way? [...] Neither fusion, nor intersubjective dialectic, nor metaphysics of alterity, but rather enveloping composition, disjunctive synthesis, polyphonic game* » (Pelbart 22). Ce jeu polyphonique semble offrir la marge de manœuvre pour éviter tant les écueils de la fusion communelle et autres fantasmes unitaires-originaires que ceux provenant du discord élevé en principe moral (conflits stériles, dissolution interne, stigmatisation purgatoire, etc. etc.) qui anime malheureusement tant de groupements contestataires.

⁹⁴ L'allégorie de l'accord et de la dissonance peut aussi être développée au niveau des rapports que la communauté affective entretient avec un environnement hostile, un ennemi ou autres perturbateurs externes. On retrouve cette posture antagoniste notamment dans la lignée situationniste (l'urbanisme unitaire comme création d'harmonies locales en rupture avec les harmonies avoisinantes (Debord 323)) et son actualisation tiqqunienne (nécessité de s'accorder sur l'énoncé des désaccords, de mettre fin à la confusion entre ami.e.s et ennemi.e.s (Tiqqun, *Exercices* 20)).

⁹⁵ Sans tomber dans une analyse musicologique poussée, il convient de rappeler que l'éclatement des notions mêmes d'harmonie et de dissonance a été au cœur des innovations musicales occidentales depuis le début du XX^e siècle.

Communauté en contrepoint, où des lignes mélodiques évoluent côte-à-côte et se croisent sans perdre leur distinction, leur trajectoire propre. De telles lignes concernent toutes les dimensions – humaines ou non, matérielles ou non – des communautés affectives: c’est notamment de tels contrepoints qui marquent le rapport du territoire avec les impulsions internes et les circonstances externes (Deleuze & Guattari, *Mille* 391). Or ce rassemblement d’hétérogènes dépasse la question tonale (harmonique/mélodique) pour venir ouvrir la musicalité du commun sensible à la rythmicité : la politique des fréquences de la communauté affective doit ainsi être soutenue par l’apport de la rythmanalyse.

Des rythmes et des échos du commun sensible

Concordance spatio-temporelle, le rythme peut notamment être compris comme regroupement d’éléments hétérogènes, mouvement contrasté (Turetsky 143). Si chaque composante de la communauté affective comporte sa tonalité affective propre, ses mouvements singuliers ont également leur rythme propre.⁹⁶ Transposé dans le domaine rythmique, l’accord tendu du commun prend la forme de l’eurythmie, comprise comme l’alliance de divers rythmes dans un équilibre métastable : à cet égard, toute vie implique une certaine dimension eurythmique et les processions collectives, qui ne sauraient tenir sans une certaine synchronicité rythmique, n’y font pas exception. Cette coexistence « harmonieuse » de rythmes divers est toutefois sans cesse compromise de perturbations : la tension demeure dans chaque accord concordant des battements singuliers, le risque d’arythmie n’étant jamais bien loin.⁹⁷ Si bien que pour le rythmanalyste Henri Lefebvre, la plupart des interventions sur/par le rythme – les appels à ralentir ou accélérer une marche collective par exemple – visent en fait à rétablir l’eurythmie (26-27, 91-92). L’enjeu de l’eurythmie vient poser celui du rapport entre singularité et communauté, qui porte à considérer les processus de subjectivation en jeu dans la communauté affective.

⁹⁶ Pour Manning, c’est d’ailleurs le rythme qui accorde une tonalité affective à l’expérience, dans une sorte de qualification profonde (*Relationscapes* 9).

⁹⁷ Comme dans le cas des tonalités, la rythmicité propre à une communauté affective est aussi déterminée par les rapports plus ou moins antagonistes qui la lient aux rythmes avoisinants.

Un processus rythmique d'individuation

Sur le plan ontologique, la communauté affective semble d'abord avoir été pensée comme une force qui traverse les individus pour les fondre dans une expérience collective intensive. La notion de rythme exprime bien cette tendance à l'unisson, à la synchronicité : pour Nietzsche, c'est en étant *ravi* par les rythmes que l'élément subjectif succombe à l'ivresse dionysiaque (*Naissance* §1; *Gai* §84). Comme le premier coup de tambour d'un *radical marching band*⁹⁸ vient créer une brèche dans le « mur » qui sépare les corps rassemblés : « *it is a process that exceeds that subject and existing communicative structures, [...] one that creates a space where the possibility of transversal commonality exists [...] a particular kind of moment of breaking down barriers through affective composition* » (Shukaitis 114). On croirait entendre ces « hordes chantantes et dansantes des fêtes » auxquelles Nietzsche fait allusion pour illustrer l'intensité extatique qui brise les frontières individuelles. Mais c'est plutôt que le rythme s'est alors fait porteur de la force transductive de l'affect, de son pouvoir de liaison par-delà, ou plutôt au travers des individualités (*Naissance* §1). En effet, depuis *La Naissance de la tragédie*, la pensée de l'extase de la communauté a souvent cherché à marquer ses distances envers les fantasmes de communion collective, de fusion dans une totalité immanente. La sortie extatique de soi est plutôt abordée comme un rapport singulier d'ouverture radicale au monde (Blanchot, *Communauté* 34-36). Loin de chercher à rapiécer une individualité déjà en miette, l'extase commune vient plutôt affirmer l'importance de la singularité dans toute communauté.⁹⁹

Souvent associé à la synchronicité des mouvements collectifs, le rythme évoque pourtant ce qui est le plus singulier en chacun-chacune : les penchants, le *clinamen*, l'inclination d'une partie de l'être vers une altérité quelconque. Ainsi pour Roland Barthes, le *rhuthmos* correspond aux

⁹⁸ Les *radical marching bands* sont des ensembles musicaux variés – mais reprenant plus souvent à leur compte les formes de la fanfare militaire – prenant part à des manifestations dans le but d'y transmettre une énergie mobilisante. Ils ont connu un regain d'attention avec le mouvement altermondialiste, notamment lors des manifestations contre l'Organisation mondiale du commerce à Seattle en 1999. Festifs et ludiques, les *radical marching bands* ont toujours occupé une place importante dans les festivals d'occupation urbaine *Reclaim the Streets* (Shukaitis 112). On les retrouve dans bon nombre de manifestations aujourd'hui à travers le globe.

⁹⁹ Il faudrait revenir sur la notion d'extase, qui s'avère d'une importance cruciale pour penser les rapports entre musique et communauté : « [L'extase] définit strictement l'impossibilité, aussi bien ontologique que gnoséologique, d'une immanence absolue (ou : de l'absolu, donc de l'immanence), et par conséquent d'une individualité aussi bien que d'une pure totalité collective. [...] La question de la communauté est désormais inséparable, pour nous, d'une question de l'extase : c'est-à-dire [...] d'une question de l'être considéré comme autre chose que comme absoluté de la totalité des étants » (Nancy, *Désœuvrée* 22).

humeurs particulières, aux configurations instables et fluctuantes, aux manières propres qui marquent la vie (37). Vitesse, fréquences, succession d'unités caractérisent chaque rythme singulier – un peu comme un corps se distingue par ses gestes, son souffle, l'enchaînement de ses postures – et c'est à partir de celles-ci que les singularités rythmiques en viennent à se lier pour former des communautés *idiorythmiques*, c'est-à-dire un vivre-ensemble qui préserve la singularité de chaque *rhuthmos* (Barthes 78; Lefebvre 19, 26). Car c'est par leurs inclinations que les êtres tendent les uns vers les autres, et le mouvement de tous ces penchants comporte en lui-même une rythmique propre : autrement dit, le commun est lui-même *singulier*.¹⁰⁰

Telle est la limite des singularités composant le commun désœuvré: il n'y a de singularité qu'exposée en commun, et de communauté qu'offerte à la limite des singularités. Car comme le rappelle Nancy, la communauté relève de cette articulation paradoxale, résistant à la fois à la collectivité et à l'individualité (*Désœuvrée* 177, 186). Par son caractère affectif, la communauté désigne ce qui traverse les singularités sans jamais appartenir à l'une d'entre elles. (C'est d'ailleurs le point d'achoppement de la pensée de la singularité inspirée de Heidegger : l'être-sintonisé requiert une singularité pour être à l'écoute du monde ambiant et des autres. Or cette singularité, dans l'ontologie heideggérienne, est inséparable d'une appartenance).¹⁰¹ La communauté affective résiste, se résiste même, à toute appartenance.

Des écarts vibrants

Communauté *et* singularité : le lexique sonore du commun sensible fait donc comprendre que la communauté affective est mue par un processus d'individuation, où les phases de singularité et de communauté s'agencent dans un rythme effréné, à des degrés de vitesse variable. Certaines manifestations témoignent de ce processus où le collectif forme un essaim¹⁰², une individuation sans sujet, non substantielle, mais qui acquiert néanmoins une certaine unité spontanée et multiple : « Un groupe syncrystallisé de manifestants marche comme un seul homme, pulsé par le

¹⁰⁰ On ne saurait trop insister sur ce point : la singularité marque les traits qui distinguent, qui rendent *tel*, elle peut ainsi à la fois désigner un groupe et un être individué.

¹⁰¹ Dans l'écoute attentive de lui-même, de son pouvoir-être propre, et de la voix de(s) (l')autre(s), le *Dasein* s'appartient et appartient déjà à une communauté, et c'est parce que l'autre est dans la même situation qu'il peut être écouté. L'enjeu de l'appartenance traversera l'ensemble de la présente étude.

¹⁰² Archétype du système nébuleux, l'essaim est acéphale, multitudinaire (Bisson, « Le peuple » 76).

tempo de la procession et par le retour périodique des slogans » (Bisson, « Le peuple » 75). « *Comme un seul homme (sic)* » : mais ce n'est pas un, ni une simple addition de femmes ou d'hommes qui marche alors : c'est un personnage rythmique¹⁰³ qui se déploie, lui-même formé d'une multitude de rythmes distincts qui se déplacent. La communauté affective vit donc d'une individuation rythmique où les vibrations singulières et communautaires se conjoignent sans se brouiller.

Rythmique, certes, mais aussi *en résonance*¹⁰⁴ : car si le rythme implique nécessairement un espacement entre les marques percussives, il en va de même pour la résonance affective, élément vital des communautés. Avant d'aller plus loin dans l'analyse de ces réverbérations collectives, il convient de s'attarder sur le jeu complexe de distance et de densité que le croisement des notions de rythme et de résonance vient ouvrir.

La distance qui s'instille au sein de la communauté affective peut d'abord être comprise comme une marque de respect (Derrida, *Politiques* 282-283) : respect de l'opacité d'autrui, de l'étrangeté qui nimbe toute présence autre. Cette distance est celle qui empêche de disposer de l'autre, de le manier/manipuler, distanciation écartant l'à-portée-de-main qui pour Heidegger est la modalité existentielle de l'outil. Cette distance respectueuse des limites de l'autre, de sa singularité propre contribue néanmoins au « champ de désir » qu'est le vivre-ensemble (Barthes 114) : car si le désir – en plus « d'avoir » ses rythmes propres – *est* un rythme, la recherche d'idiorythmie peut être pensée comme un jeu raffiné de proximité-distance, de rapports entre vitesses, d'espacement et de rapprochement (Lefebvre 39). Le *pathos des distances* loué par Nietzsche¹⁰⁵ est donc aussi le lieu d'un *eros* et d'une *sophia* des distances : une délicatesse, comprise comme combinaison de distance et égard, absence de poids dans une relation empreinte d'une vive chaleur. La communauté nécessite ainsi une « une distance qui ne casse pas l'affect » : trouver la bonne

¹⁰³ « [...] maintenant, c'est le rythme lui-même qui est tout le personnage, et qui, à ce titre, peut rester constant, mais aussi bien augmenter ou diminuer, par ajout ou retrait de sons, [...] par amplification ou élimination qui font mourir et ressusciter, apparaître et disparaître » (Deleuze & Guattari, *Mille* 391).

¹⁰⁴ La proximité du rythme et de la résonance est déjà établie par certaines analyses musicologiques selon lesquelles le rythme contribue (avec le timbre) à la « constitution matricielle » de la résonance lorsque celle-ci est écoutée dans une perspective musicale (Nancy, *À l'écoute* 71-72).

¹⁰⁵ « l'abîme entre homme et homme [sic], entre une classe et une autre, la multiplicité des types, la volonté d'être soi, de se distinguer, ce que j'appelle le *pathos des distances*, est le propre de toutes les époques fortes » (Nietzsche, *Crépuscule* 107).

rythmique de cette distance serait même, selon Barthes, le problème le plus important du vivre-ensemble (180). Comme la résonance a besoin d'un espacement – une caisse de résonance – pour que puissent se transmettre les ondes sonores, espace réverbérant qui demeure, par définition, rempli de vibrations. On retrouve ici une idée-phare de la communauté affective : les êtres singuliers sont « *espacés* par le partage qui les fait *autres* », espace communicant¹⁰⁶ mais non communiant, où « ce qui sépare devient rapport » (Nancy, *Désœuvrée* 64; Derrida, *Politiques* 327). Une dis-location, ou plutôt une dis-jonction, comme le rythme disjoint le temps présent : jeu de contrastes et de tensions, d'attaques et de levée, d'accentuation et de détente, tout rythme implique un certain espacement, un intervalle (souvent temporel, mais pas uniquement) qui est justement l'espace de contact, le lieu de la relation entre les éléments qui marquent les coups successifs.

Cette « mise-en-commun des distances » constitue en fait un enjeu éthique essentiel pour la communauté affective (Barthes 37, 112) : il en va du mode d'existence de son individuation collective dans l'événement. Comme l'a remarqué Frédéric Bisson au sujet de certaines manifestations, les mouvements propres au rassemblement prend parfois des airs d'essaim, de bandes qui « *essaime[nt] à distance un « style »*¹⁰⁷ commun parmi les individus. [...] L'essaim ne réunit pas des individus préalablement constitués, mais polarise l'énergie encore potentielle dans les individus. L'individuation collective de l'essaim est donc en même temps une individuation à distance des individus qui le peuplent » (« Le peuple » 79, je souligne). C'est *cette distance entre les êtres* qui est alors leur rythme propre, ensemble et différent pour chacun-chacune : « [...] *we do not simply “commune” in noise, [we do not become an amorphous “one”, since] it is our separation amid flows that makes it work* » (Hegarty 144).

Pourtant, contrairement à ce que suggère la figure de l'essaim, la communauté affective rassemblée dans l'événement ne sort pas toujours renforcée du jeu de distance : jusqu'à un certain

¹⁰⁶ Rappelons que pour Nancy, la communication n'est pas de l'ordre du lien intersubjectif ou de la transmission d'une signification, mais désigne plutôt ce qui survient à la limite des singularités : « Ces “lieux de communication” ne sont plus des lieux de fusion, bien qu'on y *passse* de l'un à l'autre ; ils sont définis et exposés par leur dis-location. Ainsi, la communication du partage serait cette dis-location elle-même » (*Désœuvrée* 64).

¹⁰⁷ Un tel style, ici compris comme mode de vie, est l'expression d'un devenir (commun) (Deleuze & Parnet 9). L'enjeu du style sera abordé plus amplement dans les sections qui viennent ; il s'avèrera crucial pour la présente analyse.

point, l'expansion menace l'ensemble de dispersion, si bien qu'un trop grand espacement n'augmente pas la résonance affective, mais vient plutôt dissoudre les vibrations dans la contingence du monde. Car si, par définition, la résonance nécessite un espace ouvert, dans lequel le son peut se propager, elle requiert tout autant la présence d'une certaine densité afin que les sons qui se propagent puissent se répercuter: une certaine consistance, par laquelle les différentes composantes de la communauté affective *tiennent ensemble*.

Consistance, multiplicités et *ethos*, ou du communisme de la résonance

Une telle consistance concerne d'abord la mise en jeu des corps rassemblés : c'est par leur densité que les corps résonnent.¹⁰⁸ Pourtant, si la résonance affective nécessite la présence d'une corporéité quelconque, elle ne saurait s'y limiter : elle concerne surtout la relation transindividuelle qui traverse les êtres. C'est seulement lorsque celle-ci a atteint un certain niveau de consistance que la relation en vient à former des collectifs transindividuels, c'est-à-dire un collectif où ce qui est partagé, ce qui lie les êtres est ce sur quoi ils n'ont pas de prise individuellement, qui n'existe qu'en tant que partagé : « les liens dont la vie est tissée – qui composent des mondes où se conjoignent, avec dissonance ou harmonie, des êtres de différentes natures – [...] nous suffisent, dès lors qu'ils résonnent en nous ouvrant le champ de notre expérience et de notre sensibilité à des réalités plus qu'individuelles et plus qu'humaines » (Collectif pour l'intervention 36, 94-95). Cette résonance affective qui prend les êtres et les choses pour les entraîner dans un devenir commun est une dimension politique fondamentale de la communauté, comme témoigne l'expérience des casseroles durant la grève de 2012 :

Dès qu'elles prennent la rue, l'effet de résonance devient exponentiel, et la contagion inévitable. De proche en proche, la cacophonie se communique dans les appartements, et il suffit de se saisir d'un instrument de cuisine afin de rejoindre un cortège sans cesse croissant. Défilant sur les grandes artères, les manifs de casseroles drainent bientôt en d'interminables processions tous ceux que choque la loi spéciale. Les premiers jours, les médias de masse passent le bruit des casseroles sous silence: c'est par la réverbération concrète du tapage dans la rue, sur les immeubles et sur les balcons, que les casseroles feront descendre les quartiers dans la rue. (Collectif de débrayage 182)

¹⁰⁸ Le grand théoricien des sensations Étienne Bonnot de Condillac définissait d'ailleurs la résonance comme la « propriété d'un corps d'entrer en vibration » (25).

Ce cas de résonance affective montre bien comment la communauté ne se limite pas aux êtres humains qui forment ses parties les plus apparentes, mais se compose d'un ensemble d'objets, de formes de vie, d'ambiances, de textures, etc. Sa « subjectivité » doit alors être comprise comme un processus de subjectivation produit à même son rassemblement : une subjectivité écologique, en quelque sorte, qui émerge des affects qui circulent dans l'écologie où elle survient : un agencement. En ce sens, la communauté affective apparaît comme une multiplicité peuplant la surface topologique de l'existence, qui s'individue en tant qu'événement (Manning, *Always* 12, 27).

En tant que multiplicité, la communauté affective trouve sa rythmique dans les forces qui agissent en, autour et à travers elle, dans les phénomènes environnants qui l'entourent comme dans les événements qui l'animent, de manière variable et qualitativement distincte. C'est d'abord une telle discernabilité qui permet la prise de consistance, car celle-ci se fait nécessairement entre hétérogènes, dès lors « pris dans les autres » (Deleuze & Guattari, *Mille* 44 ; 391 ; 405). Et lorsque, à travers une telle « entre-prise », ces qualités expressives entrent en relation, elles en viennent à former un style, exprimant le rapport du territoire avec les impulsions internes et les circonstances externes : « un style, c'est-à-dire une polytonalité » (Deleuze, *Pourparlers* 195). Voilà qui appelle une répétition : ce sont les matières d'expression qui créent les agencements : c'est donc leur consolidation¹⁰⁹, c'est-à-dire leur densification, leur intensification, mais aussi l'aménagement d'intervalles et la superposition de rythmes, qui permettra à l'agencement d'acquérir de la consistance.¹¹⁰ Ce travail esthétique correspond en fait à la constitution de styles de vie : un travail éthique, orienté vers l'émergence et l'entretien de modes d'existence : la consistance relève de l'*ethos*, manière commune de faire, de créer, de

¹⁰⁹ « Il ne s'agit plus d'imposer une forme à une matière, mais d'élaborer un matériau de plus en plus riche, de plus en plus consistant, apte alors à capter des forces de plus en plus intenses. Ce qui rend un matériau de plus en plus riche, c'est ce qui fait tenir ensemble des hétérogènes, ce sont des oscillateurs [...]; ce sont des analyseurs d'intervalles, ce sont des synchroniseurs de rythme [moléculaires, opérant entre deux rythmes]. La consolidation n'est-elle pas le nom terrestre de la consistance? » (Deleuze & Guattari, *Mille* 406).

¹¹⁰ Cette prise en consistance est produite par des processus machiniques, c'est-à-dire des opérations de synthèse d'hétérogènes. Cette « production » n'est toutefois pas unilatérale : par leur autonomie, les matières d'expression présentent des caractères qui rendent plus ou moins possible une telle opération (Deleuze & Guattari, *Mille* 51, 405-406). L'enjeu du machinique reviendra de manière opératoire dans les chapitres qui suivent.

sentir, de vivre.¹¹¹ Elle densifie les corps, ce qui leur permet dès lors de vibrer, de résonner affectivement: « *[affect] holds the world together. In event* » (Massumi, *Parables* 217). La communauté affective est en quelque sorte une manière propre et partagée de résonner ensemble.

Or la prise en consistance de la communauté affective n'est pas une appropriation pour autant: au contraire, ce qui est partagé dans un collectif transindividuel, ce qui fait sa consistance, est justement ce sur quoi les individus n'ont aucune prise (Collectif pour l'intervention 36). L'affect *n'appartient* jamais à un corps, quel qu'il soit: il *fait* corps. Par son caractère affectif, la communauté circule *entre* les êtres, et c'est la manière dont elle circule, sa densité et la qualité des matières d'expression qui la meuvent, les consolidés d'espace-temps qu'elle fait circuler, qui font sa consistance. Et cela, rien ni personne ne peut se l'approprier.¹¹² Pas même celles et ceux qui sont intensément pris par elle. Ainsi, lorsque Maria Malmström insiste, dans son compte-rendu sonore de la récente Révolution égyptienne, sur la nécessité de confiance et d'*appartenance* au sein d'une communauté en lutte, comme celle rassemblée autour de la Place Tahrir, sa description de la joie commune ressentie à l'écoute d'une chanson populaire égyptienne jouée à tue-tête par un voisin en plein couvre-feu relève plus de la consistance que de l'appartenance (30).

La consistance de la communauté affective relève plutôt du « *being together in homelessness, [this] state of dispossession that we seek and that we embrace* » (Halberstam in Harney & Moten 11).¹¹³ C'est un partage, une manière de s'entendre, d'être pris dans une intensité commune, au-delà des assignations formelles, des statuts de toutes sortes. Car l'idiorythmie collective ne

¹¹¹ Tiqqun insiste sur la nécessité de ce travail éthique, esthétique et politique : « [...] construire quelque pan dans les recoins des métropoles, un *ethos* réellement, c'est-à-dire *collectivement*, pratiqué [:] l'élaboration positive, au milieu des ruines, de formes de vie, de communauté et d'affectivité indépendantes et supérieures aux eaux glacées des mœurs spectaculaires » (*Exercices* 20).

¹¹² L'expérience de la grève de 2012 a généré des réflexions analogues : « Ce qui "se passe" [...] demeure allergique à toute appropriation. C'est qu'il a lieu *entre* les gens, dans leurs pratiques communes du retrait et de l'attaque de la productivité sociale » (Collectif de débrayage 11).

¹¹³ « *Can this being together in homelessness, this interplay of the refusal of what has been refused, this uncommon appositionality, be a place from which emerges neither self-consciousness nor knowledge of the other but an improvisation that proceeds from somewhere on the other side of an unasked question? Not simply to be among his own; but to be among his own in dispossession, to be among the ones who cannot own, the ones who have nothing and who, in having nothing, have everything. This is the sound of an unasked question. A choir versus acquisition...* » (Harney & Moten 96). Cette approche de la non appropriation, de la profonde dépossession de la communauté affective sera abordée plus directement au postlude. On y retrouvera aussi le thème de la confiance.

protège pas l'identité, la propriété, mais vient plutôt implanter une éthique des distances entre ses composantes. Comme une trop grande densité fait trou noir : la résonance affective ne correspond pas à ces objets compacts qui résonnent entre eux, jusqu'à s'aspirer. Elle est plutôt vibration de ce « quelque chose de sauvage qui nous traverse sans jamais faire l'objet d'une appropriation [...] ». C'est par leur composante distincte et obscure que les êtres entrent en résonance. Pour accueillir la singularité d'autrui, il faut apprendre à prendre soin de ce qui en soi reste indéterminé » (Bordeleau, *Comment* 12-13, 177). Cet indéterminé qui demeure dans chaque singularité, peut-être s'agit-il du dehors¹¹⁴, expérience de l'inconnu radical, ce qu'il y a de plus lointain que tout monde extérieur, et du même coup de plus intime que tout monde intérieur¹¹⁵ (Blanchot, *Communauté* 63; Deleuze, *Pourparlers* 133). L'idée de communauté affective ouvre sur l'expérience de ce dehors, et ce n'est qu'en demeurant en relation avec le dehors qu'elle rendra ainsi manifeste la vie qui l'anime, dans toutes ses potentialités, sans quoi se désaccorderont ses accords tendus, se désarticulera son rythme propre, se dissipera sa résonance.

Composer un style, agencement de forces

L'analyse croisée du lexique musical-sonore de la communauté affective et des sonorités de certaines manifestations autonomes fait émerger une entente nouvelle de la politique de la communauté : le champ des rapports de force¹¹⁶ et du vivre-ensemble apparaît dès lors comme celui de processus complexes de composition-décomposition-recomposition. Ceci peut s'entendre de différentes manières qui se complètent plus qu'elles s'excluent.

D'abord, la communauté affective se présente comme une composition complexe et singulière de corps, de gestes, de choses, de mondes, d'ambiances, etc. Chaque communauté est notamment

¹¹⁴ Le concept de dehors ne relève d'aucune extériorité (ni d'une intériorité) : il relève plutôt du sans lieu, dehors du monde excédant toujours l'humain mais qui, en tant que seuil, passage, donne accès à une expérience limite, où la vie résonne avec l'élément des forces non formées (Bartoli & Gosselin 2 ; Agamben, *Communauté* 69 ; Manning, *Always* 18-19).

¹¹⁵ Pour Deleuze et Foucault, un processus de subjectivation peut être compris comme une opération visant à plier/déplier la ligne du dehors – c'est-à-dire la ligne intensive de folie, de vie et de mort, au-delà du savoir et du pouvoir –, à la chevaucher pour en faire un art de vivre (Deleuze, *Pourparlers* 152-155).

¹¹⁶ L'ensemble des figures musicales et sonores qui parsèment le corpus de la communauté fait aussi voir, lorsque croisé avec expériences de luttes politiques effectives, que les rapports de force peuvent être vus comme autant de conflits *rythmiques* : certains rythmes ne peuvent parfois pas coexister dans un même espace. Les nombreux cas de conflits entre le rythme des manifestants-manifestantes et des automobilistes frustrés de voir le leur interrompu en témoignent. Selon les circonstances, les communautés affectives devront ainsi parvenir à imposer « leur » rythme, ou plutôt « le rythme de leur vibration propre » (Comité invisible, *Mise*).

composée de lignes diverses, qui parfois existent déjà et traversent l'ensemble, ou qui sont parfois imposées de l'extérieur, ou encore sont à créer (Deleuze & Guattari, *Mille* 247-251). La composition marque aussi les rapports de la communauté affective avec l'extérieur (ou du moins ce qui est perçu comme tel), fluctuant au gré du contexte : « composer avec » implique ainsi de partir d'une situation donnée pour ouvrir la musicalité du commun au fortuit et à la contingence.¹¹⁷ L'enjeu de la composition se révèle dès lors comme celui de la puissance : une communauté composera – ou pas – avec tel ou tel élément afin de maximiser sa capacité d'affecter ou d'être affectée (Deleuze, *Spinoza* 34-35). La décomposition peut dans ce contexte être comprise comme le rapport de forces avec l'ennemi, c'est-à-dire décomposer ce qui enlève de la puissance : les appareils répressifs, les dispositifs de contrôle et de surveillance, les récits unifiants ou totalisants, bref « décomposer » le pouvoir établi, accentuer la décrépitude de cet ordre du monde.

Mais la décomposition marque aussi l'interruption, le refus, la dispersion, ou la sclérose de la communauté. Décomposition pouvant être à la fois désirée (ne pas se composer en grand tout, ne pas ordonner, décomposer les formes qui tentent de saisir la communauté dans fantasmes de communion immanente ou d'un ordre transcendant) ou indésirable, lorsque des dynamiques malsaines viennent pourrir la vie, ou lorsque la communauté se disperse. Composition, décomposition, recomposition : ainsi s'ouvre un champ processuel aussi complexe que délicat¹¹⁸, et qui ne va pas sans risque : il y a déjà tant de mauvaises compositions, créées à partir d'une analyse inadéquate de la situation, et/ou dont les alliances ne génèrent pas, voire même enlèvent, de (la) puissance...¹¹⁹ Si une composition peut être qualifiée de « bonne » ou de « mauvaise »,

¹¹⁷ Le potentiel politique de la notion de composition réfère à une longue lignée marxiste révolutionnaire issue des mouvements opéraïstes, féministes et autonomes italiens des années 1960-1970, qui associe le concept aux usages collectifs des lieux de travail et milieux de vie comme bases de contre-pouvoir pour la classe opprimée. Cf. Dyer-Whiteford. Le concept de composition mineure de Shukaitis, qui réactive cette lecture politique en la croisant à la notion de mineur, s'avère une des voies de recherches les plus fertiles dans le prolongement d'une telle lignée.

¹¹⁸ La notion de modulation pourrait être pertinente pour penser cette élaboration dans le constant changement. Comme le mouvement de grève de 2012 au Québec a su faire preuve d'une « capacité de modulation inouïe, bifurquant à chaque cul-de-sac, répondant coup sur coup à chaque épreuve par la création de nouvelles formes de contestation, adaptées à chaque situation » (Collectif de débrayage 259).

¹¹⁹ Il faudra revenir sur cette notion de composition, qui s'avère particulièrement féconde dans le cadre de travail aux confluents de la musique et du politique. Elle sera notamment abordée en lien avec le concept d'improvisation au chapitre 3.

c'est que l'enjeu de la composition des forces politiques est un enjeu éthique : celui de l'émergence et de la préservation des mondes sensibles, des manières de vivre.

Figures, style, agencements

L'usage d'un lexique sonore et musical pour décrire la communauté affective apparaît ainsi comme une opération stylistique, c'est-à-dire à la fois esthétique et éthique. Les figures *de style* mobilisées génèrent une conception singulière du commun qui résonne avec les manières de vivre qui y correspondent, faisant ressortir le « lien profond entre les signes, l'événement, la vie » (Deleuze, *Pourparlers* 196). Les nombreux tropes sonores utilisés élaborent la texture sensible d'une conception singulière de la communauté, agissant comme autant de signaux pour celles et ceux qui y sont potentiellement sensibles, dont les penchants s'accordent avec elle. Comme si une telle toile sémantique venait réactiver le *tropos* – le tour, se-tourner-vers –, lien antique entre la figure rhétorique et le tropisme, cette inclinaison irrésistible par laquelle tendent les corps.

Il faut dire que l'aptitude du langage à créer et/ou maintenir de la communauté semble aujourd'hui être une évidence tant philosophique qu'anthropologique ou même linguistique. La communication langagière est un vecteur d'affirmation vibratoire marquant les rythmes par lesquels un groupe s'identifie comme tel (Sloterdijk, *Compétition* 10-11). La dimension figurale, poétique du langage contribue particulièrement à cette fonction vibratoire en offrant, par une poétification du monde, la modalité d'une implication passionnée des êtres dans le commun. Une communisation par le style, en quelque sorte. Derrida ne soulignait-il pas qu'avant d'être philosophique ou politique, une amitié se doit d'être poétique (*Politiques* 193-194)?

Or cette fonction des figures de style peut aussi être interprétée comme l'élaboration de signes d'appartenance – expressions d'un peuple déterminé, propres à la langue *propre* à une nation –, de « feu[x] de signalisation » qui marquent l'intervention de la loi qui distingue, sépare, assure les origines¹²⁰, la citoyenneté, le bon côté de la frontière (Derrida, *Politiques* 193-194). On retrouverait là le langage comme « instrument de narcissisme de groupe, [...] système de

¹²⁰ La métaphore n'est-elle pas, d'une certaine manière, un détour circulaire par lequel la métaphysique se réapproprie, retrouve une *origine* véritable? (Derrida, « Mythologie » 50-52). Peut-il y avoir métaphoricité sans ce retour aux origines?

mélodies de la reconnaissance [sonnant] les tonalités singulière de l'auto-émotion » (Sloterdijk, *Compétition* 10-11) : un instrument si près – trop près – d'être identitaire, consensuel, auto-reproductif. Et par lequel l'étranger n'est accueilli qu'à travers une sélection sécurisante : « Le langage est le média général de l'*apprivoisement* du monde, en particulier de l'autre, de l'étranger, de l'inquiétant » (Sloterdijk, *Domestication* 73 ; je souligne).

Mais est-ce vraiment ce qui est à l'œuvre dans la mobilisation récurrente des tropes sonores et musicaux au sein du corpus de la communauté affective? Bien que le risque de la reterritorialisation identitaire ou celui de l'appropriation du monde demeure toujours présent dans l'angle mort de la communauté affective – il faudra encore y revenir –, ce n'est, semble-t-il, pas ce dont il s'agit ici. Le champ lexical sonore et musical semble plutôt opérer comme un ensemble de mots vagues agissant comme orientation, *telos* non téléologique permettant une certaine *xeniteia* (dépaysement, exil volontaire, séjour à l'étranger) face à l'ordre du langage comme grand Autre, patrie commune : une manière commune de s'expatrier ensemble sans expatriation affective (Barthes 80,175). Telle est peut-être la force de l'idiome, phraséologie inappropriable, « style » particulier à une communauté, qui marque la singularité propre de cet ensemble distinct au-delà de toute logique et de toute grammaticalité, au-delà de toute appartenance (Moten, *Break* 265-266; Derrida, « Desceller » 73-74). La politique impliquée par cet usage affirmatif des figures sonores se déploie de manière plus écologique, non appropriative, de/en résonance, comme une étrangeté qui traverse un couloir qui résonne.¹²¹

Peut-être pour cela la stylistique du commun doit-elle s'assumer comme variation continue, afin que les métaphores, métonymies, analogies et autres figures rhétoriques n'en viennent pas à constituer une strate représentationnelle subordonnant la différence à l'identité, mais en viennent plutôt à activer la mobilité relationnelle potentielle qui réside dans l'expression, par une sorte de

¹²¹ Dalie Giroux souligne néanmoins comment chez Nietzsche cet éloge de l'étranger à travers le discours passe souvent par le soi : l'auteur, « corps de résonance », « célèbre en soi une foison d'étrangeté qui a pour nom le monde » (101-102). Pour Robin James, ce type de logique viendrait idéaliser une texture homophonique subsumant la différence dans un soi ainsi « augmenté », une opération *white* et patriarcale qui caractérisait l'usage de bon nombres de philosophes (hommes et blancs) des métaphores musicales (60, 71, 78). Bien qu'une telle critique pointe des limites bien réelles de cet usage, elle tend néanmoins à établir un moralisme identitaire tendancieux qui introduit un autre type d'« assimilation » (le son serait-il donc une *propriété* de celles qui ne sont pas des hommes blancs?).

surabondance créatrice, de prolifération (du) sensible (Manning, *Always* 77, 158, 246)? C'est ainsi que le style creusera des transversales dans les strates, des différences de potentiel, pour faire entendre ce qui demeurerait non entendu autour des mots, et par là faire émerger de nouvelles composantes. À ce niveau, le lexique musical de la communauté affective apparaît comme un exercice pluriel d'auto-virtualisation visant à générer et/ou intensifier un communisme de la résonance (Bordeleau, *Comment* 177). Une constellation figurale donnant accès à des univers incorporels qui pourront potentiellement donner corps à des manifestations du commun encore inouïes.

Il faut pourtant reconnaître que la variation en vient parfois à manquer au sein du corpus de la communauté affective. La métaphoricité mobilisée forme alors un système autoréférentiel qui – quoique fort poétique –, produit un effet redondant, comme si la répétition de belles figures suffisait à produire l'effet vibratoire escompté, et que l'on recommençait par plaisir, sans voir le sempiternel retour de la loi du même. Or un tel usage métaphorique du lexique musical risque de faire de l'art de l'organisation des sons le miroir de ses propres assomptions, le réceptacle de ses propres attentes (R. James 61).¹²² Et dès lors, le corpus vibrant des figures sonores de la communauté affective reviendrait à n'être que cette « demeure empruntée » où la métaphysique se rassemble et se ressemble – *homoiosis* – « hors de soi en soi », détour qui permet la réappropriation (philosophique) de soi (Derrida, « Mythologie » 38)...¹²³

¹²² Les analogies deviennent ainsi presque interchangeables, les métaphores ambivalentes, pouvant exprimer une chose et son contraire, être l'objet de tous les retournements. D'un autre côté, les « incohérences » au sein du corpus de la communauté affective témoignent aussi de l'absence d'ordre unitaire intégrant les métaphores comme diffractions dans une même image comme système projectif (Derrida, « Mythologie » 47-48). Peut-être est-ce un des manquements de la présente étude des figures de style sonores : il aurait fallu montrer toutes les discordances, les incohérences, entre et au sein même de ces différents tropes (par exemple, le capitalisme comme système de résonance (Aspe), la musicalité cadencée, oppressive des dispositifs du pouvoir (Tiqqun), le rythme du dressage politique (Lefebvre), l'écoute, l'entente, le « se faire entendre » de la démocratie et des assemblées délibérantes (Rancière, Derrida, Tiqqun), etc.). Un tel approfondissement débordait toutefois le cadre de la présente étude, qui n'est, rappelons-le, pas de l'ordre de l'essai littéraire ou de l'analyse poétique.

¹²³ « Que trouver d'*autre* que ce retour au même quand on cherche la métaphore? c'est-à-dire la ressemblance? et quand on cherche à déterminer *la* métaphore dominante d'un groupe qui intéresse par son pouvoir de rassemblement? » (Derrida, « Mythologie » 48). Peut-être parce que une telle conception « signifiante » de la métaphore, qui demeure attachée au *logos*, demeure dans une certaine tradition philosophique qui pose le langage comme le lieu d'expression fondamental du commun : selon laquelle *philein*, *logos* et *harmonia* et être pointent, dans leur opération profonde, le rassemblement du même (Derrida, *Politiques* 374). Une poésie (non logocentrique) pourrait être une autre voie de sortie de cette impasse du retour au même.

Or n'est-ce pas là le propre du sens, des sens même, que d'opérer comme renvoi, retentissement, réverbération, retour à soi à travers un « *se sentir sentir* » (Nancy, *À l'écoute* 78)? Peut-être, mais en partie seulement, car le risque est alors d'élaborer une signifiante en suspension, comme autant d'échos flottants, presque divins, incapables de prendre sur le réel, sur la concrétude des rapports de force et du vivre ensemble. Pour cela, la réverbération doit renvoyer à une présence autre qu'elle-même, pour ne pas constituer de variations sur le même thème qui ne servent qu'à subsumer la différence dans le même. C'est, en partie du moins, à cet effet que l'analyse a porté attention aux sons des manifestations effectives du commun, afin de venir rompre le cercle linguistique/discursif autoréférentiel et ouvrir le champ sémantique musical à l'événement du sonore. Une telle opération pragmatique, montrant l'interpénétration du langage et des problèmes politiques, était d'abord requise pour aborder la dimension affective des communautés, dans la mesure où l'affect possède une dimension empirique manifeste. Mais l'intrusion de cas concrets de sonorités manifestantes est aussi une opération politique en tant que telle, irruption des circonstances externes à même le langage lui permettant dès lors de ne pas agir uniquement comme pure virtualité :

La pragmatique est une politique de la langue. [...] Un type d'énoncé ne peut être évalué qu'en fonction de ses implications pragmatiques, c'est-à-dire de son rapport avec des présupposés impliqués, avec des actes immanents ou des transformations incorporelles qu'il exprime, et qui vont introduire de nouveaux découpages entre les corps. La véritable intuition n'est pas le jugement de grammaticalité, mais l'évaluation des variables intérieures d'énonciation en rapport avec l'ensemble des circonstances. (Deleuze & Guattari, *Mille* 105-106)

Mais la relation entre énoncé et acte ne génère-t-elle pas un autre rapport de redondance, celui-là immanent, entre la signifiante de l'information (fréquence) et la résonance subjective de la communication (Deleuze & Guattari, *Mille* 100-101)? Autrement dit, le récit langagier de faits politiques sonores est-il plus qu'une documentation, que l'énonciation d'une perspective aussi située qu'anecdotique? En ce sens, la métaphoricité musicale du commun sensible offre un ferment philosophique fertile pour approfondir l'analyse des sons effectifs du politique, et ainsi éviter qu'ils ne tombent dans le reportage. Une résistance de la figure au propre, du syntaxique au sémantique, résistance à la hiérarchie qui soumet celui-ci à celui-là¹²⁴ (Derrida, « Mythologie »

¹²⁴ « Mais le texte métaphorique s'écarte de la logique, il s'emporte. En se détachant de la chose et de la vérité, il ouvre l'errance du sémantique. Il se dissémine selon des lignes de perte irréductible du sens, qui s'écartent des

52). Le présent chapitre fut en quelque sorte l'occasion de ce pari : que l'association de la matérialité sonore du politique et du lexique de la musicalité affective des communautés allait permettre de réduire les dérives propres à chaque perspective pour proposer un angle d'approche original et pertinent pour penser la texture même du commun sensible.

Mais alors que vient le temps de conclure cet exercice, la question demeure : est-ce que le rapport entre ce lexique et les sons effectifs entendus permet, au-delà de ses effets sur les pouvoirs du langage, de rendre compte du rôle joué par le son dans les manifestations effectives du commun, de l'actualisation des affects à travers la musique (au sens large) au sein des événements politiques? L'enjeu de l'effectivité du commun sensible à travers le son ne saurait se limiter à une opposition manichéenne entre « l'abstraction » du langage et la « concrétude des faits/pratiques »¹²⁵, mais requiert plutôt une analyse transversale mettant en variation les éléments linguistiques et non linguistiques sur un même continuum, un même plan de consistance¹²⁶, faisant voir que ces composantes ne sont en fait que des parties d'un agencement. En effet, la communauté affective qui se manifeste dans la rue et celle qui s'écrit prennent part à un même agencement collectif : d'une part agencement d'énonciation, entretenant un complexe résonant entre acte et énoncé, un style, et d'autre part agencement machinique de corps, pris d'actions et de passions. Les dimensions de cet agencement « communauté-affective-en-lutte » se situent sur le plan de consistance où se joue les présuppositions réciproques et les insertions mutuelles. Or pour accéder au plan de consistance, qui est aussi plan de Nature et d'immanence, il faut aller

associations de la langue courante. Elles suivent d'autres pistes [...] Quelle que soit la résistance de la syntaxe, la dépense métaphorique est irrésistible. Elle ne se laisse pas intérioriser » (Delain).

¹²⁵ Rapport dichotomique dans lequel l'analyse de Robin James tombe à outrance (60, 85). S'il est vrai – comme en témoigne cette recherche à plusieurs égards – que la musique « actuelle » (pratiques, théories et œuvres) contribuent à mieux comprendre les dimensions politiques de l'affect, et que l'étude de cette « actualité musicale » est nécessaire pour faire de la philosophie avec et à travers la musique sans se limiter aux métaphores musicales (naturalisant les biais et valeurs hégémoniques), la perspective de l'auteure vient établir une nouvelle opposition hiérarchique niant l'importance des dimensions virtuelles et conceptuelles en jeu dans le son et la musique (ces dimensions seront l'objet d'une attention soutenue aux chapitres 2 et 3).

¹²⁶ « Si l'on considère d'autre part le plan de consistance, on s'aperçoit qu'il est parcouru par les choses et les signes les plus hétéroclites: un fragment sémiotique voisine avec une interaction chimique, un électron percute un langage, un trou noir capte un message génétique, une cristallisation fait une passion [...]. Ce n'est pas "comme", ce n'est pas "comme un électron", "comme une interaction", etc. Le plan de consistance est l'abolition de toute métaphore ; tout ce qui consiste est Réel. Ce sont des électrons en personne, de véritables trous noirs, des organites en réalité, d'authentiques séquences de signes. Seulement, ils sont arrachés à leurs strates, déstratifiés, décodés, déterritorialisés, et c'est cela qui permet leur voisinage et leur mutuelle pénétration dans le plan de consistance » (Deleuze & Guattari, *Mille* 89).

rejoindre la matière, se rapprocher des intensités physiques, de la perception, non pas parce qu'une « réalité » au-delà du langage s'y trouverait enfin, mais parce que sur ce plan les différentes dimensions se rejoignent : il faut donc aller à la rencontre de la multiplicité moléculaire qui rejoint celle l'énonciation¹²⁷ (Deleuze & Guattari, *Mille* 114, 123, 307-308, 311). Autrement dit, pour mieux comprendre le rôle du son et de la musique dans la formation et l'intensification des communautés affectives, il ne suffit pas de limiter l'analyse pragmatiste aux récits de cas concrets (même d'une forte intensité) : il faut aborder la manière dont les phénomènes acoustiques et musicaux affectent les êtres, les choses et les ambiances ensemble, en événement.

¹²⁷ « Il ne convient même plus de grouper d'une part des intensités énergétiques, physico-chimiques, biologiques, d'autre part des intensités sémiotiques, informatives, linguistiques, esthétiques, mathématiques..., etc. La multiplicité des systèmes d'intensités se conjugue, se rhizomatise sur l'agencement tout entier, dès le moment qu'il est entraîné par ces vecteurs ou tensions de fuite » (Deleuze & Guattari, *Mille* 138-139).

Chapitre 2

Perception et affectivité des sonorités communes

*If we really are interested in learning about sounds
[...] we should allow sounds to be sounds
instead of trying to force them to do things
that are mainly pertinent to human existence. [...]
[If] we go to the sounds as they exist
and try to experience them for what they are
– that is, a different kind of existence –
then we may be able to learn something new.*

– La Monte Young
Lecture 1960

Aborder l'enjeu de l'effet de la musique sur les êtres implique souvent de croiser ce lieu commun : ce qui se joue de plus intense, de plus singulier dans l'expérience musicale, ne peut être exprimé par le langage. C'est que le son demeure un phénomène matériel, sensible, qui ne peut être abordé qu'à travers des approches empiriques aptes à discerner les rumeurs qui animent l'expérience qu'il fait vivre. Qu'il s'agisse d'une rythmanalyse, d'une étude de la politique des fréquences, ou d'une réflexion sur l'expérience vécue de/par/dans la musique, pour appréhender la matérialité de la sensation, un détour par la physique s'impose.¹²⁸

¹²⁸ Telle est d'ailleurs une des prémisses de la philosophie du processus de Whitehead: « *There is thus a general continuity between human experience and physical occasions. The elaboration of such a continuity is one most obvious task for philosophy* » (*Adventure* 189, je souligne).

Il s'agit donc ici de tenter de mieux comprendre *comment le son, en tant que phénomène physique, affecte les êtres et les environnements, en quoi la matérialité sensible du son influence-t-elle la manière dont il est perçu et créé, notamment à travers la musique*. Bref, il s'agit de questionner comment la matérialité sonore peut contribuer à la formation, la transformation et l'intensification des communautés affectives.

L'analyse approchera d'abord le son dans sa conception physique classique, pour mieux comprendre les bouleversements issus de la perspective quantique, qui a montré comment les vibrations (sonores) sous-tendent le mouvement profond des processus matériels.¹²⁹ Le passage par la métaphysique processuelle du philosophe et mathématicien Alfred N. Whitehead, par son caractère empirique et spéculatif au plus près du fonctionnement infime de la matière, ouvre une voie pertinente pour appréhender la manière dont ces micro-vibrations affectent les communautés à même l'événement. Or l'enjeu de l'affectivité du son implique également une série d'opérations mentales, qui conduira l'analyse à aborder la question de la perception des sonorités, notamment dans ses dimensions collectives. Si, comme le soutient William James, « *the deeper features of reality are found only in perceptual experience* », l'enjeu de la perception apparaît dès lors comme une question profondément politique – ou plutôt, micropolitique – ayant des impacts importants sur l'expérience vécue et les manières de vivre (*Some Problems*, 100).

Matérialité sensible du son

Comprendre comment la matérialité sensible du son affecte les êtres dans l'expérience vécue implique d'abord de partir de la conception physique classique, puisque c'est sur elle que se base, dans une large mesure, la conception courante, quotidienne de l'expérience sonore. Une conception qui sera vite mise à l'épreuve par le raffinement des théories contemporaines en physique.

¹²⁹ La présente analyse n'est en aucun cas une contribution aux recherches de physique quantique sur le son. La physique quantique sera ici principalement abordée à travers les impacts profonds qu'elle a eus sur la philosophie. Il s'agit de lier l'expérience vécue qu'est la musique à la compréhension du son informée par la physique quantique, afin d'en savoir davantage sur l'influence de la matérialité sensible du son sur les êtres, les choses, les ambiances.

Physique du son : premiers matériaux

L'acoustique – branche de la physique consacrée aux phénomènes sonores - comprend le son comme un ensemble de vibrations mécaniques transmises à travers un médium élastique (White & White 6). L'énergie qui y circule prend la forme d'ondes (sonores), c'est-à-dire d'oscillations de pression¹³⁰ comprises comme alternances rapides de compressions et d'extensions du médium (Roederer 1). Ainsi, dans l'expérience sonore de tous les jours, le son est vécu aux confluent d'un mélange complexe de processus matériels inextricablement liés à l'espace environnant où ils surviennent.

Les acousticiens-acousticiennes distinguent trois systèmes physiques déterminants dans l'expérience de l'écoute. D'abord, la source sonore, qui implique un mouvement d'émission de vibrations mécaniques (Rigden 4). Seconde composante, le médium transmet l'énergie sonore dans toutes les directions : l'acoustique distingue toutefois le médium en tant que tel (gaz, liquide, solide) de ses frontières (parois), qui répercutent et/ou absorbent cette énergie (Roederer 2). Finalement, le récepteur, « système » de détection et d'enregistrement du son émis et transmis : chez la plupart des organismes vivants, les récepteurs sonores captent des gradients de pression qui indiquent vectoriellement la manière dont une amplitude physique varie dans l'espace¹³¹ (Roederer 2; Simondon, *Cours* 152-153). Les récepteurs sonores de la majeure partie des êtres vivants sont principalement composés d'un appareil externe qui capte les oscillations de pression pour les convertir en vibrations mécaniques: ces vibrations sont ensuite transmises par un organe interne qui les transforme en impulsions nerveuses électriques aptes à être traitées par l'appareil cérébral (Rigden 4; Roederer 2). La capacité de détection des récepteurs sonores est limitée en fonction d'une certaine gamme de fréquences perceptibles, au-delà ou en-deçà de laquelle les perceptions deviennent confuses, douloureuses, voire intermodales¹³² (Simondon,

¹³⁰ En ce sens, contrairement à Harvey et Donald White, Juan Roederer soutient que c'est l'énergie (ondes sonores) qui est élastique, plutôt que le médium (1).

¹³¹ Les récepteurs sonores comprennent souvent un système d'adaptation d'impédances mécaniques visant à permettre la transmission efficace entre le milieu et le système nerveux de l'auditeur (Simondon, *Cours* 157-158).

¹³² Le son est aussi perçu par les organismes sous la forme d'une réception vibratoire « tactile » : les fréquences non perçues par l'oreille peuvent être ainsi perçues par le corps sous la forme de déformation plus ou moins profondes des tissus. Cette sensibilité vibratoire vient compléter l'ouïe (voire même agir à titre d'audition pour certaines espèces) et est donc fort précieuse, surtout lorsque celle-ci n'est pas en mesure de s'exercer efficacement (Simondon, *Cours* 149-152). À cet effet, on ne peut passer sous silence l'imbrication des modes sensoriels de perception qui sous-tendent toute expérience : il n'y a d'expérience perceptive que multisensorielle. Goodman

Cours 154). En ce sens, toute audition ignore une série de vibrations mécaniques pourtant transmises par le médium: c'est aux bords de l'écoute que naissent les domaines de l'infra et de l'ultrasonore¹³³ (Roederer 1). C'est notamment une telle limitation de la réceptivité sonore (humaine) qui a poussé le développement de la psychoacoustique (une branche de la psychophysique), afin de mieux comprendre la manière dont les *stimuli* sonores sont traités par le système sensoriel, puis exprimés sous la forme de sensations psychologiques évoquées (Roederer 8-9).

La (psycho)physique classique demeure toutefois fort limitée pour expliquer la manière dont le son, en tant que processus matériel, affecte les êtres : sa prétention à définir les magnitudes physiques et les sensations psychophysiques de manière rigoureuse et non ambiguë sur la base de mesures aussi précises qu'exactes, de même que son ambition de prédire quantitativement les phénomènes (psycho)physiques à partir de lois universelles reposent sur une rationalisation du monde qui se base sur l'existence d'un continuum direct entre la réalité perçue et la structure mathématique provenant des lois « naturelles » énoncées.¹³⁴ Ces lois, de même que les équations qui en émanent, forment un système de représentation beaucoup trop unilatéral et limité pour appréhender la multidimensionalité et la singularité de l'expérience sonore¹³⁵ : ce système de

insiste d'ailleurs sur l'importance de prendre en compte *synesthésiquement* ce qui influe sur le sonore, mais qui est extérieur à lui (9). (La synesthésie réfère à la participation des sens les uns dans les autres, transfert des effets d'une modalité sensorielle dans une autre (Massumi, *Parables* 35)). Une conception matérialiste-vibratoire du son devrait ainsi aborder la matérialité sonore comme relation sensorielle, vibration rythmique, excédant la présence d'un sujet humain (phénoménologique).

¹³³ Ces sonorités imperceptibles sur le plan de l'audition font néanmoins une différence dans l'expérience, montrant les limites d'une conception unilatéralement physique-physiologique de la perception (cet enjeu sera développé dans les sections suivantes).

¹³⁴ Ce continuum direct aux fondements de la démarche scientifique moderne (hypothèse – vérification (mesures) – énonciation/révision de lois) est mis à mal par la perception, qui s'avère beaucoup trop variable et dépendante du contexte pour mener à des prédictions exactes (Roederer 9-10). C'est que, comme en physique quantique, le processus même de *measure* vient faire varier grandement les résultats de l'observation (Weizman Institute of Science). Voilà qui peut avoir d'importantes conséquences philosophiques et politiques, comme le remarque Denise Ferreira da Silva : « [...] *whatever can be said about what is happening to the object (particle) at the level— even the fact that it exists at all—can only be said after measurement, which raises the question of the possibility that it did not exist beforehand; and also whatever it is and not is, it is immediately and instantaneously tied to any other particle it has been in contact at any point before measurement, which basically with everything since all the particles in the universe have been around since the Big Bang, and were in very close contact immediately after it. There are several implications deriving from this description of everything* » (92).

¹³⁵ Une telle conception de la nature marque la persistance de la métaphysique cartésienne en sciences. Bien qu'il ne s'agisse pas ici d'effectuer un essai de philosophie des sciences montrant les limites du cartésianisme et ses implications épistémologiques et politiques actuelles, il convient ici de préciser que la physique classique, à la suite de Descartes, vient apposer à l'expérience vécue un système de lois universelles censées représenter et/ou expliquer

représentation vient s'interposer entre la musique et la spécificité matérielle des sons qui y sont liés pour venir masquer complexité de l'effet matériel du son sur les êtres (Price 59).

Le développement de la physique quantique au début du XX^e siècle est venu faire voler en éclat la conception cartésienne-newtonienne du monde physique en rompant le continuum direct réalité—mathématiques pour y inclure un « filtre » probabiliste. L'ouverture à la singularité, aux exceptions et incohérences¹³⁶ qui menaçaient les prétentions universelles des « lois naturelles » de la physique classique – par la prise en compte approfondie de l'unité atomique du monde et des liens solidaires entre ces actualités atomiques (*extensive continuum*) – a permis de mettre en lumière les fondements de la réalité matérielle, qui s'est avérée hautement indéterminée et imprévisible (Whitehead, *Process* 288; Roederer 9).

Matière vibratoire : le chamboulement quantique

L'avènement de la physique quantique est venu renouveler en profondeur la manière même dont le son comme phénomène sensible affecte les êtres et les choses. En effet, la physique quantique a montré que le monde matériel est mouvement, « mouvement de mouvements », composé d'oscillations extrêmement rapides (Bergson 165). La réalité se présente sous la forme d'une fluctuation continue, mue par la rythmicité périodique des atomes : la matière est en ce sens intrinsèquement *vibratoire*¹³⁷: « *We find ourselves in a buzzing world* » (Whitehead, *Process* 50, 79). Le son étant, dans sa réalité physique, mouvement vibratoire, on en vient à comprendre que la matière est, en tant que telle, *sonore*.

En ce sens, les ondes sonores émises musicalement vibrent avec/au gré de toutes les vibrations qui les entourent (mouvements constants de l'air, des objets et corps environnants, voire même de

la complexité du monde physique. En cela, il s'agit bien d'une approche qui, loin d'étendre la perception et la compréhension du monde matériel, écarte une série de perceptions pour en favoriser d'autres en tant que représentatives de l'ensemble (Bergson 145).

¹³⁶ Sommairement, la physique quantique est née des incapacités de la physique classique d'expliquer certains phénomènes singuliers tels que les trous noirs et des propriétés particulières du rayonnement électromagnétique. Un nouveau paradigme qui est en quelque sorte né des exceptions qui *infirment* la règle.

¹³⁷ Whitehead offre quelques précisions à ce niveau « *the mysterious quanta of [the flux of] energy [seems] to dissolve into vibrations [...] Accordingly the ultimate physical entities for physical science are always vectors indicating transference. [...] the quanta of energy are associated by a simple law with the periodic rhythms which we detect in the molecules. Thus the quanta are, themselves, in their own nature, somehow vibratory; but they emanate from the protons and electrons* » (Whitehead, *Adventure* 186; *Process* 78-79, 238).

la terre, de l'atmosphère), s'altérant dans un processus de modulation infinie, devenant ainsi complexes, irrégulières, erratiques :

Vibrations do not disappear, but dissipate, echoing all the while, for energy is conserved. Every vibration, every sound, hangs in the air, in the room, in bodies. Sounds spread out, they become less and less contracted, they fuse, but still they remain, their energy of vibration moving the air and the walls in the room, making a noise which still tickles the strings of a violin playing weeks later. Every sound masks an entire history of sound, a cacophony of silence. (Evens 171, 177)

Si le monde matériel est composé de divers degrés de vibrations qui se contractent ou se dissipent à l'infini, ce que la plupart des êtres vivants perçoivent en tant que son est en tant que tel une modulation de différence, qui émerge du bruit constant du réel pour y retourner inéluctablement.¹³⁸ Le son perçu par les corps est donc une contraction singulière de bruit (ou du moins l'expérience d'une variation de pression contractée en tant qu'onde sonore), bref, le résultat d'une focalisation perceptive. En ce sens, la musique peut être comprise comme le mouvement continu qui vient lier une série de sons contractés (Evens 177-178).

Dans une perspective micropolitique, l'ouverture au mouvement intime de la matière s'avère primordiale pour comprendre comment le son, en tant que phénomène physique matériel, affecte les êtres. Pourtant, bien que l'affect sonore opère à travers une projection vibrationnelle à distance impliquant des variations intensives de vitesse et comportant des traits *matériels* d'expression, il n'est pas quantifiable : c'est un machinisme déterritorialisé qui n'entraîne pas de dépense énergétique (Goodman 83; Deleuze & Guattari, *Mille* 505; Guattari, *Cartographies* 252-253). L'affect marque ainsi la dimension potentielle et qualitative de l'événement, le passage de l'expérience dans le champ incorporel : c'est pourquoi il échappera toujours à la physique, même dans ses raffinements quantiques, car celle-ci n'est en mesure d'accueillir les différences qualitatives que comme variations énergétiques.¹³⁹ Appréhender l'affectivité du son dans

¹³⁸ C'est pourquoi « *the texturhythms of matter, the patterned physicality of a musical beat or pulse, sometimes imperceptible* » comptent parmi les principales préoccupations d'une ontologie de la force vibrationnelle (Goodman 82).

¹³⁹ Une nuance s'impose. Le « double-jeu » sur lequel la physique quantique s'étend – entre probabilités (possibilités infinies d'interrelations entre ondes (sonores)) et quantas (différences qualitatives entre occasions actuelles en fonction de leur locus d'énergie) (Whitehead, *Adventure* 185-186) – la rend fort pertinente pour calculer l'influence mutuelle des vibrations (sonores) à des degrés infinitésimaux. Or elle s'avère généralement démunie en matière d'affect, et donc d'affect sonore : « *what physics represents as the sum of sine waves is heard as the general*

l'expérience nécessite ainsi de lier les acquis de la physique contemporaine au caractère *sensible* qui marque tout rapport au réel, afin d'accueillir toute la complexité rythmique des écologies vibrantes que sont les communautés affectives.¹⁴⁰ Le matérialisme spéculatif de Whitehead – véritable *méta-physique* partant de l'intervalle entre la réalité physique du monde et l'expérience vécue des entités qui s'y meuvent – vient offrir des pistes de réflexion intéressantes en la matière.

Matérialisme spéculatif : des écologies vibrantes

Dans la philosophie du processus de Whitehead, les occasions actuelles qui constituent le réel sont les caisses de résonances potentielles de toutes les vibrations qui animent la matière : chaque molécule peut ainsi potentiellement sentir et/ou être sentie par d'autres. Cette sensibilité profonde provient du fait que l'expérience primordiale d'être-au-monde est l'*emotional feeling* : c'est-à-dire *feeling* ayant, sur le plan physique, un caractère vectoriel : un mouvement-vers, une préhension.¹⁴¹ Cette transmission vectorielle de *sensum* a sa propre longueur d'ondes – corpusculaire ou ondulatoire –, et est remplie de contraste : les vibrations qui animent la matière peuvent ainsi être comprises comme un infime jeu de contraste¹⁴² (Whitehead, *Process* 162-163, 187-188, 231-232). Dans ce jeu contrasté, les vibrations excèdent toujours, quelque part, les entités actuelles auxquelles elles sont liées : ce surplus omniprésent, ce décalage de phase, cet intervalle dans l'oscillation même de la matière marque l'espace infime de la virtualité des tremblements¹⁴³ (Goodman 82). Une telle attention aux vibrations potentielles, aux relations abstraites d'oscillation rythmique pousse à reconsidérer de fond en comble l'expérience affective que constitue l'écoute.

character of a sound [...] and no other » (Evens 171).

¹⁴⁰ Ce constat fait bifurquer l'analyse d'un rapport matière/forme à un rapport matériau/forces (Deleuze & Guattari, *Mille* 457). La force n'est pas une donnée fondamentale de la physique quantique, elle relève plus de l'expérience vécue, du domaine sensible.

¹⁴¹ « Une occasion actuelle s'analyse en préhensions comme une mélodie se divise en notes. Dans une occasion, chaque préhension est une note constitutive du flux mélodique dans son unité organique » (Bisson, « Le monde » 102).

¹⁴² « *Vibration [is] the recurrence of contrast within identity type. [...] Thus physical quantities are aggregates of physical vibrations, and physical vibrations are the expression among the abstractions of physical science of the fundamental principle of aesthetic experience* » (Whitehead, *Religion* 116, 239).

¹⁴³ Le contraste marque comment la matière pour l'articulation s'actualise, il porte à l'expression la manière dont l'actuel est toujours, jusqu'à un certain degré, un champ de potentiel vibratoire (Manning, *Always* 165).

Un bruit se fait entendre. L'audition de ce bruit est d'abord *physical feeling*, c'est-à-dire préhension physique positive d'une occasion actuelle. Ce *physical feeling* préhende un datum : monde actuel, univers environnant (lui-même composé de préhensions d'entités actuelles) qui est alors senti (physiquement) à travers cette audition, devenant *le datum de ce feeling*, la portion du monde (extérieur) saisie par ce sentiment. En ce sens, le datum constitue l'objectification¹⁴⁴ à la fois de l'espace résonnant de ce bruit, mais aussi de ses qualités sonores propres de même que du corps qui les perçoit (Whitehead, *Process* 22, 225, 234). En effet, le corps percevant est lui-même un complexe d'occasion faisant partie de l'espace¹⁴⁵, ne serait-ce parce que, comme lui, il consiste en un ensemble mouvementé d'oscillation (micro)rythmiques plus ou moins synchronisées : chaque corps est une multiplicité, un complexe de *feelings* en co-composition, qui émerge d'un champ de relations (Whitehead, *Adventure* 189; *Process* 145; Manning, *Always* 10). Si le corps n'émerge que comme un nœud relationnel au sein d'un processus complexe de collusion et de phasages, alors le corps qui entend est à la fois l'objet préhendé par le *feeling* du bruit *et* le sujet qui fait l'expérience de ce *feeling*, qui le préhende (Manning, *Always* 18-19; Whitehead, *Adventure* 176). Puisque « toute préhension est préhension de préhension », sujet et objet en viennent à être des termes relatifs, qui se distinguent en fonction de leur activité – ou, selon William James, en fonction de leur perspective potentielle dans un contexte d'expérience particulier – et non de leur essence (ontologique) propre, des termes qui s'entre-impliquent au sein d'une occasion (Deleuze, *Pli* 105; James, *Essays* 1, III, VI).

En ce sens, le corps à l'écoute n'a aucune primauté¹⁴⁶ en matière de subjectivité sur le corps sonore qu'est le bruit qui s'est fait entendre : si un corps est une multiplicité de phasages en

¹⁴⁴ L'unité objective d'un datum constitue un nexus d'occasions actuelles objectifiées, qui est préhendé par l'audition du bruit (de par son caractère de préhension physique). Cette unité demeure néanmoins un contraste d'entités, ce pourquoi Goodman insiste sur le caractère vibratoire de ce nexus même, constituant un maillage relationnel où les entités actuelles préhendent les vibrations des unes et des autres (82).

¹⁴⁵ Ramener ainsi le corps à l'environnement duquel il ne forme qu'une partie s'avère être un geste capital tant la philosophie s'est constituée en mettant le corps – humain plus souvent qu'autrement – au cœur de toute réalité. « *More-than its taking-form, "body" is an ecology of processes (and practices, as Isabelle Stengers might say) always in co-constellation with the environmentality of which it is part* » (Manning, *Always* 19).

¹⁴⁶ Une telle perspective écologique ne doit pourtant pas oblitérer le fait que le corps est, *pour le sujet percevant*, le centre de l'expérience, le lieu autour duquel les coordonnées de l'expérience s'élaborent, ne serait-ce que sur le plan physiologique (James, *Essays* 6). Pour Whitehead, c'est d'ailleurs la présence de l'appareil perceptif qui accorde une place préminente au corps dans le *pattern* du datum du *feeling* (*Process* 233). Or cette centralité/prééminence est en fait seulement un contraste pratique avec le milieu ambiant, et non une essence originelle ou le réceptacle privilégié de toute expérience (James, *Essays* 8). C'est en ce sens que le corps constitue

métastabilité relative, une matérialité résonante en mouvement, dès lors un son perceptible peut aussi être un corps (Manning, *Always* 19). Corps sonore : « *a resonant body that is porous, that transforms according to the vibrations of its environment, and that, correspondingly transforms that environment* » (Kapchan cit. in Malmström 31).

Par exemple, si le bruit qui se fait entendre est *sujet de ce feeling*, ce n'est que *dans* cette occasion qu'il émerge en tant que sujet, c'est-à-dire en tant qu' « *occasion of sensitive reaction to an actual world* » (Whitehead, *Adventure* 176; *Process* 16, 233-234). Autrement dit, comme le souligne Deleuze, « le vecteur de préhension va du monde au sujet »: le sujet est en ce sens le « *superject* » de l'occasion d'expérience qui le préhende (*Pli* 105). Plus souvent qu'autrement, c'est donc le processus même, ou du moins ce qui saille du processus, l'élément contrasté – ici un bruit perçu – qui est le véritable sujet de l'expérience.¹⁴⁷

Sujet-*superject*, datum et *feeling* sont pragmatiquement liés par une forme subjective : manière dont le sujet préhende le datum, manière dont le datum est senti (et qui détermine le sujet comme *superject*) (Whitehead, *Process* 23, 223). Ensemble de qualités rattachées intégralement à l'audition et différemment aux divers éléments qui la composent, la forme subjective (ou *affective tone*), détermine la constitution et l'effectivité de l'expérience sonore¹⁴⁸ (Whitehead, *Adventure* 176; *Process* 233-234). C'est ainsi que la qualité sensible d'une écologie vibrante, son ambiance singulière, provient de la tonalité affective qui marque en quelque sorte son expressivité, la manière dont cette occasion d'expérience *se sent avec les autres* dans la culmination de son processus. Or cette sensibilité mutuelle des préhensions a aussi une part négative: ce n'est qu'en excluant certains éléments spécifiques de son datum qu'un *feeling* acquiert une forme subjective. Ces préhensions négatives déterminent la concrescence d'un

pour Lefebvre la référence en termes de rythmanalyse : le rythme du corps percevant sert en quelque sorte de métronome pour percevoir les rythmes qui l'entourent, sans avoir aucune primauté ou supériorité sur eux, mais seulement une posture (extérieure) fonctionnelle, une illusion de stabilité pour permettre la mesure (32).

¹⁴⁷ Le concept de *feeling* insiste sur l'importance de ne pas placer l'affect dans un schéma de phases linéaires et de corps préformés : le *feeling* marque la manière dont une occasion apprécie sa venue à une forme subjective (Manning, *Always* 21).

¹⁴⁸ La tonalité affective n'est pas un supplément abstrait apposé sur l'expérience d'une écologie donnée: elle incorpore la dimension pragmatique du *feeling*. Whitehead va même plus loin en soutenant que la notion d'énergie physique, qui repose aux fondements même de la physique contemporaine, doit être conçue comme une abstraction de l'énergie complexe, *purposeful* et émotionnelle inhérente à la forme (Whitehead, *Adventure* 186; *Process* 232-233). Voilà qui pointe vers la réflexion sur les rapports entre affects et effets de la musique qui sera ouverte dans la conclusion de ce chapitre.

feeling par élimination consistante¹⁴⁹ : si le bruit entendu est tel, c'est qu'il exclut ce qu'il n'est pas dans le moment même de son émergence en tant qu'élément écouté. Or une telle soustraction vient du même coup *amplifier*, par effet de contraste, le bruit actualisé : comme ce qui demeure dans le silence relatif du non perçu permet de faire saillir le son perceptible. Les préhensions négatives participent à la détermination des formes subjectives¹⁵⁰ (avec le datum objectif), et sont donc déterminantes dans l'émergence du sujet (et) du *feeling*. Or cette émergence créative comprend une dimension conceptuelle tout aussi déterminante (Whitehead, *Process* 23-24, 221, 232, 235-237; Manning, *Pragmatics*). En effet, par son caractère affectif, la forme subjective n'est jamais uniquement une sensation physique : l'affect implique toujours une dimension incorporelle, qui requiert une ouverture aux opérations mentales qui animent le réel, opérations devant lesquelles la physique s'avère hautement limitée.

Ce qui pense dans l'expérience

Si, pour Whitehead, l'audition d'une note est d'abord *physical feeling*, celui-ci advient en tant que mouvement, *tending* vers la réalisation d'un *conceptual feeling*, qui marque la différence qualitative de l'événement en façonnant la texture de ce qui n'est pas actualisé mais est néanmoins senti (*Process* 227).¹⁵¹ Le *conceptual feeling* relève du pôle mental de l'expérience, qui ne peut jamais être détaché du pôle physique : le contraste entre les deux pôles est là où se joue le rapport entre le caractère actuel et potentiel des vibrations qui animent le monde (Manning, *Pragmatics*). En effet, les opérations mentales issues du pôle conceptuel de l'expérience permettent au sujet du *feeling* de faire consister certains éléments de son datum physique objectif par la préhension (conceptuelle) d'objets éternels, c'est-à-dire de potentiel

¹⁴⁹ « *A feeling bears on itself the scars of its birth; it recollects as a subjective emotion its struggle for existence; it retains the impress of what it might have been, but is not. It is for this reason that what an actual entity has avoided as a datum for feeling may yet be an important part of its equipment* » (Whitehead, *Process* 220).

¹⁵⁰ Les préhensions négatives ont aussi une forme subjective, qui à travers laquelle se qualifie ce qui n'est pas actualisé dans l'événement, mais qui y participe quand même par son absence. Comme des sons non entendus peuvent faire partie de l'expérience (on peut penser à l'utilisation des infrasons dans certaines musiques, ou même des ultrasons dans certains dispositifs de contrôle comme les mosquitos). C'est par sa forme subjective qu'une préhension négative influe sur l'événement. Jusqu'à un certain point même, « *every prehension to a degree encompasses what negative prehension has textured in* » (Manning, *Pragmatics*).

¹⁵¹ En cela, le *conceptual feeling* est complémentaire à la préhension négative : « *Negative prehension animates the relational field, agitating the edges of what it brings together in differential resonance. Conceptual feeling gives qualitative dissonance to this creative agitation* » (Manning, *Pragmatics*).

pur.¹⁵² Ces préhensions conceptuelles sont donc essentielles à la perception sensitive puisque c'est l'ingression (le rapport/la venue au monde concret) des objets éternels qui apporte définition et nuance à ce qui est perçu comme *sense-data*¹⁵³ dans l'expérience:

*[...] the experience of a subject cannot be construed as the simple objectification of the actual entity to which, in ordinary speech, we ascribe that sense-datum as a quality. The ingression involves a complex relationship, whereby the sense-datum emerges as the « given » eternal object by which some past entities are objectified [...] and whereby the sense-datum also enters into the objectification of a society of actual entities in the contemporary world. (Whitehead, *Process* 23, 64, 235, 247-249)*

En effet, bien que la mentalité de l'occasion émerge toujours de l'expérience matérielle-sensible, les données physiques – ici les caractéristiques mesurables d'un son (fréquence, intensité, etc.) – ne déterminent jamais totalement ce qui *sent/est senti* dans l'expérience sonore (Whitehead, *Process* 85, 248).

Dans le cas où le bruit entendu plus tôt serait une note de musique, sa hauteur serait physiquement rattachée à une fréquence fondamentale (c'est-à-dire le taux de répétition des vibrations périodiques dans les sons harmoniques, décrits par le nombre d'oscillations périodiques par secondes mesurées en hertz (ex. La = 440hz)). Or l'identification absolue des hauteurs tonales se perd à un jeune âge pour la plupart des êtres humains : on entend davantage les harmoniques, c'est-à-dire les fréquences multiples de la fondamentale (ex. La = 220hz, 880hz, 1320hz, etc.), et les fréquences avoisinantes (442hz, 439hz, etc.), que la note « pure » (Roederer 4, 6). Ainsi, lorsque cette note est reconnue comme telle, ou du moins de qu'elle est appréciée en tant que telle dans une succession mélodique, c'est qu'il y a préhension conceptuelle de l'objet éternel « La ». Autrement dit, « chaque note a dans son pôle mental la préhension de l'Objet éternel qui l'ingresse » (Bisson, « Le monde » 102). Par cette préhension conceptuelle, l'objet

¹⁵² Type fondamental d'entité dans la métaphysique de Whitehead (avec les entités actuelles), les objets éternels incarnent la permanence dans le flux des événements: ils demeurent toujours les mêmes, et c'est cette permanence qui les rend si précieux pour les *conceptual feelings* (Deleuze, *Pli* 107). « *Eternal objects are the pure potential of felt relation. They are what give the occasion its nuance. They are the thisness of the event's qualitative difference – just this quality of sound, just this colour tone, just this affective tonality* » (Manning, *Pragmatics*).

¹⁵³ Une précision s'impose ici : ce ne sont pas les données sensibles, au sens usuel, physique, qui sont perçues, mais plutôt la forme subjective qui qualifie et ainsi fait saillir un *physical feeling* particulier : « *The subjective form of the datum is perceptually felt. [...] what is "perceived" is the form of its activity. The form of its activity strikes as interference and is taken in as resonance* » (Massumi, *Semblance* 183). Il faudrait revenir sur une telle conception de la résonance comme co-implication affective, immanence mutuelle entre deux événements distincts.

éternel procure une définition, mais surtout ajoute une qualité supplémentaire au *physical feeling* (Whitehead, *Process* 227; Manning, *Pragmatics*). C'est ainsi que la musique est perçue à partir de sons plus ou moins clairs, par *conceptual valuations*¹⁵⁴ : peut-être est-ce ce que John Cage, qui contribua éminemment à l'accueil des bruits du monde dans la musique occidentale, pressentait lorsqu'il soutint que le domaine du musical est l'esprit de l'auditeur (57).¹⁵⁵ Car il en va évidemment de même pour les bruits du monde : lorsqu'un son est identifié et/ou apprécié en tant que tel, c'est qu'une préhension conceptuelle (d'objet éternel) est venue qualifier et ainsi préciser le stimulus (sonore) physique capté par (et donc « au-delà de », « plus que ») l'appareillage perceptif. Certes, la situation se complexifie lors de la perception d'un accord ou d'une suite mélodique, de bruits émis simultanément, ou de notes jouées par plusieurs instruments : le même processus complexe d'interrelations physiques et mentales s'applique pourtant, dans un jeu de préhensions où des rapports de tout/parties, d'harmonie/dissonance composent l'expérience sensible du son, formant dès lors un *pattern* plus ou moins contrasté, avec des degrés d'intensité variables déterminés notamment par la polytonalité des formes subjectives.

Peut-être est-ce cela, la musique : la perception des contrastes rythmiques, l'attention aux différences de tonalité, l'appréciation du mouvement (dis)harmonique des singularités inter-reliées, dans toute situation, à divers niveaux. Whitehead insiste sur ce dernier point (*Adventure* 263-264) : c'est l'attention respectueuse de/à chaque individualité, ou du moins au contraste qui la dé-marque, qui fait la force d'une expérience, si bien que toute association en multiplicité, toute tentative d'harmonisation devra s'effectuer de manière polytonale, expression stylistique de l'hétérogénéité du monde, c'est-à-dire du caractère radicalement pluriel, différent et divergent de toute la gamme d'événements qui le composent (Bisson, « Le monde » 110-111).¹⁵⁶ Car l'accent

¹⁵⁴ « From each physical feeling there is the derivation of a purely conceptual feeling whose datum is the eternal object determinant of the definiteness of the actual entity, or of the nexus, physically felt » (Whitehead, *Process* 26).

¹⁵⁵ C'est-à-dire, en termes whiteheadiens, que ce qui est désigné comme « musique » est issu d'une expérience perceptive où le pôle mental-conceptuel détermine la qualification des sons actuellement entendus (et notamment leur caractère musical). Une contribution importante à la pensée de la perception collective du son, qui sera abordée dans la section suivante.

¹⁵⁶ « Plus généralement, l'harmonisation polytonale consiste à maintenir la tension entre deux tonalités impossibles, en transmuant cette impossibilité en contraste intense. [...] Les tonalités contrastées sont autant de perspectives prises sur la même réalité » (Bisson, « Le monde » 110). L'harmonisation polytonale de Whitehead se distingue de celle de Leibniz, en ce qu'elle ne cherche pas rabattre les multiplicités dans une unité verticale, ni à résoudre les dissonances. Pourtant, les deux métaphysiciens tendent à faire pencher l'harmonie vers la consonance

mis sur les occasions atomiques dans la philosophie du processus ne doit pas ombrager le fait que chaque occasion actuelle est profondément sociale, par sa relation aux environs, de laquelle relève son inhérence même : la continuité extensive¹⁵⁷, dans toute la multiplicité processuelle qui la caractérise, marque le caractère proprement *commun* du monde physique, dans son actualité même (Whitehead, *Process* 203, 288). Chaque ensemble d'occasions actuelles forme un nexus qui sera perçu par autant de perspectives, tout en gardant sa propre autonomie : en effet si, comme le soutient Lefebvre, la « matière est foule », chaque atome, mais aussi la foule elle-même, comporte en quelque sorte sa propre perception du réel (60; Whitehead, *Adventure* 197-198; *Process* 230-231). C'est à travers la relationalité propre au nexus que les occasions actuelles transmettent leur tonalité affective au-delà de leur « périssement », teintant le processus même. La philosophie du processus de Whitehead permet ainsi d'inclure les populations moléculaires dans la communauté affective, et de percevoir le son dans sa dimension écologique, ou plutôt dans la profonde inter-relationalité des différentes écologies qui le font (ré)sonner comme tel.

Encore faut-il être capable de percevoir ces différences à même l'expérience. Car si on vient ainsi à réaliser que les mécanismes mentaux (psycho-métaphysiques) et physico-organiques (sensoriels) de la perception sont inextricablement liés, une conception, si abstraite soit-elle, part toujours d'une perception (sensorielle)¹⁵⁸ (Deleuze, *Pli* 119; Bergson 145). L'importance du pôle mental de l'expérience dans l'affectivité du sonore ne doit donc pas oblitérer le fait que bien que l'affect soit immatériel, virtuel, son actualisation génère des sensations physiques : et ces sensations – traces d'affects actualisés – sont bien souvent à l'origine des affects subséquents. Un bruit est entendu, il génère un affect donné, et du même coup une écologie émergente : cette écologie peut être transformée en un instant par un autre bruit entendu, marquant un nouveau champ affectif (Manning, *Always* 26-27). Car si l'affect ne peut être délimité en termes de coordonnées spatio-temporelles, sa grande volatilité le rend néanmoins particulièrement sensible

parfaite, dans une sorte de persistance chrétienne-platonicienne.

¹⁵⁷Une précision délicate, mais ô combien cruciale, s'impose ici : cette continuité extensive n'est pas celle du devenir, c'est plutôt elle qui connaît des devenirs, composée de différentiels et d'intégration; devenir de la continuité (et non continuité du devenir). En ce sens, le devenir est une avancée créative dans la nouveauté, comprise dans le sens de la capacité d'un événement d'activer certains vecteurs autrement laissés en plan, générant un délicat champ de différence (Manning, *Always* 24, 28).

¹⁵⁸ Ou, pour reprendre les termes de Whitehead, si chaque *physical feeling* penche vers un *conceptual feeling* pour se définir, ce dernier est d'abord et avant tout un dérivé de *physical feelings* (*Process* 247).

aux changements qui surviennent dans le monde physique. C'est que l'intensité des tonalités affectives dépend du contenu objectif des préhensions, qui en vient à former une unité perceptive – un « *it* » – à l'origine des tonalités expérientielles fortes, que ce contenu soit conceptuel (préhension d'objets éternels) ou physique (préhension d'entité actuelle) (Whitehead, *Adventure* 252, 262).

Dès lors, appréhender le son dans une perspective affective laisse entrevoir la porosité même des notions de « monde psychique » et de « monde physique » : l'affect et le son entendu traversent corps et esprit, sensible et intelligible, faisant ressortir le caractère fonctionnel de ces notions qui n'ont rien d'essentiel. Ainsi, dans ce mixte inextricable – ce « quasi-chaos »¹⁵⁹ des expériences vécues –, comprendre comment le son affecte les êtres dans l'événement implique surtout de mieux comprendre les régimes d'attention et les modes de perception par lesquels les sonorités accèdent à ce que les êtres considèrent comme « réel » (James, *Essays* 1, VI).¹⁶⁰

Politique de la perception

Les rapports complexes entre les multiples préhensions (physiques ou mentales, positives ou négatives, etc.) qui se déroulent entre les entités primordiales que sont les occasions actuelles et les objets éternels définissent ce que le sujet percevant (avec sa forme subjective, sa tonalité affective, qui dépend de la *mutual sensitivity* entre ces préhensions) détermine comme « réel »¹⁶¹, c'est-à-dire le contraste entre des réalisations physiques et conceptuelles. En ce sens, tout *peut potentiellement* être réel, mais tout n'est pas réalisé dans un ensemble particulier d'occasions actuelles définie par l'ingression d'un objet éternel particulier (Whitehead, *Symbolism* 197; *Process* 30). Il semble donc y avoir, à travers la perception, un partage, une sorte de sélection

¹⁵⁹ « Quasi-chaos », parce que pour James, « [...] *the universe we live in is more chaotic than [a world where the mental or the physical status of any piece of experience would be unequivocal], and there is room in it for the hybrid or ambiguous group of our affectional experiences, of our emotions and appreciative perceptions* » (James, *Essays* 5). C'est que, pour l'initiateur de la pensée pragmatiste, « pensée et actualité sont faites d'une seule et même étoffe, qui est l'étoffe de l'expérience en général » (James, *Essays* 8).

¹⁶⁰ Il ne s'agit pas ici de retourner à l'approche psychophysique, qui tente aujourd'hui de compenser le caractère radicalement « subjectif », environnemental et contextuel de la perception par les développements de la neuroscience cognitive (tentative vaine de remplacer le schème de représentation cartésien-newtonien fêlé par un autre), mais plutôt d'ouvrir l'analyse à ce que Deleuze désigne comme une psychologie transcendante de la perception, (onto)génétique et différentielle (*Pli* 117).

¹⁶¹ « *The subjective form in abstraction from the feeling is merely a complex eternal object. In the becoming, it meets the "data" which are selected from the actual world. In other words, the data are already "in being". There the term "in being" is for the moment used as equivalent to the term "in realization"* » (Whitehead, *Process* 233).

entre actualité et potentialité. Pourquoi est-ce que certaines occasions actuelles « prennent » alors que d'autres demeurent dans la cacophonie du silence? Pourquoi certains potentiels font-ils ingression lors de l'écoute, alors que d'autres sont négativement préhendés? Si ce partage s'effectue différemment en chaque occasion, certaines tendances émergent néanmoins, telles des voies de passages répétés qui en viennent à esquisser des modes distincts de perception.

Des modes de perception des sonorités

On peut discerner deux modes perceptuels distincts mais coexistants à travers lesquels les êtres appréhendent le monde environnant et les sonorités qui en émanent. Un premier mode, celui de la *mesure*¹⁶², combine, arrange, sépare, découpe et analyse (Bergson 145). Ce « *symbolism from sense-presentation to physical bodies* » est celui qui accompagne l'expérience pratique quotidienne, permettant notamment l'adaptation pratique à l'environnement (Whitehead, *Symbolism* 4, 51). On peut penser au rôle-clé que joue l'écoute (et la sensibilité vibratoire en général) dans la localisation spatiale pour de nombreuses espèces (Simondon, *Cours* 152-156). La mesure constitue ainsi une sorte d'intelligence sélective et emphatique qui permet de sentir le contraste, d'abstraire des éléments du réel, de discriminer des objets expérimentés à partir d'opérations mentales et physiques synthétiques (Whitehead, *Adventure* 180; *Process* 188, 242). En musique, ce mode de perception est à la source du plaisir esthétique lié à l'écoute de corps sonores identifiables, clairs et distincts – des sons qui *font corps* musicalement –, mais aussi de l'analyse qui permet de distinguer hauteur, timbre et rythme : c'est l'explication spécifique qui permet de comprendre la progression harmonique, la continuité mélodique, d'identifier différents plans dynamiques (avant/arrière-plan) (Evens 182; Schafer 157, Whitehead, *Symbolism* 85). La conscience, filtre macroscopique qui sélectionne différentiellement les microperceptions, un seuil distinctif qui fait sortir du clair de l'obscur, des notes qui émergent du bruit qui anime le monde (Deleuze, *Pli* 117-119, 129). Ce degré de perception détermine ce qui sera considéré comme

¹⁶² Ce terme recoupe diverses notions énoncées pour distinguer conceptuellement ce mode de perception spécifique, bien que les auteurs-aatrices emploient des termes différents pour le désigner : Whitehead parle de « *causal efficacy* » ou de « *symbolic reference* », de perception et de certaines fonctions de la conscience ; Bergson réfère à l'« intelligence », à la « faculté de concevoir », de « raisonnement », Deleuze & Guattari soulignent une faculté de « conscience », de « macroperception », de « perception macroscopique », ou de « perception molaire », tandis que Manning parle de « *neurotypic perception* ». L'idée n'est pas ici d'analyser les différences particulières entre ces diverses notions – bien qu'un tel exercice puisse être fort pertinent pour des recherches futures –, mais plutôt de déplier la tendance forte qu'elles pointent ensemble.

monde actuel, datum d'une expérience, réalité objectivée par la qualification de certaines données sensibles (à travers la préhension conceptuelle d'un des nombreux objets éternels potentiels), mais surtout par la soustraction contrastée de certaines potentialités d'expérience, par laquelle ce qui est actualisé acquiert une consistance (Whitehead, *Symbolism* 18-19; *Process* 61, 184; Manning, *Pragmatics*). C'est par cette organisation de la perception autour des objets éternels de la musique que peuvent survenir la reconnaissance et la communication esthétique (permettant par exemple l'identification d'une note par deux corps différents¹⁶³, alors qu'en fait ce n'est jamais *la même note* qui est perçue) (Deleuze, *Pli* 119).

Or la mesure est trop ambitieuse pour ce qu'elle peut: elle se voit dans le moindre geste, qui devient alors « voulu », « réfléchi », elle prétend être de tout rapport au monde même lorsqu'elle n'y est pour rien (ou presque). Malgré ses prétentions, elle demeure parcimonieuse, plutôt approximative, et peu efficace dans ses prévisions et sélections (James, *Feeling* 30-31; Evens 181; Langer 135). Elle a pourtant tendance à développer des velléités hégémoniques: ainsi, pour la plupart des physiciens classiques, une séquence temporelle de sons ne formera un message musical que si elle est *en mesure* de déclencher une série d'opérations cervicales cognitives-analytiques : il n'y aurait donc de musique que *mesurée* (Roederer 189).¹⁶⁴ Ce mode de perception altère les qualités de l'expérience sans nécessairement les rehausser.¹⁶⁵ La mesure a tendance à confondre ses abstractions – qu'elle a souvent tendance à essentialiser – avec la réalité, à considérer que la complexité sonore du monde réel peut être véritablement résolue en ratios d'ondes sinusoïdales quantifiables. Or ce faisant, elle nie la structure virtuelle qui donne lieu aux phénomènes sonores et elle aplatit les intervalles de sensations qui font la complexité de

¹⁶³ Il ne s'agit pas ici de réduire la perception à l'être humain, mais plutôt d'explorer comment les corps de différentes natures exercent une activité perceptive (qui leur est propre, ce qui ne pourra être traité ici) et comment la perception *fait corps*, au-delà de l'humain, ouvrant l'humain à son propre au-delà, au *more-than* de l'expérience. Dans un sens, la perception est pulvérisée dans tous les aspects du monde.

¹⁶⁴ « *Without a cortical-limbic interplay and without the capacity of internal information recall and image manipulation detached from current sensory input, there could be no music (nor any art and science)* » (Roederer 194). N'y aurait-il donc, pour la science physique classique, que musique neurotypique?

¹⁶⁵ En cela il n'est qu'un facteur, certes déterminant, majeur même, dans la forme subjective du jeu sujet-*superject*/objet, mais qui demeure un parmi d'autres (Whitehead, *Adventure* 177; *Process* 241). Le problème n'est pas la mesure en tant que telle, mais le fait que les catégories et distinctions élaborées par le biais de ce mode de perception soient considérées comme fixes, essentielles, alors qu'elles relèvent en fait de la pratique, de certaines nécessités fonctionnelles.

l'expérience sonore (Price 62; Bergson 59-63).¹⁶⁶ En cherchant à expliquer toutes les dimensions de la musique, ce mode de perception en vient à perdre la différence des innombrables potentiels impliqués qui constitue pourtant le réservoir même du musical (Evens 183-184). Par le fait même, elle rate ce qui fait la texture même de l'expérience immédiate de la musique et des sonorités en général.

D'une toute autre manière, le mode perceptif qu'on peut qualifier de *flots*¹⁶⁷ constitue le réservoir des qualités perceptibles, l'intensité de la complexité qualitative multiple de l'événement. Les microperceptions qui en émanent composent le sombre fond des monades¹⁶⁸, comme le bruit de la matière est l'obscur réservoir de sens, le chaos productif à partir duquel des perceptions sonores distinctes peuvent émerger (Deleuze, *Pli* 117-119). Les flots de la perception, par leur quasi-absence de découpe éliminatoire, se rapportent à la singularité du nexus *entre* les occasions perçues de manière distincte, au plus près de l'immédiateté de l'expérience¹⁶⁹ du monde (Whitehead, *Symbolism* 13-14, 21; *Process* 230). Ce degré de perception directe du changement et du mouvement au plus profond des entités physiques mobilise sensibilité auditive *et* vibratoire pour faire expérimenter l'*extensive continuum*, le *potentializing field* qui se déploie avant les coordonnées spatio-temporelles établies. Les flots rassemblent un bassin immense de potentiel, source infinie d'intuition qui pointe continuellement vers du *more-than*. Or c'est aussi par ce mode que « l'on » prête l'oreille à l'infime écoulement du monde actuel, qui n'est pas entendu lorsqu'il passe entre les grandes digues de la mesure. En effet, la perception-flots consiste en une

¹⁶⁶ Et de l'expérience en général : la mesure contribue à la mise de côté de la relationalité intensive, expérience vécue d'*affective attunement* à la limite du préconscient, ce qui limite la capacité d'entendre et de sentir la force et le « *betweenness* » de la pré-articulation, « *the more-than of experience in the making* » (Manning, *Always* 8).

¹⁶⁷ Ce mode est aussi désigné par les termes de « *presentational immediacy* » ou « *intuitive judgment* » (Whitehead), « *unconscious* » ou « *perception of pure experience* » (James), « perception de la durée réelle » (Bergson), « microperceptions », « perceptions microscopiques » ou « perception moléculaire » (Deleuze, Deleuze & Guattari), « *autistic* » ou « *direct perception* » (Manning).

¹⁶⁸ L'auteur de *Process and Reality*, qui a toujours reconnu sa dette intellectuelle à l'égard de Leibniz, souligne que la monade exprime l'unité essentielle d'une occasion actuelle entre sa naissance et son « périssement » (Whitehead, *Adventure* 177). La distinction entre le concept de monade et celui d'occasion actuelle impliquerait une articulation approfondie des métaphysiques de Whitehead et de Leibniz, ce qui dépasse clairement la présente analyse. Cf. Levanon et Alcantara. Pour Deleuze, la distinction entre les deux métaphysiques se situe notamment dans leurs différentes conceptions de l'harmonie et dans le rapport, leur niveau d'ouverture au monde (extérieur chez Leibniz) (*Pli* 175, 188-189).

¹⁶⁹ Cette attention à l'expérience immédiate ouvre la voie à une complexité qui n'est pas catégorisée, *avant et entre* les *parsings*, « [...] *alive with tendencies that create ecologies before they coalesce into form* » (Manning, *Minor* 14).

fluctuation qui *rejoint* les flux infimes des mécanismes physiques¹⁷⁰ « qui constituent des déplacements, croisements et accumulations d’ondes, ou des “conspirations” de mouvements moléculaires [et qui] opèrent [...] par communication et propagation du mouvement, “comme des cercles qu’une pierre jetée fait naître dans l’eau” » (Deleuze, *Pli* 129). Les perceptions des processus moléculaires sont les voies de passage¹⁷¹ entre les perceptions distinctes et leurs composantes : c’est ainsi que le sens, la cohérence des composantes formelles de la musique (hauteur, rythmes, harmonies, etc.) provient de la force d’expression de la musique, de sa dimension impliquée (et non de son caractère explicite-expliqué), qui est la force vectorielle et différentielle qui pousse le mouvement musical vers l’avant, sans direction fixe (Guattari, *Cartographies* 35; Deleuze, *Pli* 115; Evens 177-180) :

To listen to music might be to hear it as a many-times-unfolding, untimely complexity. It might mean to hear not the tune as such, or the measure, but the music’s differential, its composite and rhythmic force of form [...] To hear the differential of music’s immanent rhythms, to participate directly in the quality of its sounding, it is necessary to hold back the conscious ordering of sensation. It is necessary to increase the duration of the experience of direct perception, thereby honing autistic perception. (Manning, *Minor* 21-22)

La perception *en flots* s’intéresse aux écologies émergentes, avant toute discrimination utilitaire, à la fluctuation infime qui meut tout ce qui peut être perçu comme expressif dans le monde.

Cependant, cette jonction-ressemblance avec la matière rend souvent les flots perceptuels « ordinaires », trop petits ou habituels pour être remarqués (comme le bruit de la rivière qu’on n’entend plus à force d’y être accoutumé) (Deleuze, *Pli* 116). Et même lorsqu’ils ne passent pas inaperçus, ils demeurent parfois trop vagues et ambigus pour être d’une quelconque utilité

¹⁷⁰ Peut-être est parce-que, jusqu’à un certain point, les organes perceptifs mêmes rejoignent la matière perçue (ils font déjà partie du même datum de l’écoute) : ne sont-ils pas eux-mêmes la contraction de plusieurs ondes moléculaires ayant pour fonction de contracter les vibrations étrangères qui les atteignent (Whitehead, *Symbolism* 13-14; Deleuze, *Pli* 129)? « Ce sont les qualités sensibles, en tant que perceptions confuses ou même obscures, qui ressemblent à quelque chose [...] Et ce à quoi elles ressemblent n’est pas l’étendue ni même le mouvement, mais la matière dans l’étendue, les vibrations, ressorts, “tendances ou efforts” dans le mouvement » (Deleuze, *Pli* 128). Est-ce pourquoi l’étude physiologique de la perception auditive et vibratoire a démontré l’existence d’une correspondance étroite entre organes perceptifs, perceptions et activités/fonctions correspondantes? L’oreille humaine, par exemple, perçoit mieux les fréquences moyennes, qui sont aussi celles qui se rapprochent le plus de la phonation (Simondon, *Cours* 154).

¹⁷¹ À la limite, à travers leurs microperceptions les monades prolongent leur singularité propre en tous sens, préhendant leurs concomitants, jusqu’à exprimer le monde de manière obscure (Deleuze, *Pli* 115). Les composantes hétérogènes d’expression effectuent alors un lissage machinique déterritorialisé et fractal de l’ensemble des striages de flux (Guattari, *Cartographies* 172).

pratique, et constituent souvent une faible base pour l'action effective, pour l'orientation courante dans la « réalité » matérielle du monde de tous les jours¹⁷² (Bergson 151, 162). À terme, ce mode de perception génère même une confusion, un étourdissement, voire même un déséquilibre qui peut porter préjudice : névrose, hallucinations menaçantes et délire autodestructeur ne sont jamais loin en la matière (Deleuze, *Pli* 115; Guattari, *Cartographies* 35). Comme en musique, il ne faut pas confondre le bruit (absolu) du monde qui constitue le réservoir infini de toute sonorité, et le bruit relatif, qui n'est qu'un autre signal en surcharge (Evens 178). Ne pas noyer les flots dans le fouillis, dans le flou : « On prétend ouvrir la musique à tous les événements, à toutes les irruptions, mais, ce qu'on reproduit finalement, c'est le brouillage qui empêche tout événement. On n'a plus qu'une caisse de résonance en train de faire trou noir » (Deleuze & Guattari, *Mille* 424).

On en vient ainsi à comprendre que pour être en mesure d'élaborer des formes de plus en plus denses, de capter des matériaux de plus en plus riches, la création musicale doit savoir agencer ces deux modes de perception¹⁷³, les tenir ensemble dans leur hétérogénéité par une série d'oscillateurs rythmiques, des opérateurs de lissage machinique (Deleuze et Guattari, *Mille* 406; Guattari, *Cartographies* 117). Il en va de même en politique, en philosophie, dans l'expérience même : ces deux modes de perception trouvent leur pertinence selon ce qui est requis par la situation : ensembles bien découpés, contrastes marqués, orientation, ou ondulations fines et mouvantes, traits autonomes, microformes entre les choses.

¹⁷² De telles considérations fonctionnelles sont rattachées à la perception neurotypique. Sans les valoriser indûment, il convient de noter que la difficulté d'y correspondre/de s'y conformer peut générer toutes sortes de heurts et d'incapacités relatives avec l'organisation contemporaine du monde, « *the environment painfully alive to the multiplicity of feeling* » (Manning, *Pragmatics*).

¹⁷³ C'est ce qui est implicitement proposé dans la plupart des typologies de l'écoute proposées par des musiciens-musiciennes/compositeurs-compositrices, qui reprennent sensiblement ce type de distinction entre un mode d'écoute plus « fonctionnel » et « distinctif », et un mode plus « esthétique » et fluctuant. Par exemple, on peut associer la mesure au *hearing* chez Pauline Oliveros et à l'écouter, à l'entendre et au comprendre chez Pierre Schaeffer, tandis que les flots sont désignés par les modes du *listening* (Oliveros) et de l'ouïr (Schaeffer) (Oliveros & Dougherty ; Schaeffer 113).

Micropolitique de l'écoute

Si l'on revient au cas des manifestations, la mesure permet entre autres la phonocinèse¹⁷⁴ du collectif, le geste précis et l'action rapide pour l'initiative, la réaction vive pour la fuite ou la riposte face à la répression. C'est à travers son caractère informationnel et découpé que le son permet de reconnaître un slogan chanté, le bruit des matraques contre les boucliers qui annonce la charge de la police, ou la voix d'un ami qui nous appelle. La fluctuation perceptive permet quant à elle de porter attention aux seuils qui marquent le passage entre densité et dissipation de la foule qui manifeste, entre les différentes tonalités affectives qui forment les communautés dans l'événement. Par son ouverture aux oscillations ambiantes, ce mode de perception est peut-être le plus crucial en matière de communauté affective¹⁷⁵ : « ce quelque chose qui prend les corps sur une musique » relève davantage des flots, de la perception de ce sentiment diffus d'être liés à quelque chose, quelques autres, qui nous dépasse(ent), ensemble. En effet, c'est par l'*ecological attunement* aux multiplicités qui animent l'événement qu'une nouvelle individuation collective peut émerger (Manning, *Always* 29-30, 219) : « *The key dimension of any gathering of bodies, from the point of view of control or becoming, is those critical thresholds across which the transitory body of the crowd concretes, individuates, perishes, and enters into new modes of composition* » (Goodman 110-111).

Dans le cas d'une manifestation, ce « corps transitoire » peut être la voie de passage d'un processus transindividuel, qui donnera une consistance affective à l'ensemble – ou à une partie – des êtres et des choses rassemblées à ce moment, qui formeront dès lors un nouveau corps dont le potentiel excède toujours l'actualisation courante. Cette « transition » est une question rythmique : c'est à travers les rythmes que les corps se forment, qu'ils se rejoignent, tendent l'un vers l'autre : jeu polyrythmique des influences réciproques, des intensités, dont les vitesses varient : corps individués, particules, groupements de toutes sortes se composent à travers ce jeu

¹⁷⁴ C'est-à-dire le « mouvement de locomotion et d'orientation d'un animal en réponse à une excitation sonore » (Thinès & Lempereur 728).

¹⁷⁵ Un tel accent n'est pas une emphase exagérée, comme il serait souvent le cas selon Goodman dans la pensée « post Deleuze et Guattari », qui viendrait fétichiser le « *flow* » comme toile de fond du monde (89). L'auteur de *Sonic Warfare* s'intéresse aux affects de la répression (peur, colère, etc.), alors que la présente étude s'intéresse à ce qui lie, fait commun. C'est aussi, comme le souligne Deleuze, une question inclinée par l'état politique actuel du monde : « il faut [créer] liquide ou gazeux, justement parce que la perception et l'opinion ordinaires sont solides, géométriques » (Deleuze, *Pourparlers* 172).

de vibrations, selon le rapport d'échelle considéré (Deleuze, *Spinoza* 165-166, Lefebvre 60). Car comme l'indique Simondon, il faut qu'une nouvelle individuation collective émerge pour que des sensations puissent se coordonner en perception, que « [des] affections deviennent un monde affectif » (*L'individuation* 116). C'est donc aussi, encore une fois, une question de mode de perception : l'enjeu de la contribution du son dans la formation des communautés affectives semble dès lors être une question de flexibilisation, de capacité de passer d'un mode de perception à l'autre selon ce qui est exigé par la situation. Peut-être parce que la matière, les corps, la vie, sont eux-mêmes composés à la fois de contrastes découpés, de particules, et de micro-mouvements, de flux continus.

Selon ce qui est exigé par la situation, parce que l'on ne perçoit qu'en situation, et que ces éléments contextuels influencent activement, déterminent même, la perception. Ce qui est désigné comme « contexte » même n'est-il autre chose qu'un « secteur du champ total directement en rapport avec une perception, avec des présences phénoménales et des éléments implicites » (Simondon, *Cours* 357)? Autrement dit, la perception est toujours collective, formée par les multiples composantes d'une situation, mais aussi par les schèmes, normes et habitudes socioculturelles. La perception sonore n'y fait pas exception : au contraire, ce qui sera considéré comme contexte, lieu d'observation ou focus de l'attention sonore sera en tant que tel déterminé par une combinaison toujours singulière de pratiques perceptuelles, d'états d'esprit « individuels », de positions par rapport au champ global, etc., qui viendront organiser l'expérience sonore (Schafer 152-153).

Mais pas seulement : à un certain niveau de vibration affective, le collectif s'ouvre au/se déploie sur le plan d'immanence, jusqu'à former un corps sans organe¹⁷⁶ sur lequel « ce qui sert

¹⁷⁶ C'est ici que pointe un paradoxe apparent de la pensée deleuzienne-guattarienne du plan de consistance (dont le corps sans organe est une autre appellation): d'un côté, le plan d'immanence est déjà donné, il désigne le non-formé préalable « où dansent des éléments et matériaux non formés qui ne se distinguent que par la vitesse, et qui entrent dans tel ou tel agencement individué d'après leurs connexions, leurs rapports de mouvements » (Deleuze & Guattari, *Mille* 311-313). Mais de l'autre, ce plan doit aussi être créé, tel est l'enjeu de la composition (qui sera abordé dans son volet musical au chapitre 3 et dans l'interlude sur la pièce *Résonances manifestes*): savoir composer des agencements individué et consistants à même le plan de composition. L'inverse est aussi vrai : « tout agencement exprime et fait un désir en construisant le plan qui le rend possible et, le rendant possible, l'effectue » (Deleuze & Parnet 115-116). Car, d'une certaine manière, le plan est lui-même l'effet de la consistance. Cette précision offre aussi un angle d'approche intéressant pour appréhender l'enjeu de l'accord

d'organes [...] se distribue d'après des phénomènes de foule, suivant des mouvements brownnoïdes, sous forme de multiplicités moléculaires » (Deleuze & Guattari, *Mille* 43). La perception rejoint la matière et toutes les multiplicités qui la peuplent, et en vient par le fait même à former l'événement qui *compose* la communauté. Il ne s'agit pas là du retour sournois à la métaphore fascisante du corps uni, comme si les éléments rassemblés dans la communauté affective en venaient à former une seule entité apte à percevoir d'une seule et même manière, mais plutôt du phénomène étrange qui peut se produire lorsque l'affectivité du rassemblement est telle que l'intensité de l'événement vient distribuer des oreilles un peu partout, et que les gestes et les sons se répondent et se coordonnent sans qu'aucune forme de conscience ne soit impliquée. Car les multiplicités moléculaires impliquées dans ce processus rare – bien que parfois si fréquent, pensons aux murmurations d'étourneaux – ne doivent pas être confondues avec les multiplicités molaires, qui s'avèrent unifiables, totalisables, selon des schèmes structurés, bien souvent conscients, des arborescences (Deleuze & Guattari, *Mille* 43). Une distinction cruciale, parfois difficile à saisir dans l'événement même. Les multiplicités moléculaires « n'ont pas le principe de leur métrique dans un milieu homogène, mais ailleurs, dans les forces qui agissent en elles, dans les phénomènes physiques qui les occupent, précisément la libido qui les constituent du dedans, et qui ne les constituent pas sans se diviser en flux variables et qualitativement distincts » (Deleuze & Guattari, *Mille* 44). L'analyse de ces rapports, le jeu entre les composantes, les différents niveaux d'état, les passages de seuils, relèvent de la micropolitique, c'est-à-dire de « l'analyse des formations de désir », où se croisent les niveaux molaires comme les processus moléculaires (Guattari & Rolnik 179). Une micropolitique – ce que Foucault appelle une microphysique du pouvoir –, permet de comprendre comment les « individus » en viennent à former des individuations collectives, des collectifs transindividuels, comment des pouvoirs peuvent s'associer pour composer une puissance plus intense encore (Deleuze, *Pourparlers* 119).

C'est, encore une fois, une question d'agencement: ce n'est qu'en fonction des agencements collectifs que la perception s'opère et participe à des machines d'expression, des processus de subjectivation, etc. (Guattari & Rolnik 45). Ainsi, la perception des sonorités, la manière dont

préalable : un tel accord n'est pas une condition essentielle à l'émergence des communautés affectives, mais il peut être stimulé, ce qui tend à augmenter les consistances potentielles.

une entité collective est affectée par le son oriente sa capacité même à percevoir, à être affectée par les sons (Simondon, *Cours* 353). Toute la gamme des intensités perçues apparaît hautement tributaire des conditions perceptives mêmes : et ces conditions sont elles-mêmes le résultat de rapport de forces¹⁷⁷, pouvant parfois être infléchies. En ce sens, l'aptitude à changer d'un mode de perception à l'autre, l'élargissement et la flexibilisation même de la perception est un enjeu politique : la communauté affective se déploie à travers une attention soutenue aux ambiances, aux tons, aux micro-mouvements qui mobilisent chaque parcelle de vie. Or pour cela, pour que des communautés affectives surviennent, voire se multiplient, tout un entraînement, un travail sur les conditions perceptives est requis : s'entraîner, apprendre ensemble à mieux percevoir ce qui nous affecte, nous (dé-/re-)compose.

En tant qu'intensification, élaboration de l'écoute, la musique est en tant que telle une pratique d'attention soutenue aux sonorités qui peut contribuer activement à cet entraînement collectif, à la flexibilisation de la perception sonore.¹⁷⁸ Par sa capacité de générer des percepts, c'est-à-dire des manières de percevoir, la musique est apte à ouvrir l'écoute à ce qui demeurait dans l'imperceptible, à rendre appréciable ce qui était jusqu'alors considéré comme un dérangement, à distinguer les nuances, les textures, le jeu des vibrations, des contrastes, des continuités. Une telle ouverture perceptuelle va au-delà du sonore : la musique peut affiner la sensibilité au contexte environnant, l'*attunement* aux ambiances. Elle peut potentiellement¹⁷⁹ amplifier « *the coming-to-expression of a whole ecology, to make feel the ontogenetic force of emergence of the event's qualities that is perception at its most creative and indeterminate* » (Manning, *Always* 174).

¹⁷⁷ En effet, les circonstances, en tant que parties concrètes (et affirmatives) du hasard, sont issues de la rencontre de forces diverses. Elles sont en ce sens étrangères à toute loi : « c'est dans cette rencontre que chaque force reçoit la qualité qui correspond à sa quantité, c'est-à-dire l'affection qui remplit effectivement sa puissance » (Deleuze, *Nietzsche* 69). La question des rapports entre affectivité et effectivité sera abordée dans la section suivante.

¹⁷⁸ La musique peut participer à l'élaboration de techniques thérapeutiques pour soutenir une telle flexibilisation, qui ne va parfois pas sans heurts. Il n'est pas ici question des pratiques dominantes de musicothérapie, qui cherchent à réinstaurer l'unité du Soi, sans considération pour le caractère politique des troubles vécus (et la pacification que sous-tend une telle approche). Sur le rapport musique, thérapeutique et politique, cf. Gendron-Blais, « Music, desire and affective community organizing for repair... » (2019) et « Dimensions sonores du politique... » (2016).

¹⁷⁹ Il va sans dire que la musique peut aussi générer des percepts abrutissants, qui limitent, stratifient ou érodent la perception. On peut penser au cas de la culture *rave* (ou à ses ramifications actuelles) : « nous en ressortons *sourds*. Car c'est à chaque fois un peu de nos facultés auditives qui s'en va; et c'est bien ainsi, pour ceux qui *ne veulent rien entendre*. Le cataclysme des décibels [...] ne ser[t] qu'à éroder, engourdir et dévaster méthodiquement tous les organes de la perception, à leur arracher par pelures successives toute la chair de la sensibilité, à les mithridatiser contre *un monde fait de poisons*. Et pour les sons, il y a urgence puisqu'à en croire Sade "les sensations communiquées par l'organe de l'ouïe sont les plus vives" » (Tiqqun, *Exercices* 149).

Ainsi, lorsqu'elle ouvre la perception aux multiplicités moléculaires, la musique devient une technique d'intervention micropolitique qui favorise une dépersonnalisation radicale, une subjectivation écologique permettant des connexions différentes avec les flux et vibrations du monde. Elle peut en cela participer aux « microprocessus révolutionnaires » qui peuvent entraîner des processus collectifs de perception et de sensibilité inédits (Guattari & Rolnik 67). Affiner les perceptions communes n'aura peut-être jamais été aussi crucial tant l'état de délabrement qu'est cette époque peut notamment être décrit comme une torpeur collective, un engourdissement des perceptions communes.

Affectivité des sonorités communes

L'étude du rôle de la matérialité sensible du son dans l'affectivité de la communauté s'est vite avérée être difficile puisque l'affect relève des domaines du potentiel et de l'incorporel : il est en cela profondément *immatériel*. Si la musique affecte les corps, c'est justement parce qu'elle mobilise des signes locaux incorporels (Massumi, *Semblance* 145). C'est pourquoi les flots sont le mode perceptuel par lequel transigent le plus souvent les affects propres à la musique: c'est par ce mode que l'affectivité propre de la musique traverse les corps¹⁸⁰, si bien que même les musiciens-musiciennes qui *font* cette musique en sont (é)pris:

Noise is the reservoir of force which, in its repeated contractions, forces the flow of music through the musicians, the instruments, the audience. In the greatest performances, performers feel this flow when they « float », when the sound sweeps through them, revealing that its sense, its movement comes not from within the musician, but from the unconscious implicated, the contraction of the noise of the room, the air, the bodies of the listeners. The performers are straits of contraction, where the flow of force is narrowed, focused, to the point of perception. (Evens 180)

À travers ce potentiel transductif, les affects qui émanent de la musique constituent de véritables forces d'*attunement* aux multiplicités qui vivent en, autour et au travers de chaque entité. C'est entre autres en cela que l'affect est éminemment collectif : « *[affect] tunes to a multiplicity of forces, [it] connects to an ecology before it crystallizes into an individual* » (Manning, *Always*

¹⁸⁰Nombreux et nombreuses sont les musiciens-musiciennes, musicologues, anthropologues et sociologues qui ont insisté sur la capacité des flots sonores de générer une sorte de densité affective collective, de faire vibrer les multiplicités jusqu'à brouiller les limites entre ses différentes composantes, que l'on pense à l'improvisation jazz (Keil & Feld ; Torino), aux rituels liminaux (Turner, 2012, 1987), à certaines formes de danse (Turetsky), etc.

27-28). Pré-individuel, mais aussi pré-personnel et pré-identitaire : le caractère transversaliste qui marque la spécificité de l'affect est aussi ce qui empêche de le localiser dans les éléments séparés¹⁸¹ : l'affect ne se trouve qu'au niveau des devenirs, des potentiels qui nimbent chaque relations, chaque mouvement (Guattari, *Cartographies* 230, 251). Car l'affect ne se réduit pas non plus au collectif : il excède tout corps particulier (même collectif), c'est la force du devenir qui crée des collectivités qui s'accordent au dehors, où les mutations de différences sont forcément créatives (Manning, *Always* 30).

Pourtant, comme le souligne Guattari, les affects sont éminemment qualitatifs, ce qui leur accorde une puissance de singularisation et d'hétérogénéité favorisant les compositions événementielles, la production d'écologies dynamiques (*Cartographies* 250-252, 263-264). Cette dimension qualitative – qui n'est pas sans rappeler le rôle de l'*affective tone* dans le matérialisme spéculatif de Whitehead – se fait souvent sentir au niveau existentiel et subjectif : c'est pourquoi l'affect (ou plus précisément la capacité d'affecter et d'être affecté – potentialité de l'affect, son caractère dynamique) définit les corps, sans pour autant leur appartenir (Deleuze, *Spinoza* 165).¹⁸² Un peu comme quelque chose qui arrive à un corps en vient, à force de lui arriver, à (dé)former les plis qui le rendent propre. Les affects sonores témoignent ainsi du gain de consistance que peuvent générer les traits d'intensité portés par la musique : ces vecteurs vibrationnels d'intensité ont la capacité de transversaliser *et* de singulariser les événements, les corps (ces heccités parmi d'autres) (Guattari, *Cartographies* 12-13).

¹⁸¹ Brian Massumi (*Parables* 76) apporte une précision importante à cet effet : « *The field of potential is the effect on the contingent intermixing of elements, but it is logically and ontologically distinct from them. In itself, it is composed not of parts or terms in relation, but of modulations, local modifications of potential that globally reconfigure (affects). The field of potential is exterior to the elements or terms in play, but it is not inside something other than the potential it is. It is immanent. It is the immanence of the substantial elements of the mix to their own continual modulation. The field of immanence is not the elements in mixture. It is their becoming* ».

¹⁸² Goodman souligne bien cette opération complexe : « *bodies, including collective bodies, are defined not as closed, determinate systems, formed, or identifiable merely by their constituent parts or organs and tending toward rhythmic equilibrium or harmony, but rather by their rhythmic consistency and affective potential* » (102).

Affects et effets sonores

Ce caractère ambivalent de l'affect (« œuvrant » à la fois dans le domaine de la consistance corporelle et incorporelle) fait écho à l'enchevêtrement des domaines physiques et mentaux dans l'expérience sonore, tel que l'a montré l'étude de la perception autour de la philosophie du processus de Whitehead. L'*affective tone* implique toujours une ingression de potentiel, tout en étant sans cesse rattachée aux données physiques de l'expérience. C'est que tout événement est une composition de *feelings* sélectionnés parmi la panoplie des virtualités, un complexe de tonalité affective s'agitant vers l'actualisation (Manning, *Always* 156). En ce sens, si l'affect est une force de potentiel, il n'en demeure pas moins que dans l'infime instant où il touche les corps, *il s'actualise*. L'actualisation d'un affect effectue une coupure dans le processus de l'expérience : c'est ainsi, bien souvent, que la nouveauté, ou du moins ce qui fait une différence dans le monde, survient.¹⁸³ La coupure, la schize, l'irruption de l'actuel : entrée dans la dimension pragmatiste de l'expérience. La question du pouvoir affectif de la musique apparaît donc comme directement liée à celle des *effets* qu'ont les sonorités sur les corps, les événements, les écologies.

Ces effets proviennent des compositions et décompositions des rapports entre les corps : ce sont en quelque sorte les résidus, les traces perceptibles de ce qui arrive à un corps après sa rencontre avec un autre corps, ou avec une idée (Deleuze, *Spinoza* 29-30). Or pour qu'il y ait une telle effectivité, la trace de cette rencontre doit être sentie, elle doit *faire de l'effet*, comme dit l'expression courante. C'est pourquoi le passage vers la perception est apparu déterminant dans l'analyse de l'affectivité du sonore : un tel passage s'est avéré porteur¹⁸⁴ pour comprendre le mouvement des forces vibrationnelles du son, la manière dont leur charge (affective) de potentiel s'actualise dans l'expérience sonore (effective).

¹⁸³ C'est une question éminemment politique : « L'actualisation d'une potentialité révolutionnaire s'explique moins par l'état de causalité préconscient dans lequel elle est pourtant comprise, que par l'effectivité d'une coupure libidinale à un moment précis, schize dont la seule cause est le désir, c'est-à-dire la rupture de causalité qui force à réécrire l'histoire à même le réel et produit ce moment étrangement polyvoque où tout est possible » (Deleuze & Guattari, *Anti-Œdipe* 454).

¹⁸⁴ Tant qu'il ne s'arrête pas à la perception comme le fait d'un sujet humain préconstitué, avec son rapport intérieur/extérieur, ce qui ramènerait l'enjeu des effets à une question de phénoménologie (confinée au domaine existentiel, loin de toute perspective écologique) (Goodman 82).

Comprendre la manière dont le son et la musique affectent les corps et les événements implique donc de discerner l'interrelation des affects et des effets (pragmatiques) dans chaque situation ciblée, ou plutôt, dans chaque agencement concerné. Car c'est au travers/sein des agencements que la virtualisation des affects et l'actualisation des effets entrent/se lient en occurrence (Guattari, *Cartographies* 30, 90). *En effet*, c'est dans les agencements que s'élaborent les modes de référence et de praxis, les interventions qui permettent d'intervenir effectivement dans un champ de subjectivation, bref que s'élabore une micropolitique processuelle (Guattari & Rolnik 44). La force de la liaison entre affects (virtuels) et effets (actuels) – autrement dit, la capacité d'un affect donné d'avoir un effet déterminé, et/ou la capacité d'un effet déterminé de générer des affects singuliers – provient d'un jeu de prise de consistance : plus un affect ou un effet sera consistant, plus l'affect ou l'effet avec lequel il est agencé pourra en acquérir.¹⁸⁵ Il ne s'agit pas là d'une répercussion automatique, mais plutôt de transmission de résonance dans une même écologie (Guattari, *Cartographies* 92). Par exemple, la perception des sons selon un mode particulier (flots ou mesure) permet-elle, dans un agencement donné, d'activer les potentialités désirables qui reposent en son sein? Est-ce que les affects générés par une sonorité particulière sont en mesure d'avoir des effets, de faire bifurquer l'événement dans lequel ils surviennent? Tel est le type de questions opérationnelles qui peuvent orienter la compréhension des rapports entre affectivité et effectivité des sonorités en commun. Dans le cas des sons des manifestations, on peut notamment remarquer comment certaines sonorités présentent une consistance attractive, favorisant l'intensification des liens qui font le collectif, des perceptions communes à travers la circulation d'une force de type gravitationnelle (où la densité du rassemblement ferait lieu de corps attractif), alors que d'autres détiennent plutôt une consistance guerrière (au sens de la machine de guerre), stimulant l'attaque, la riposte ou la fuite, la dispersion de l'ennemi ou la dissipation de l'énergie collective du rassemblement.¹⁸⁶

¹⁸⁵ Guattari précise ce tournant complexe : « il y a virtualisation d'un Affect, lorsqu'un Agencement se trouve polarisé selon une relation de persistance [synapse subjective → synapse pragmatique] et qu'il y a actualisation d'un Effet, lorsqu'il se trouve polarisé selon une relation de transistance [synapse pragmatique → synapse subjective]. Ce jeu perpétuel de renversement entre l'implosion virtuelle persistantielle et l'expansion actuelle transistantielle n'implique jamais l'élimination totale d'un des deux pôles d'Affect ou d'Effet » (*Cartographies* 92).

¹⁸⁶ Ces traits sommaires reprennent en partie la typologie des tendances tactiques du continuum de la force vibrationnelle élaborées par Goodman (10-11). Or bien que l'auteur souligne avec raison l'ambivalence de ces tendances, sa description aussi tranchée que floue (tendance militaire/tendance « ayant d'autres priorités ») semble limiter l'usage de la force de dissipation aux forces répressives, comme s'il n'y avait d'autre option pour la foule rassemblée que de se densifier rythmiquement ou de fuir. C'est d'ailleurs un des problèmes du livre en entier :

Il en va ainsi des composantes propres à chaque agencement, des conditions de chaque événement, de la contingence de chaque corps : une cartographie à refaire à chaque fois, au niveau de ce qui émerge à même l'expérience. Dans tous les cas, l'enjeu des effets correspondants à un agencement donné est toujours un enjeu machinique, c'est-à-dire où des processus de variation opératoires organisent la combinaison de l'effectuation potentielle au sein d'un agencement à partir d'un phylum¹⁸⁷ particulier (Guattari & Rolnik 391; Deleuze & Guattari, *Mille* 411). La puissance d'effet des processus machiniques est augmentée lorsque ceux-ci se déterritorialisent, c'est-à-dire lorsque cette puissance s'exprime en termes de constellations d'univers incorporels. Ce renforcement des potentialités de singularisation n'est pas appréhendable via les coordonnées spatio-temporelles, mais plutôt via les traits d'intensité qui traversent transversalement les composantes stratifiées (Guattari, *Cartographies* 132). Ce qui implique deux constats majeurs en termes de physique des affects.

Signes et particules

Premier constat : les corps sont affectés par des (dimensions des) sons et de la musique qu'ils n'arrivent pas à percevoir.¹⁸⁸ L'audition – à l'instar des autres sens –, est trop lente pour percevoir l'actualité atomique d'un son dans l'instant infime où il atteint le corps : à un certain niveau, ce qui est perçu relève plutôt des *non sensuous perceptions*, c'est-à-dire des micro-intervalles qualitativement et abstraitement chargés d'affects qui relèvent de la composition abstraite, virtuelle, des sens (Massumi, *Semblance* 18, 65).¹⁸⁹ La force vibrationnelle (potentiellement apte à se contracter en sonorités) a des effets, même lorsqu'elle est

fasciné par les affects de la peur, de la répression, l'auteur de *Sonic Warfare* ne voit pas comment l'offensive n'est pas l'apanage des dispositifs de l'ordre établi...

¹⁸⁷ La notion de phylum sera abordée plus amplement au chapitre suivant. Elle désigne, sommairement, l'ensemble des éléments singuliers (techniques, conceptuels, matériels, technologiques, etc.) qui pré-existent à une opération machinique tout en permettant sa réalisation.

¹⁸⁸ C'est notamment ce que pointe le concept de *semblance* élaboré par Brian Massumi (à partir de Susan Langer), qui devrait être développé dans des travaux futurs : « *The semblance is the form in which what does not appear effectively expresses itself, in a way that must be counted as real* » (*Semblance* 23). Cf. Langer, *Feeling and Form* (1953) et Priest, « *Felt as thought...* » (2013).

¹⁸⁹ Les *non sensuous perceptions* sont radicalement amodales : dans sa fulgurance événementielle, l'affect précède l'identification à un sens particulier, qui s'effectue toujours dans l'infime décalage de l'actualisation. L'attaque d'un son, la pointe de son actualisation, est une question de millisecondes, plus rapide que l'appareil cognitif-sensitif de la quasi-totalité des corps (toujours un délai dans traitement d'une information sensorielle). Ce qui est senti alors est l'anticipation du passage de la perception d'un son à un objet « mental » (préhension conceptuelle) déterminé (Massumi, *Parables* 60-61). Par exemple, le son percussif des matraques et boucliers de l'escouade antiémeute active un affect de tension et de crainte avant même que ce son effectif ait été senti physiquement.

imperceptible et/ou lorsqu'elle ne s'actualise pas dans l'expérience. Or cette effectivité de l'imperceptible doit être pensée, pour la plupart des êtres vivants, en relation avec la dimension physique-sensorielle de la perception – comme le virtuel ne peut jamais être séparé de ses actualisations dans l'expérience.¹⁹⁰

Second constat : la science physique s'avère démunie devant l'affectivité, mais aussi dans une large mesure devant l'effectivité des sons et de la musique sur l'expérience collective. Bien qu'actualisés, les effets pragmatiques impliquent une quantification différente de celle qui prévaut en physique et en logique, puisqu'ils sont sans cesse rattachés à des agencements sujets à des transformations radicales – schizes, raccordements, « productions d'ordre par fluctuation, [...] implosions sans appel » –, et que leur entrelacement avec les machines abstraites les rend fuyants pour tous les codages transcendants reposant sur un socle de scientificité (ou du moins de scientificité impériale) (Guattari & Rolnik 388; Guattari, *Cartographies* 75, 122). La manière dont un son affecte une collectivité quelconque a relativement peu à voir avec les dimensions physiques de ce son : l'acoustique (en tant que branche de la physique) peut certes renseigner sur les forces en présence, les mouvements qui animent, les différents événements qui surviennent, mais elle ne parviendra jamais à *saisir* ce qui fait trembler ensemble corps, choses et ambiances.

Ces deux constats viennent radicalement limiter la portée de l'étude de la perception du son en tant que phénomène physique, qui n'est alors plus positionnée pour pallier aux insuffisances de l'analyse lexico-figurale élaborée au chapitre précédent. Peut-être parce que ces deux approches demeurent trop rattachées – à certains égards, et chacune à sa manière – à la discursivité, comprise au sens large comme un ordre séquentiel référé (en série) à des coordonnées spatio-temporelles (impliquant des degrés variables de continuité, de territorialisation, de contingence/possibilité, etc.). Car l'affect n'est pas discursif : il n'entraîne aucune dépense énergétique¹⁹¹, et ne peut être délimité par des systèmes d'oppositions distinctives se déclinant

¹⁹⁰ « *The question is how life as a field of resonance buoyed by appetition – the enjoyment of a process, the desire for the more-than – is allied to the event in its actuality. This remains an unresolvable tension in experience* » (Manning, *Always* 21).

¹⁹¹ Toute discursivité implique une certaine dimension énergétique, où l'énergie exprime la consistance des transferts entre niveaux déterritorialisés. La discursivité énergétique dépend du type de processus machiniques qui l'articulent, la travaillent (Guattari, *Cartographies* 97-98, 105).

selon des séquences d'intelligibilité linéaire (Guattari, *Cartographies* 94, 144-145, 152). En ce sens, la physique ne pourra jamais l'appréhender dans toute sa complexité processuelle : elle pourra seulement offrir un angle d'approche de la dimension énergétique matérielle (quantitative) des effets pragmatiques-machiniques.¹⁹²

Or ces effets comportent également une dimension énergétique sémiotique, porteuse de charges moléculaires qualifiables dans des champs de possibilité. En un sens, les effets pragmatiques peuvent être compris comme autant d'impacts de signes-particules¹⁹³ : effets de machine (énoncés machiniques) qui déterminent la consistance des matières d'expression, et qui sont tout sauf symboliques ou imaginaires, agissant plutôt comme de réelles voies de passages, générant de nouvelles connexions sociales. Chaque agencement peut ainsi être défini par sa manière propre d'associer les énergies matérielles (quantitatives) et sémiotiques (qualitatives-possibilistes) (Guattari, *Cartographies* 131-132; Deleuze & Guattari, *Mille* 411-413; Guattari & Rolnik 353).

Mais l'enjeu de l'*affectivité* collective du son et de la musique penche plutôt vers la question de l'expression¹⁹⁴, ce qui fait pencher l'analyse vers les paradigmes éthico-esthétiques. D'abord parce que les approches opérant par séries discursives signifiantes ne parviennent pas à cerner la fulgurance de l'affect et les forces vibrationnelles qui lui correspondent. Mais aussi parce qu'appréhender l'hyper-complexité non discursive de l'affect requiert de porter attention aux processus de singularisation tels qu'ils émergent des pratiques artistiques. Ainsi, c'est probablement dans le domaine de la création musicale que la création/circulation de percepts et d'affects sonores est posée avec le plus d'acuité : la musique ne vise-t-elle pas à faire éclater les

¹⁹² Une partie de ces enjeux pourrait probablement trouver des voies d'analyse plus élaborées dans une perspective infraphysique, qui, pour David gé Bartoli, « n'est ni de l'ordre de la métaphysique (produire un plan conceptuel comme archè, commencement et commandement, ou khôra, matrice ontologique ou réceptable des étants), ni du ressort de la phénoménologie (ce qui perçu par la conscience), ni bien sûr de la physique ou de la micro-physique (produire un champ expérimental d'interactions, avec leurs signes à décoder ou leurs informations à traiter) [, mais qui ouvre sur une réalité se situant] dans l'inframince du réel, dans une atopie interstitielle, à même et en-deçà du réel : une immanence « trouée » par du *dehors*, discontinue et intempestive. Une immanence sans plan constitué ou constituant mais instable et surgissante, toujours inadéquate à elle-même, en perpétuelle métamorphose : une incessante mobilité de l'apparaître ».

¹⁹³ Le concept de signe-particule réfère à l'état de la matière signalétique lorsqu'elle « mord » activement sur la matière, et cesse ainsi de se limiter au jeu de renvoi avec les autres signes. Cette « prise » implique la requalification des flux territorialisés (striés), dès lors chargés de puissance (issue de l'exploration multilocale des formes provenant des machines abstraites) (Guattari, *Cartographies* 117).

¹⁹⁴ Ou, plus spécifiquement, vers le passage de l'expressif à l'intensif (Guattari, *Cartographies* 120).

perceptions vécues dans des événements sonores qui transportent, vivifient l'écoute même? Ces événements constituent autant de « styles » n'ayant plus d'autre sujet ou objet qu'eux-mêmes. On retrouve, transformée, la question du style, de l'*ethos* (à laquelle était parvenue cette étude dans le premier chapitre) : « À chaque fois il faut le style – la syntaxe d'un écrivain, les modes et les rythmes d'un musicien [...] – pour s'élever des perceptions vécues au percept, des affections vécues à l'affect » (Deleuze & Guattari, *Philosophie* 170-171). La contribution du son à l'*ethos* qui marque la densification des communautés affectives implique donc de passer par une étude du *melos*¹⁹⁵, que l'on peut entendre dans un agencement musical singulier et les affects qui lui correspondent (dans son émergence écologique).

¹⁹⁵ « La question de l'affect devrait être traitée pour elle-même : à savoir, [...] la question de ce que les Grecs nommaient *ethos* en musique (disposition du corps, tempérament, caractère auquel s'accorde de façon déterminée un *melos*, un assemblage musical précis – "structure mélodique qui, pour les Grecs, est identique au 'comment-on-se-sent' que pour nous elle exprime" (Lohmann) [...] la question des codes selon lesquels s'établit un rapport entre affect et musicalité déterminée » (Nancy, *À l'écoute* 65-66).

Chapitre 3

Du communisme de l'expérience musicale

*Now if you ever been to Quag at Five AM
Then you must really be in tune
'Cause all the music spirits hear the call, they awaken
And they blow from room to room*

– Adele Sebastian
(The Pan-Afrikan Peoples Arkestra)

The Call

La réflexion sur la matérialité vibratoire du son et les affects générés par la musique a montré que l'expérience musicale ne se réduit pas à des enjeux relatifs à la perception : comme le soutient Bernard Aspe, l'art est ce qui penche infiniment vers ce qui ne se laisse pas saisir dans les marges de la perception, dont les affects innommables et insituables (*L'instant* 167). C'est à travers tout un travail d'expression, de production de sonorités nouvelles et de création musicale en collectif que la musique en vient à prendre les corps dans un devenir commun.

Il s'agit donc ici de mieux comprendre comment les processus impliqués par certaines créations musicales peuvent informer et même venir stimuler l'expérience de la communauté affective, comment certains processus musicaux peuvent orienter l'expérimentation de nouvelles manières de se rassembler à même l'événement. Une interrogation qui concerne à de nombreux égards les enjeux politiques relatifs aux affects et au commun (il faudrait le répéter sans cesse).

La musique apparaît d'abord comme une opération de capture de forces à partir de laquelle elle condense des blocs de sensations : l'élaboration de ces blocs sonores ouvre toute une réflexion sur les potentialités de la composition et de l'improvisation en matière de création musicale en collectif. Ces premiers abords, fort des développements des chapitres précédents, portent à considérer la création musicale comme le produit d'un agencement collectif comprenant l'ensemble des composantes qui participent à l'événement, ce qui implique toute une réflexion sur les conditions et les techniques en jeu pour augmenter le potentiel expressif de l'agencement impliqué. L'enjeu de la technicité¹⁹⁶ ouvre sur les notions de processus et de phylum machinique, qui permettent d'appréhender le rapport des techniques avec les dispositifs et les autres éléments à portée. Finalement, le passage des processus musicaux au moléculaire et au cosmique sera l'occasion d'accueillir quelques contributions issues des *black studies*, dont les notions de matérialité phonique, de *black sociality* et de *black performance* viendront troubler certains éléments de réflexion élaborés jusqu'ici.

Capter les forces, rendre sonore

Le caractère profondément mouvementé – et donc *sonore* – de la matière mis au jour par la physique quantique permet d'aborder la musique comme un flux de vibrations continues, un « clapotement moléculaire », pour reprendre les termes de Deleuze & Guattari (*Mille* 326-327). Au plus près de ces vibrations, le matérialisme spéculatif de Whitehead vient détailler le jeu des innombrables préhensions à travers lequel émergent les processus musicaux, un jeu marqué par une série d'harmonies, de bifurcations, de divergences : de multiples captures. La musique¹⁹⁷ consiste ainsi en une opération de capture des forces qui mobilisent, découpent et cristallisent le monde (Deleuze, *Bacon* 57, 1988, 111).

¹⁹⁶ La technicité désigne ici tant le milieu où la forme/le geste individuel devient force d'individuation et le processus à travers lequel l'implicite-potentiel accède au niveau de l'émergence en acte de la nouveauté (actualisation) (Manning, *Always* 33-35). Les concepts de technicité et de technique seront approfondies dans la deuxième section de ce chapitre.

¹⁹⁷ La capture de forces est en fait un problème commun à tous les arts, qui rend d'ailleurs la notion même de séparation entre les arts secondaire (Deleuze, *Bacon* 57). Cette question ramène de manière légèrement différente l'enjeu de la synesthésie et de l'intermodalité, abordé au prélude.

Captures de forces, ritournelles et blocs de sensations : l'art des bonnes compositions

Les forces relèvent directement d'un rapport empirique¹⁹⁸ avec la sensation : elles participent activement à l'expérience en tant que conditions mêmes du sentir: la sensation relève de l'exercice d'une force sur un corps, sur un zone de l'onde corpusculaire. La musique apparaît ainsi comme la concentration, l'intensification de l'expérience acoustique venant capter les forces environnantes pour les *rendre sonore* (Deleuze, *Bacon* 57). Prendre au corps ce qui traîne autour, ce qui se trame en-deçà des attentions formelles, des représentations : une série de captations micropolitiques tournées vers les rythmes infimes qui font sentir le mouvement élémentaire des choses.

C'est par le biais des ritournelles que la musique procède : les ritournelles rassemblent les forces à l'œuvre dans un territoire, partent des matières (sonores) d'expression pour développer ces qualités expressives et faire ressortir leur dimension territorialisante (Deleuze & Guattari, *Mille* 387, 403).¹⁹⁹ En ce sens, si entendre un son est toujours entendre un champ sonore avec d'importantes dimensions sociales, les ritournelles agissent comme une série d'opérations de sélection, d'amplification, de soustraction/découpage, de prise qui viennent saisir les éléments environnants marquant la consistance d'un agencement (social) donné. Or ce processus de capture implique aussi un décodage des forces immanentes – mais non entendues – qui mobilisent le social, processus sans lequel la création ne passerait pas le seuil du sensible.²⁰⁰ En effet, bien qu'un champ social soit toujours animé par divers mouvements de décodage qui font territoire, ce même territoire est toujours traversé, transporté par des mouvements de

¹⁹⁸Empirique, puisque les forces relèvent de l'expérience sensible et de l'intuition plutôt que de la physique (du moins dans les développements récents de cette science, pour laquelle la notion s'avère plutôt limitée (Noll 3)). À moins que ce ne soit la science (et la physique en particulier) qui ne soit trop limitée pour appréhender la notion de forces dans toute sa complexité, dans la mesure où la très grande majorité des travaux scientifiques sur la question repose sur des quantifications qui tendent à annuler les différences dans une unité composite (Deleuze, *Nietzsche* 68).

¹⁹⁹ Les ritournelles relèvent d'abord pour Guattari du domaine des territoires existentiels, ayant pour fonction de catalyser extrinsèquement des affects existentiels. Elles inscrivent le statu quo contingent par l'exercice de la fonction existentielle, dont les aspects passifs de *grasping* constituent une recomposition partielle de Territoires (existentiels) (*Cartographies* 181).

²⁰⁰ Ne serait-ce parce que la perception même des sons dépend du contexte (collectif), de l'agencement dans lequel elle s'inscrit, tel qu'il a été montré au chapitre 2. Mais aussi – et peut-être surtout – parce que la création musicale (comme les autres arts) a besoin des forces d'un peuple pour être en mesure de capter les forces informelles du cosmos (Deleuze & Guattari, *Mille* 427). La dernière section chapitre sera l'occasion de développer cette ligne de pensée, qui ouvre sur le devenir-minoritaire.

déterritorialisation de vitesses variables. Car la ritournelle est aussi l'agent des forces de déterritorialisation toujours à l'œuvre dans le territoire, elle ouvre sans cesse une marge de différence potentielle (Deleuze & Guattari, *Mille* 396-402, 430). Certaines ritournelles actives et processuelles parviennent même à faire émerger des lignes de fuite, de « fugue[s] de sens » chargés de désir intenses, elles « éthico-politisent » une subjectivité en acte à travers leur fonction catalytique de fractalisation, c'est-à-dire de cristallisation de nouveaux Univers virtuels de référence²⁰¹ :

La ritournelle constitue ainsi une sorte de sélecteur de choix, de machine à option, d'instance de traitement des bifurcations, autour duquel se joueront les degrés de liberté d'un système, les mises en attente aléatoires de la mise en acte de composantes hétérogènes... À ce carrefour éthico-micro-politique se profilent les différentes figures d'Agencement à l'égard des charges de possible. [...] la ritournelle est alors comme l'oiseau-messager qui vient à la fenêtre frapper du bec pour annoncer l'existence d'autres Univers virtuels de référence susceptibles de modifier profondément l'état actuel des dispositions énonciatives. (Guattari, *Cartographies* 184)

Car la ritournelle ne se contente pas de capter des éléments des alentours: elle les agence en de nouveaux blocs de sensations. De tels blocs de sensations sont composés à partir des matériaux à portée, des perceptions et des affections ressenties dans chaque situation, et qui se voient agrégés en percepts et en affects, bref en compositions de rapports de forces. Or pour la compositrice et théoricienne de la musique Pascale Criton, si la capture de forces inhérente à la création musicale peut être comprise comme une actualisation du jeu différentiel des forces qui mobilisent un milieu, ce processus n'est *musical* que lorsqu'il implique l'émergence de nouvelles compositions actuelles (déterritorialisées) (« L'hétérogène » 56). La création musicale ne se contente donc pas d'amplifier les forces qui font un territoire donné: elle *sonorise* ce qui n'y est pas entendu, ce qui demeure sous le plan des représentations, des organisations formelles, etc. Et pour ce faire, elle doit amalgamer des blocs sonores inouïs, détachés des coordonnées spatio-temporelles, traçant une diagonale qui traverse les composantes hétérogènes pour les faire tenir-ensemble

²⁰¹ Les Univers virtuels de référence sont un domaine du plan de consistance et donc de la cartographie des agencements élaborée par Félix Guattari (*Cartographies* 40-41, 99, 157 ; Guattari, & Rolnik 249). Ces univers de virtualité sont « référents » en ce sens qu'ils sont porteurs d'auto-consistance possibiliste, qui, sur le plan subjectif, marque la déterritorialisation (énonciative) des Territoires existentiels, l'hétéro-génération (transversale) de positions singulières d'existence. Les Univers virtuels sont aussi qualifiés d'incorporels, puisqu'ils décollent des Phylums machiniques pour générer une auto-énonciation non discursive, bref ils partent de ce qui est déjà là pour faire émerger la nouveauté possible (processus d'hétérogénéité incorporelle).

(Deleuze & Guattari, *Mille* 363-365). La création musicale implique ainsi d'amplifier ces lignes de fuite pour les rendre perceptibles en élaborant divers motifs territoriaux capables d'agir comme vecteurs de déterritorialisation. Cette déterritorialisation de l'actualité vécue, ce décollage du sensible vers l'expressif est ce qui permet l'opération proprement créative de la musique, et qui fait de l'œuvre créée un événement en tant que tel, une heccété qui aura sa vie propre, indépendamment de tous les sujets humains qui participant aux différentes étapes de son processus (Deleuze & Guattari, *Mille* 271, 630; *Philosophie* 167). C'est en quelque sorte ce que la compositrice Hildegard Westerkamp sous-tend lorsque qu'elle insiste sur la nécessité pour une composition d'être apte à créer un nouvel environnement à partir des dynamiques (cinétiques) environnementales desquelles elle est (partiellement) issue (« Linking »).

Le travail de composition musicale dépend ainsi des rapports de vitesses des particules sonores sur un plan d'immanence, mais aussi de la latitude des états intensifs, des forces captées, bref des affects générés (Deleuze, *Spinoza* 29-30, 164, 171). C'est un (en)jeu de rencontre entre/avec les différents corps : tenter de provoquer les rencontres qui composeront un ensemble capable de capter et de faire entendre des forces inouïes, un condensé plus puissant, plus apte à faire trembler ensembles êtres et choses. Co-compositions, entre-prises, inter-captures : en musique comme en politique, dans la vie même, il s'agit souvent de bien savoir *composer*. S'ouvre alors tout un jeu entre dissonance et harmonie, tout un art des intervalles, de la modulation, c'est-à-dire d'association mouvante et continue de forces et de matériaux dans la création, et dont la qualité d'une composition musicale dépend (Ramaut-Chevassus 172).²⁰²

Il faudrait détailler toutes la série d'opérations qui permettent la composition réussie, mais en rapport avec chaque situation, chaque problème : quelles forces s'agit-il de capter²⁰³, quel processus moléculaire devrait être amplifié, quel élément de l'environnement devrait être

²⁰² La bonne modulation pourra ainsi favoriser une intensification de la perception sonore (à la fois par élargissement et focalisation) à travers le processus musical même. Voilà qui n'est pas sans rappeler le commentaire du jeune Nietzsche au sujet du rôle de la musique dans la tragédie : « ces modulations [harmoniques] nous font immédiatement entendre les relations entre les choses de façon perceptible, sensible et nullement abstraite » (*Naissance* §21).

²⁰³ Il faudrait également élaborer une typologie des forces à l'œuvre dans chaque communauté affective (ou même pour chaque tonalité affective plus large). Les forces de liaison ou de condensation, les forces de dissipation, les différentes forces d'orientation...

transmis ou servir de piste de décollage pour de nouvelles envolées expressives de qualité? Il ne s'agit pas ici d'effectuer un essai musicologique sur les procédés de composition²⁰⁴, notamment parce que la composition s'avère aussi être un concept limité en matière de communauté affective. En effet, la composition demeure, par ses fondements historiques et sa conception sociale courante, rattachée au mythe du génie créateur, souvent associé au compositeur individuel. En matière de musique et de collectivités émergentes, la notion d'improvisation est peut-être plus féconde.

Improvisation : transversalité des socialités émergentes

La notion d'improvisation entretient une relation privilégiée avec le collectif. L'histoire des pratiques musicales montre bien comment l'improvisation musicale est venue remettre en question l'individualisme, l'autoritarisme et même la spécialisation et la distribution des rôles associés aux codes dominants de la musique occidentale. Pour Melvin J. Backstrom, qui a étudié les pratiques d'improvisation collective du Grateful Dead à une période où leur musique avait entraîné la formation de véritables communautés d'adeptes qui suivaient le groupe en tournée, les performances musicales improvisées engendrent, promeuvent – et viendraient même satisfaire – les désirs de communauté.²⁰⁵ Si on peut questionner la « satisfaction » évoquée ici, il n'en demeure pas moins que l'improvisation musicale génère des expériences de socialité faites de relations transversales entre les genres, les positions, les diverses composantes techniques et matérielles qui contribuent à la performance, etc. (Gilbert 125).

Cette socialité transversale ne repose pas tant sur les relations intersubjectives entre les individus impliqués dans la performance²⁰⁶, mais dépend plutôt de l'ouverture perceptive favorisée par

²⁰⁴ Ceux-ci seront abordés sommairement et de manière située dans le postlude portant sur la pièce *Résonances manifestes*, expression musicale de ce projet de recherche-crédation.

²⁰⁵ Backstrom considère que c'est par leur style « pan-idiomatique » (c'est-à-dire comportant un champ stylistique très large) accentuant le caractère à la fois imprévu, inclusif et surprenant de leurs performances que les improvisations du Dead favorisaient l'« adhésion » de l'audience. Il serait intéressant de croiser une telle conception de l'idiomatique avec celle élaborée par Moten (autour de Derrida), mentionnée au premier chapitre.

²⁰⁶ On retrouve ici l'enjeu de l'accord préalable abordé au chapitre 1 (et dans le « paradoxe » du plan de consistance (déjà là/à créer)). La qualité d'une improvisation musicale repose souvent sur une série de connaissances et d'affinités partagées. Or bien que ces éléments puissent être importants dans l'expérience commune de l'improvisation, il ne constituent en aucun cas une garantie de la qualité du commun et/ou de la musique produite. Des musiciens et musiciennes n'ayant aucune expérience de jeu en commun, ou provenant de « traditions » musicales fort différentes, peuvent être pris ensemble dans une improvisation d'une grande intensité et d'une

l'approche improvisationnelle. En effet, improviser implique une adaptation instantanée à des « circonstances éclairs », à des impressions qui se font et se défont sans cesse : cela requiert un esprit de finesse, une capacité de sentir la zone de contact entre le corps et le monde pour se mouvoir dans cet espace infinitésimal, hors de tout contrôle conscient²⁰⁷, art d'atteindre l'instant précis, comme l'observe le philosophe et musicologue Vladimir Jankélévitch (*Improvisation* 112-113, 121). Cette exigence singulière de coïncidence, ce tact – tangence délicate – dans le geste relèvent de la virtuosité, comprise comme l'aptitude d'un corps à correspondre avec les éléments du contexte, à infléchir la contingence en s'y glissant subrepticement²⁰⁸ (Jankélévitch, *Virtuosité* 83-84; Ostertag 149-150). En ce sens, les improvisations prenantes sont le lieu des contacts les plus fins, et requièrent beaucoup de virtuosité. Par cette disposition à la fois souple et tendue, l'improvisation favorise l'ouverture à l'événement. La pratique soutenue de l'improvisation peut même être considérée comme un entraînement collectif à percevoir les micro-événements qui demeurent trop souvent dans l'imperceptible, à capter les différents niveaux de forces en jeu dans l'événement. En cela, improviser, c'est se mettre au niveau du mouvement même des choses, « c'est rejoindre le monde, ou se confondre avec lui » (Deleuze & Guattari, *Mille* 383).

Ce saut dans l'inconnu n'est pas sans risque et la confusion n'en est qu'un parmi d'autres innombrables : la performance improvisée implique une exposition radicale aux situations, même les plus instables, qui viennent troubler tout désir de planification, de sécurité, elle jette les *performers* dans une position de déséquilibre, de fragilité, voire même de précarité, qui ne laisse pas indemne (Mattin 20; Jankélévitch, *Virtuosité*: 83-84, 163). L'« erreur » n'est jamais bien loin, et l'intensité demandée par la performance peut aussi se retourner contre le *performer* : toute improvisation court le risque de tomber à plat, de ne pas réussir sur le plan esthétique. Or seule la

grande qualité. L'accord préalable apparaît dès lors comme un élément parmi d'autres dans la consistance d'un agencement musical.

²⁰⁷ L'improvisation musicale est peuplée de contacts, compris comme « ce qui met en relation avec l'inconnu » (qui, dès lors, s'y prête) (Bartoli & Gosselin 1). Une multiplicité réside dans chaque contact, qui est déjà, ne serait-ce qu'étymologiquement, un « toucher-avec » (un « toucher-ensemble » ?). Le thème du contact, qui n'est pas sans rappeler un mode de relation nomade-animiste au monde (Cf. Liaisons, « *Au nom du peuple* » (2018)), fait écho à l'élément *haptique* des *undercommons*, qui sera abordé dans les pages suivantes.

²⁰⁸ Voilà qui n'est pas sans rappeler la *virtu* machiavélique, cette aptitude à charmer/dompter/canaliser la fortune pour tirer le meilleur parti des circonstances (Machiavel, *Prince* 24 ; « Discours » 83). Le concept de virtuosité a aussi été repris de manière fort pertinente – et moins *virile* (misogynie de Machiavel, mais aussi de Nietzsche à cet égard) – par le collectif féministe Precarias a la deriva, à travers la notion de virtuosité affective, qui nomme le caractère éthique du travail du soin, la rigueur qu'il implique dans l'ouverture à l'autre, aux circonstances, à la vie (hyp. 3).

force du collectif peut infléchir ce moment pour en faire une expérience musicale intensive, pour glisser sur les flots sonores plutôt que de s’y enfoncer. L’artiste de performance et improvisateur Mattin exprime bien cette finesse de l’attention collective dans l’instant de mise à l’aventure:

Keep going forward toward what you do not know, to what is questioning your knowledge and your use of it. Keep pushing yourself, knowing that the other players will be pushing you, replacing traces of comfort. [...] You are breaking away from previous restrictions that you have become attached to, creating a unique social space, a space that cannot be transported elsewhere. Now you are building different forms of collaboration, scrapping previous modes of generating relations. (20)

La socialité émergente de l’improvisation implique ainsi une perte de repères pour en trouver d’autres à travers un travail de recherche commune, une confiance mutuelle dans les intuitions qui permet toute une densification affective. Une telle *black sociality*²⁰⁹ est un appel au désordre, à cette part sauvage qui résiste à la représentation, au discours.

Une précision cruciale s’impose ici : ce « *black* » réfère à la *blackness*, concept qui prend sa source dans l’expérience social-historique d’oppression vécue par les Afro-américaines et Afro-américains²¹⁰, et qui désigne une force d’opacité intensive résistant à la raison, au langage, et à une grande part de la métaphysique occidentale.

Blackness is always a disruptive surprise moving in the rich nonfullness of every term it modifies, [it is] the extended movement of a specific upheaval, an ongoing irruption that rearranges every line [...] blackness operates as the modality of life’s constant escape and takes the form, the held and errant pattern, of flight [...] [it] is an ongoing, an original assault on desire for normative beauty, normative form. [...]. It resonates sonically and bothers the mental faculties. Blackness terrifies because it is ungovernable, it is anarchic in its deformation, is not given to control. It is, literally, a hell of an encounter. (Moten, *Break* 1, 255; Harney & Moten 51, 95; Crawley 141)

²⁰⁹ La *black sociality* désigne notamment un (se) sentir-ensemble immédiat, sans régulation, haptique (« *the feel that what is to come is here* ») (Harney & Moten 98-99). Le potentiel de cette *black sociality* en termes de musique du commun sera déplié dans la dernière section de ce chapitre.

²¹⁰ En effet, la *blackness* ne peut jamais être totalement détachée de la *black life*, de l’expérience d’oppression, de déni de connaissance et de sentiment qui a forgé la trajectoire social-historique des Afro-américains (Baraka 108-109). C’est dans cette trajectoire sombre et douloureuse que s’est constitué le concept même de *blackness*. Mais d’autre part, pour Moten, Crawley et plusieurs autres, la *blackness* est en tant que telle an-originale et anti-fondationnelle, désignant l’absence d’origine fixe, de propriété, de fondement spatio-temporel et rationnel (Crawley 141, 175-176; Moten, *Black* 278).

Cette rencontre ingouvernable n'est en fait qu'une autre manière de *s'organiser* : une organisation qui n'agit pas comme le double opposé de la spontanéité²¹¹, mais qui marque plutôt l'ensemble des processus de composition, de planification qui surviennent *déjà* – partant de ce qui est déjà là – dans le commun qui prend forme au plus loin du management²¹² (Harney & Moten 131, 156). Une telle « organisation » qui ne va pas sans le désordre, sans la *wildness* du delà des structures et des désirs d'harmonie, est bien celle de l'improvisation collective – « *music is the improvisation of organization* » –, ouverte aux mondes de la dissonance, du bruit, du « ce n'est pas de la musique », alors qu'en fait en entrant dans la brèche ouverte par la *blackness* « *anything [becomes] music as long as you apply certain principles of organization to it* »²¹³ (Harney & Moten 7; Moten, *Break* 25, 45).

Pourtant, une telle anarchie qui s'organise ne doit pas être prise pour acquis dans l'improvisation. En effet, dans de trop nombreux cas, l'improvisation repose sur une métaphysique du sujet individuel – la virtuosité comprise au sens étroit, re-convoquant le mythe du génie créateur, cette fois refondu dans l'expression spontanée quasi démiurgique – générant un autre type de spécialisation, de codification, qui malgré ses différences avec celles de la composition, n'en

²¹¹ Le couple *spontanéité/organisation* est le reflet politique du couple musical *improvisation/composition*: ce type de couplage vise essentiellement à valoriser un terme au détriment de l'autre, sans être en mesure de toucher à la zone concomitante entre les deux (ce qui s'organise dans l'improvisation, ce qu'il y a de spontané dans toute composition), là où se joue ce qu'il y a de plus intéressant. C'est pourquoi, comme le montreront les pages suivantes, les termes mêmes d'improvisation et de composition s'avèrent tout compte fait plutôt limités pour la présente étude.

²¹² Mais au plus près de la *study* (présentée dans l'interlude sur l'enquête sonore), et de la perception commune (abordée au chapitre 2): « s'organiser, c'est agir d'après une perception commune, à quelque niveau que ce soit ». Le management et la gestion – et notamment la gestion des perceptions à l'ère de l'information en temps réel – doivent au contraire être considérées comme des modes de gouvernementalité (Comité invisible, *Amis* 8, 11). En ce sens, l'opposé de l'organisation n'est pas la spontanéité, mais bien la gestion, la gouvernance, le management.

²¹³ Cette organisation est celle des *undercommons*, « *a place where [...] you will find that you were already in it all along, [...] an undercommons of means without ends, of love among things, [where] actual, already existing organization [is] happening* » (Harney & Moten 12, 82, 126). Un telle organisation se déploie à la fois sur le mode du *planning* (« *the plan is to invent the means in a common experiment launched from any kitchen, any back porch, any basement, any hall, any park bench, any improvised party, every night. This ongoing experiment with the informal, [...] as the to come of the forms of life, is what we mean by planning; planning in the undercommons is not an activity, not fishing or dancing or teaching or loving, but the ceaseless experiment with the futural presence of the forms of life that make such activities possible* ») et de l'organisation prophétique (« *the prophecy that exceeds its own organization and therefore as yet can only be organized. [prophetic organization is] just a way to think about the already-existing enrichment of being, the already-social quality of time and space, which means that you can simultaneously be in more places, and be more than one, and that seeing things and hearing things is just a way of being with others. [the undercommons are] dedicated to [...] the collectivity that may come to be [their] future* ») (Harney & Moten 28, 38, 74-75, 130).

demeure pas moins stratifiante, d'un faible intérêt pour aborder la résonance affective du commun. Peut-être est-ce parce que la conception de l'improvisation véhiculée par bon nombre d'auteurs-aatrices et musiciens-musiciennes repose sur le fondement d'un sujet percevant qui pré-existe à l'expérience perceptive.

Or comme l'a montré l'étude de la perception sonore (réalisée au chapitre 2), la subjectivité se constitue dans le moment même de l'expérience subjective : si sujet il y a, c'est le processus créateur en tant que tel et seulement lui qui peut revendiquer ce titre, une subjectivité écologique.²¹⁴ L'événement musical doit en ce sens être compris comme une véritable écologie qui relève d'un agencement immanent, une expérience d'intensité transindividuelle associant toutes sortes de composantes matérielles, ambiantes, sociales, techniques, spirituelles, etc., qui précèdent en partie la première note jouée. Tel est le « désordre » auquel faisaient allusion Harney & Moten: la performance musicale – improvisée ou celle d'une pièce composée – ne préexiste pas la musicalité profonde du monde, ce « *movement of things* »²¹⁵, elle y est déjà (7, 11). Il faudra y revenir, puisque tout part de là.

Ainsi, les concepts de composition et d'improvisation se sont avérés des plus fertiles pour penser l'apport des pratiques musicales à la pensée de la communauté affective : or c'est surtout leur association, leur agencement dans la pratique même qui fait ressortir leur véritable pertinence. *Comprovisation* : partir de la zone trouble entre les deux notions pour dépasser leurs limites

²¹⁴ Harney & Moten décrivent bien comment, même dans le moment apparemment des plus individualisés qu'est le solo, le soliste est en fait déjà *plus et moins* qu'un, l'expression d'une subjectivité écologique multiple: « *Even if the soloist was, in a certain sense, only temporarily occupying a certain kind of sovereign position, the return to collective improvisational practices was sort of saying, "we are making a music which is complex enough and rich enough so that when you listen to it you are hearing multiple voices, multiply formed voices. We are sort of displacing the centrality of the soloist" Or, another way to put it would be that, even within the figure of the soloist itself, there's this exhaustion and augmentation of the instrument, this tingling of the saxophone – and this is something that you hear in [Joe] McPhee's playing on Nation Time. He was playing harmonics on the horn, so that the horn itself becomes something other than a single-line instrument; it becomes chordal, social. And that chordal playing shows up for us aurally as screams, as honks, as something that had been coded or denigrated as extramusical – as noise rather than signal* » (136-137).

²¹⁵ Ce mouvement est associé à la fugitivité (elle-même liée à la *blackness*): « *Fugitivity is not only escape, "exit" as Paolo Virno might put it, or "exodus" in the terms offered by Hardt and Negri, fugitivity is being separate from settling. It is a being in motion that has learned that "organizations are obstacles to organizing ourselves" (The Invisible Committee in The Coming Insurrection) and that there are spaces and modalities that exist separate from the logical, logistical, the housed and the positioned* » (Halberstam cit. in Harney & Moten 11). Les thèmes de la fugitivité et du rapport à la notion de « maison » seront abordés au postlude.

respectives en élaborant diverses techniques d'inflexions de la contingence, favorisant leur enchevêtrement inspirant.²¹⁶ Car la distinction même entre improvisation et composition est remise en question par de nombreuses approches, faisant ressortir la confusion ontologique entre les deux notions : en effet, d'un côté la composition est en quelque sorte un processus d'improvisation distendue, un jeu d'essai-erreur, d'aller-retour disséminé en de multiples (micro-) étapes mobilisées par une inspiration imprévisible et évanescence ; de l'autre l'improvisation peut être conçue comme un processus de composition-en-performance, une pratique qui émerge toujours des plis, habitudes, trajectoires des musiciens-musiciennes (DiPiero; Gilbert 121). En un sens, cette séparation même (qui est aussi celle entre spontanéité et organisation) est en tant que telle une opération politique qui séquestre le potentiel de chaque pôle en l'éloignant de ses relations avec l'autre.²¹⁷ Ainsi, au-delà de la distinction même entre improvisation et composition, ce sont les forces captées qui importent, les blocs d'affects et de percepts assemblés, les modes de devenir générés. En musique comme en politique, il s'agit d'assumer le « libre jeu des captures et des préhensions mutuelles » pour mieux discerner, prêter flanc, tendre des leurres ou lancer les filets qui permettent les plus belles prises (Bordeleau, « Brèves » 11).

Pourtant, une telle perspective génère une série d'interrogations sur les manières de procéder : comment capter les forces capables d'augmenter la puissance des compositions affectives? Comment élaborer les leurres les plus reluisants, capables d'attirer les forces distinctes du dehors? Ici pointe peut-être une des limites de la « philosophie des possessions »²¹⁸: la création esthétique part aussi de l'autonomie des matériaux, des traits d'expression de la matière molécularisée. Le son, intrinsèquement en mouvement, n'offre-t-il pas toujours en lui-même une certaine résistance à la représentation, à la fixation, à la capture? La musique de la communauté affective s'entame des éléments, voie première pour sortir des clôtures individuelles, des prétentions humaines. Voilà qui conduit résolument aux agencements.

²¹⁶ Le concept de comprovisation sera déplié dans l'interlude portant sur la pièce *Résonances manifestes*.

²¹⁷ Les concepts de composition et d'improvisation restent néanmoins pertinents comme pôles d'un continuum, marquant des tendances réelles de l'expérience musicale. Il s'agit simplement ici de ne pas les appréhender comme des catégorisations étanches et établies.

²¹⁸ L'expression, énoncée par Didier Debaise (2011), réfère aux philosophies dites « de la capture » (James, Whitehead, Simondon). Si ce perspectivisme qui fait sentir ses prises n'est pas essentiellement lié à l'appropriation (comprise dans une perspective humaine), il n'en demeure pas moins qu'un certain caractère « prédateur » mis de l'avant par cette approche s'avère problématique en termes de sonorités et d'affects. La question sera abordée plus directement dans les prochaines sections, ainsi qu'au postlude.

Technique des agencements musicaux : machines à musique

Chaque expérience musicale est le résultat d'une gamme d'actants humains et non humains formant un agencement de forces productives : les instruments en présence, leur niveau d'entretien et de réaction au microclimat du lieu, les musiciens et musiciennes, leur *mood*, les relations entre ceux-ci, l'ambiance de la pièce, l'éclairage, la taille et l'attitude de l'audience, etc. etc. Cette association contingente d'éléments disparates doit être considérée comme ce qui crée, produit la musique, et ce qui s'exprime à travers elle (c'est pourquoi, pour Nick Nesbitt, l'agencement est l'unité élémentaire de la musique (187-189)). La qualité de l'expression qui émergera alors dépend ainsi non pas tant du degré d'inspiration du soliste, du génie du compositeur ou de l'arrangeur ayant créé la pièce, ou même de la concordance du groupe, mais bien davantage : de la configuration de l'agencement en présence, à laquelle toutes ces variables participent, avec une multiplicité d'autres. Et il ne faut pas minimiser l'importance des variables « mineures » dans la bifurcation des agencements.²¹⁹ Dès lors s'ouvre toute une attention aux conditions de la création musicale.

Des conditions des rencontres

Un agencement musical peut être compris comme un ensemble concret de conditions, à la fois affectives et matérielles, physiques et psychiques, qui fusent dans l'expérience pour faire sentir la tonalité affective d'un geste musical singulier et ainsi contribuent au « *musicking* » de la musique (Massumi, *Semblance* 142-143). L'agencement est ainsi sujet aux changements les plus infimes, au gré du mouvement des circonstances, c'est-à-dire des degrés de déterritorialisation d'après lesquels s'opèrent les conjugaisons, relais, précipitations ou stabilisations (Deleuze & Guattari, *Mille* 111). Or aucun relativisme n'est de mise : le processus de création musicale exige l'augmentation des capacités/potentialités expressives de l'ensemble (Nesbitt 187-189). Le pouvoir d'affecter (ou d'être affecté) d'un agencement musical relève de l'adéquation fine d'une série d'innombrables facteurs *et* d'une bonne marge d'heureux hasard. L'augmentation de la puissance expressive de chaque agencement musical dépend ainsi de tout un travail sur les

²¹⁹ Le concept de geste mineur élaboré par Erin Manning s'avère particulièrement intéressant dans une perspective musicale : « *Minor gestures recast the field, open it to contrast, make felt its differential. They do so by activating, in the event, a change in direction, a change in quality. [...] In these interstices of the as-yet, minor gestures proliferate and can be harnessed toward the reorienting of experience* » (*Minor 2*, 23-24).

conditions même de l'événement musical, bref sur les rencontres entre les corps de différentes natures qui le composent. « Nul ne sait ce que peut une rencontre »...

En tant qu'écologie, l'événement musical est issue de la rencontre contingente, éphémère et souvent ambiguë – l'ambiguïté, force motrice de l'art pour le compositeur Sandeep Bhagwati – entre de multiples éléments qui contribuent à des degrés variables à la qualité expressive de la musique produite (« One's »).²²⁰ L'attention et l'inclinaison aux/des rencontres s'opère souvent à travers un travail sur les ambiances : parvenir à amplifier les bonnes tonalités affectives pour ouvrir la situation aux potentialités qui s'y trouvent. Cela prend beaucoup de forces et de finesse, car l'intensité qui marque souvent ces moments peut venir brouiller l'élaboration collective, comme des tremblements peuvent rendre certains gestes imprécis. À moins que ce ne soit tout le poids de la normalité, de l'expérience courante, des mécanismes de personnalisation, qui pèse sur cette orchestration de micro-mouvements, rendant difficile son inclinaison singularisante, son *attunement* au potentiel (Manning, *Always* 83)? D'où la nécessité de conditions bien disposées, ou comme on dit parfois un peu rapidement, de se mettre dans les bonnes dispositions (créatives).

L'enjeu des dispositions – autrement dit, l'approche de l'enchevêtrement de composantes qui s'interconnectent pour former un agencement musical collectif singulier – fait entrer l'analyse dans le domaine de la technicité. La technicité est ici comprise comme l'ensemble des « *enabling conditions* » capturant la tonalité affective d'un processus pour la projeter vers une nouvelle expression, c'est le milieu associé, le champ opérationnel de l'expressivité des techniques, les ouvrant à leur potentiel de composition (Manning, *Always* 33). Tout un art de l'événement, de l'intervalle : élaborer le meilleur agencement possible pour maximiser le potentiel expressif apparaît dès lors comme un enjeu technique.²²¹

²²⁰ C'est pourquoi pour l'improvisateur jazz Anthony Braxton, le plus important dans une performance est d'entrer dans chaque situation musicale en prenant au sérieux les rencontres qui s'y dérouleront, n'exigeant rien de moins que celles-ci soient transcendantes, c'est-à-dire que les créations qui en émanent illuminent un nexus particulier pour le faire reluire d'un nouvel angle. Le partage de cet engagement avec celles et ceux qui prennent part à l'agencement créateur constitue en tant que tel une démarche artistique (cit. in Ostertag 8).

²²¹ Technique et technicité sont indissociables. La technicité est en quelque sorte l'excès de potentiel, de déphasage potentialisant de la technique. Les différentes techniques créent des opportunités potentielles pour qu'une singularité de forme donne lieu à un processus génératif, elle actualisent en quelques sortes le potentiel qui réside dans le champ de la technicité (Manning, *Always* 33).

Des techniques des machines

Toujours singulière, une technique est un engagement avec les modalités expressives qu'une pratique invente pour elle-même, une (contre-)méthode d'expérimentation rigoureuse marquant un tournant spécifique dans la combinaison des conditions créatives qui déterminent la qualité de l'expérience (Manning & Massumi 89-91; Manning, *Always* 34). Un tel art combinatoire requiert souvent une préparation méticuleuse, une sensibilité profonde à la concordance spatio-temporelle, ainsi qu'une justesse dans l'approximation du jeu entre proximité et distance (Massumi, *Semblance* 146-147). Il s'agit ici de déployer les usages qui permettront au collectif d'atteindre la plus grande marge de son potentiel expressif, et surtout d'apprendre sur/à travers ces usages. Car une technique implique souvent un certain niveau de répétition : chaque opération successive incorpore une part de l'implicite qui sous-tend l'écologie d'expérimentation s'ouvrant alors, ce qui requiert une exploration patiente de la manière dont une pratique vient le mieux à elle-même (Manning, *Always* 33, 35). C'est en partie pourquoi, en musique, on *répète* autant : pour apprendre, un peu plus de fois en fois (ne serait-ce qu'en se perdant, en pointant là où l'on ne veut pas aller) à tirer ensemble le meilleur potentiel expressif de chaque composante, et surtout de leur association dans un agencement donné.²²² Ce travail de répétition, et toute la rigueur qu'il implique, traverse transversalement les pratiques de l'improvisation et de la composition : l'improvisation a besoin d'une telle insistance dans la pratique pour affiner les techniques qui la rendent fonctionnellement émergente (et ainsi mettre de l'avant sa force implicite), tandis que la composition nécessite la répétition « technicienne » pour atteindre sa propre limite et la nouveauté qui se trouve sur ses bords (Manning, *Always* 35, 40).

Dans un cas comme dans l'autre, l'irruption de la nouveauté ne provient pas tant de l'intervention d'un des acteurs impliqués, mais plutôt de la machine abstraite qui catalyse l'agencement alors en train de s'exprimer. La machine abstraite désigne l'opération singulière qui ouvre (ou parfois ferme, c'est selon) l'agencement à son potentiel en le déterritorialisant par la variation continue d'une ou plusieurs de ses composantes et/ou l'association à d'autres composantes (logistiques-matérielles, conceptuelles, biologiques, etc.). Agencement collectif et machine abstraite ne vont

²²² Miles Davis est souvent cité comme un de ceux qui, en musique, a su tirer le meilleur des corps agencés musicalement au sein/autour des ensembles qu'il savait former, alternant entre certains niveaux de directivité compositionnelle ou de relâchement discipliné pour déployer les virtuosités solistes de chaque musicien afin de stimuler l'interaction miasmique des rythmes et ritournelles (Gilbert 123). Cf. Swiboda.

pas l'un sans l'autre: en musique coexistent toujours un abstrait singulier et un concret collectif²²³ (Deleuze & Guattari, *Mille* 126-127). On peut le sentir particulièrement dans les moments de grande intensité musicale : l'effet expérientiel provient alors de l'expression d'un venir-ensemble (« *coming together* ») des parties impliquées, et non des parties en tant que telles (Massumi, *Semblance* 149). En ce moment s'exprime un agencement machinique, la « prise » énergétique d'une écologie sonore. C'est ce que Jeremy Gilbert a décrit comme le moment rhizomatique de la musique, où la complexité sonore produite par un agencement musical devient une production désirante énergétique: « *No-one knows who's playing it: maybe we all are. Maybe it's just playing itself. Maybe it's playing us* » (118).²²⁴ *Ce qui joue* alors relève d'une opération technique-machinique – le machinique comprend une série d'opérations techniques; c'est par leur élément technique (leur technicité) que les agencements deviennent machines – qui capture des matières d'expression hétérogènes pour les associer de manière consistante, les densifier.

C'est la consistance de cet ensemble de matériaux qui permet la capture de forces non entendues, de plus en plus intenses. Or pour qu'une telle opération (machinique) survienne, les matières d'expressions doivent elles-mêmes présenter des caractéristiques qui rendent une telle prise de consistance possible (Deleuze & Guattari, *Mille* 406-408, 412-413). Cela dépend du phylum qui passe par là, c'est-à-dire au travers. Le phylum machinique désigne l'ensemble des éléments singuliers (matériels, psychiques, conceptuels, logistiques, etc.) qui pré-existent à une opération créative, lui fournissant en quelque sorte ses matériaux de base. Ces éléments, bien que situés sur le plan spatio-temporel, comportent aussi des qualités affectives, des traits d'expression, qui ont un potentiel de transversalité déstratifiante permettant de libérer la matière de ses assignations préalables, de capter des forces nouvelles (gain de consistance), de produire de nouveaux

²²³ « La machine abstraite est toujours singulière, désignée par un nom propre, de groupe ou d'individu, tandis que l'agencement d'énonciation est toujours collectif, dans l'individu comme dans le groupe. Machine abstraite-Lénine et agencement collectif-bolchevik. [...] Il en est de même en littérature, en musique. [...] La machine abstraite n'existe pas plus indépendamment de l'agencement que l'agencement ne fonctionne indépendamment de la machine » (Deleuze & Guattari, *Mille* 126-127).

²²⁴ Cette autonomie du processus de création musicale n'est pas sans rappeler la notion de verve chez Vladimir Jankélévitch (*Improvisation* 164-165) : « Il y a verve quand les énergies créatrices opèrent d'elles-mêmes et roulent pour ainsi dire toutes seules sans pouvoir s'arrêter, en sorte que l'inventeur devienne le spectateur de ses propres inventions et perde tout le premier contrôle de cette crue élémentaire ». L'image de la crue n'est pas sans rappeler les flots de la perception, mode à travers lequel une telle verve semble opérer (en grande partie).

percepts, etc.²²⁵ En ce sens, le phylum machinique détermine, à travers ses caractéristiques propres, la relation de la production désirante avec l'élément technique (Deleuze & Guattari, *Mille* 412-413, 505-506; Guattari & Rolnik 249).

C'est donc à travers la notion de phylum qu'il faut appréhender la question des dispositifs et des éléments technologiques impliqués dans chaque technique musicale. Le phylum machinique est en quelque sorte une lignée technologique, une bande passante qui parcourt certains éléments (ici matériels) pour les faire saillir et du coup faire apparaître leur usage potentiel (en fonction de leur qualités propres) pour un processus machinique donné. Les différents couplages (matériau-forces, humain-non humain, technologie-vivant, abstrait-concret, etc.) requis par une pratique (technique) proviennent ainsi de ce que le phylum rend disponible (Deleuze & Guattari, *Mille* 505-506; *Anti-Œdipe* 464). Voilà qui permet de mieux comprendre pourquoi l'enjeu technologique (ou la question des dispositifs) est souvent si mal posé dans bon nombre de pratiques musicales contemporaines : les outils (peu importe leur degré de sophistication, voire même d'intelligence) n'ont aucun intérêt *en tant que tels* : ils n'existent qu'en fonction du phylum machinique qui les sélectionne, selon les agencements machiniques collectifs impliqués, et ne sont pertinents qu'en relation avec les alliages qu'ils rendent possible, les affects qu'ils permettent de générer (Deleuze & Guattari, *Mille* 112-113). Comment l'utilisation des dispositifs sonores dans les pièces expérimentales de Lee Ranaldo (guitare électrique, amplificateur, pédales d'effet, etc.) fait circuler des affects spécifiques (affect-métal, affect-*feedback*...) qui génèrent de nouvelles formes d'expérience, de nouveaux percepts (Colman 185). Ces enjeux de technique musicale sont éminemment politiques : quels liens transindividuels peuvent être générés par l'utilisation de telle ou telle technologie, ou inversement, quel outil peut venir favoriser le gain de consistance dans la relation? Quelle autonomie est possible en fonction des couplages potentiels à portée? Quels dispositifs de capture peuvent être constitués pour prendre/(se) dépendre dans un rapport de forces donné? Quels éléments du phylum pourraient potentiellement contribuer à créer de nouvelles formes d'expérience?

²²⁵ Pour exemplifier la relation complexe entre les Phylums machiniques et les Univers incorporels, Guattari montre comment l'univers musical inventé par Debussy vient réinterpréter, réécrire l'ensemble des potentialités qui existaient, stratifiées, chez Bach, inventant du même coup « une autre écoute possible, une autre manière d'entendre, de percevoir et même une manière de repenser, de réécrire, de recomposer l'écriture même de Bach » (Guattari & Rolnik 250).

C'est notamment parce que le phylum machinique se déroule en continu que les techniques se constituent par opérations successives, établissant leur propre rapport entre différence et répétition, variation et constante. Les techniques s'élaborent au sein même du processus musical, qui découvre ses implications en se faisant, dans sa connectivité germinale avec les éléments à portée (Manning, *Always* 33). En ce sens, le champ de la technicité demeure toujours ouvert, car le phylum qui lui fournit ses matières d'expression est un continuum de possible, donnant accès aux effets potentiels (potentiellement actualisables) en fonction des flux contingentés.²²⁶ Les agencements ainsi énergisés sont dès lors ouverts à la hétéro-génération « d'écarts moléculaires, d'amplifications et de bifurcations [...] infinies » (Guattari, *Cartographies* 97, 124-125, 157, 204). La notion de phylum s'avère ainsi cruciale pour comprendre le rapport entre les dimensions pragmatiques – arrimage à la matérialité du processus, inscription dans la contingence et la concrétude spatio-temporelle – et spéculative – production de singularité processuelle et de consistance existentielle – d'un événement ou d'une pratique musicale.

Des molécules du cosmos

Voilà qui jette un éclairage nouveau sur le rapport profond qui lie la musique aux sonorités comme vibrations matérielles. La performance musicale réussie – ou à tout le moins qui opère comme diagramme²²⁷ – actualise des sonorités particulières parmi la multiplicité des potentialités matérielles (« effectualisables »), faisant passer la qualité de l'expérience à un registre de puissances d'affects virtuels (virtualisation énonciative) porteur d'une énergie sémiotique.²²⁸ Une telle coupure dans la fluctuation du potentiel (à travers la mise-en-jeu effective de techniques) marque le caractère proprement machinique de l'agencement musical qui s'exprime alors : machine-musique qui sélectionne des traits dans le phylum sonore pour opérer une déterritorialisation à travers lesquels les sons acquièrent un raffinement et une autonomie qui leur

²²⁶ Cette capacité de possibilisation relève du rapport entre les phylums machiniques et les univers incorporels, qui fournissent l'auto-consistance transentielle qui permet la génération (hétérogène) de positions singulières d'existence. C'est pourquoi la connexion de différents phylums peut toujours produire un supplément au-delà de la simple addition des composantes mises en œuvre (Guattari, *Cartographies* 87, 96).

²²⁷ Le diagramme réfère à l'ensemble opératoire des tendances en résonance, des traits libres et accidentels introduisant des possibilités de faits (Deleuze, *Bacon* 94-95; Manning, *Always* 84). C'est en quelque sorte le versant plus « gestuel », « mouvementé » de la machine abstraite. Les rapports complexes entre la fonction expressive et fonction diagrammatique chez Guattari seraient à aborder plus directement dans des travaux futurs.

²²⁸ La puissance propre à la musique est donc, à un certain niveau, celle des machines abstraites qui augmentent leur puissance d'effet en se déterritorialisant : puissance qui ne s'exprime non plus en quantité d'énergie, mais en termes de renforcement de potentialité de singularisation (Guattari, *Cartographies* 131-132).

accorderont une puissance affective. Cette déterritorialisation est celle de la ritournelle, qui quitte ses amarres territoriales pour s'élancer sur une ligne créatrice, jusqu'à rejoindre le cosmos : ritournelle propulsée par les forces cosmiques à l'œuvre dans la musique, qui transforment l'agencement des sons en machine qui rend sonore » (Deleuze & Guattari, *Mille* 376, 429-430, 433).

Agencement machinique dès lors devenu machine musicale de consistance, machine sonore molécularisant la matière vibrante. Telle est l'opération cruciale, si délicate : lorsque l'onde sonore suit une ligne de fuite, lorsque la ritournelle est suffisamment déterritorialisée, la musique relie le cosmique et le moléculaire dans un continuum de variation : mouvement de forces incommensurables dans un espace infinitésimal. Le devenir-moléculaire de la musique est précisément ce qui fait entendre l'inaudible, percevoir l'imperceptible, à travers une sorte de frémissement cosmique (Deleuze & Guattari, *Mille* 304, 379-380, 422-425). Une transversale vibrante qui traverse les éléments, la Nature, et qui brouille les dualités entre processus physiques et émotionnels, humain et non-humain (le non humain est profondément lié au devenir-moléculaire) (Deleuze & Guattari, *Mille* 380; Goodman 13).

Pourtant, c'est seulement lorsque les matières d'expression sont décollent suffisamment de leur contexte d'émergence qu'elles deviennent matériaux aptes à capture des forces d'un autre ordre, à *rendre sonore* des forces non sonores : c'est seulement à une telle distance que le matériau pourra capturer les forces du cosmos, ces forces informelles et immatérielles, ces intensités et densités brutes, à la fois paisibles et tournoyantes (Deleuze & Guattari, *Mille* 422-423). C'est, encore une fois, une question de consistance : il faut toute une densité pour attirer les astres, capter le mouvement inouï des particules... L'enjeu de la consistance des matériaux ramène aux phylums, aux agencements machiniques, et donc par le fait même aux techniques. Car c'est seulement dans chaque agencement, dans la singularité même de chaque processus machinique qui l'anime, que se pose vraiment l'enjeu des techniques, du phylum.²²⁹ Il ne s'agit donc pas ici de détailler des techniques « générales » de captation des forces cosmiques, mais plutôt de voir en

²²⁹ Une analyse plus poussée de ces concepts devrait être effectuée en lien avec des agencements concrets particuliers. C'est pourquoi la notion technique sera reprise dans l'interlude consacré à la pièce *Résonances manifestes*.

quoi le devenir-moléculaire de la musique concerne les communautés affectives et les performances où elles s'actualisent.

Socialité de la *black performance*

Les processus musicaux peuvent générer des expériences collectives intensives à travers un ensemble d'opérations techniques qui puisent parmi les circonstances avoisinantes pour élaborer de véritables machines abstraites faisant résonner la puissance du phylum sonore. En ce sens, la musique peut participer à la « révolution moléculaire », un processus qui consiste pour Guattari à « produire les conditions non seulement d'une vie collective, mais aussi de l'incarnation de la vie pour elle-même, tant dans le champ matériel que dans le champ subjectif », et ce à tous les niveaux (Guattari & Rolnik 67). Car la puissance de déterritorialisation de la musique est éminemment collective, ce qui lui procure une dimension fascinatoire, une force d'entraînement aussi mystérieuse qu'ambivalente (Deleuze & Guattari, *Mille* 372-373).²³⁰ C'est pourquoi la création musicale mobilise (et est mobilisée par) des processus collectifs orientés vers une intensification des liens en présence.

Black sociality et matérialité phonique

Certaines musiques ont cette capacité rare de prendre les corps dans un mouvement intensif de communauté, les liant pour un instant dans un devenir-ensemble inouï. Ce moment rhizomatique ouvre sur un espace cosmique de possibilité infinie à travers un processus « *at once mysterious and thoroughly material : mystical yet irreducibly social* » (Gilbert, 124, 135). Une telle expérience de socialité « mystique » fait écho à ce que Harney & Moten nomment *black sociality*, une socialité extatique qui connecte êtres et choses dans un jeu improvisé qui ne peut être cartographié, *undercommon* : « *a way of being together in brokenness* » (95, 109). « Brisure » qui fait écho à l'affectibilité violente de l'esclavage, aux liens qui se tissent dans/malgré la dénégation des attributs accordés au sujet moderne, du sentiment et de toutes ces choses qui sont

²³⁰ Ambivalente, puisque cette puissance collective provenant de la force potentielle de la ritournelle peut aussi générer des reterritorialisations conservatrices, réactionnaires, voire même fascistes (Deleuze & Guattari, *Mille* 371-373). Une telle force d'entraînement, qui a été exploitée par bon nombre de régimes autoritaires voire totalitaires, ou par des groupes d'extrême droite (pensons au rôle des groupes *metal* au sein du mouvement suprémaciste blanc depuis les années 1990) mériterait un développement qui excède la présente analyse, mais qui demeure présent en filigrane. Il s'agit d'un enjeu éthique, qu'aucune balise morale préétablie ne saurait trancher.

censées produire le sentiment (famille, nation, langage, demeure)²³¹ (Moten, *Black* xi; Harney & Moten 98-99). Cette « *aesthetic sociality of blackness* »²³² se déploie en-deçà des notions de début et de fin, de fins et de moyens, et tend résolument vers l'*animativité* de l'inanimé, l'écoute de la matérialité sonore, expressive, des objets (Harney & Moten 95). Une telle écoute fait en particulier entendre comment la subjectivité (définie par la possession de soi et de ses objets), est déformée par la force *dépossessive* exercée par les objets.²³³ La matérialité phonique d'une telle expropriation pointe vers deux directions complémentaires (Moten, *Break* 1).

D'abord, le mouvement *choreo-sonore* immanent au son comme extériorité radicale est un mouvement de résistance à la capture, à l'immobilisation : le bruit, associé à la notion de *blackness*, rappelle la résistance des objets à toute saisie appropriative, mais exprime aussi l'agentivité profonde de la matière (Crawley 146). Clameur qui appelle une écoute disappropriative, qui prête l'oreille aux sonorités infimes de ce à quoi on dénie agentivité et subjectivité (répercussions du corps noir comme objet approprié), ce qui est réputé comme « silencieux », ou devant garder le silence.²³⁴ Une pratique de la *black sociality* – en tant qu'expression insurgente expérimentale, innovante et perpétuellement *re-collective* – implique ainsi de repenser

²³¹ Se dessine ici toute une lignée anti-essentialiste et non identitaire. Les enjeux qu'elle ouvre sont abordés plus directement au postlude.

²³² Pour reprendre l'expression de Laura Harris (2018). Or « esthétique » ne doit en aucun cas être compris ici comme une cosmétique, une « stylisation » (au sens faible et étroit) vidant la *blackness* de sa charge politique. Baraka a fortement insisté sur ce point : « *To depoliticize the African-American Aesthetic is to disconnect it from the real lives of the Afro-American people and instead make an offering to the seizers, that is-we must understand that not only our history aesthetically is contradictory to the so-called northern cradle, but certainly as slaves and now an oppressed nation, the slave/slave master contradiction is the most serious of all. Without the dissent, the struggle, the outside of the inside, the aesthetic is neither genuinely Black nor Blue-but the aesthetic of submission-whether for pay or out of ignorance or ideological turpitude* » (109) .

²³³ Il ne s'agit pas ici, contrairement à ce que prétend Denise Ferreira da Silva, d'un retour au couple sujet-objet qui repose au fondement de la métaphysique occidentale (86). Comme le montreront les sections suivantes, Moten reprend le concept d'objet pour montrer comment la matérialité phonique de ce qui est considéré comme objet vient troubler la distinction même entre objectivité et subjectivité.

²³⁴ Dans *In the Break*, Moten développe une analyse fine de ce point sombre du marxisme, mis en évidence par des penseurs antiracistes/décoloniaux : « *thinking labor-power as a commodity requires brushing against, if not necessarily fully confronting, the trace of a breakdown between the person and the thing that is, on the one hand, before the absolute differentiation of these terms each from the other, and on the other hand, reestablished always and everywhere in the fact of slavery. [...] If the commodity could speak it would say that its value is not inherent; it would say, ultimately, that it cannot speak. But commodities speak and scream, opening tonal and grammatical fissures that mark the space of the very globe-girdling, nationalist-undererasure political agency and theoretical intervention (this is to say that ideology of the proletarian that is not one) (that is at least touching that space) [...] The richly differentiated commodity screams poetically, musically, politically, theoretically; the commodity screams and sings in labor. The spirit of the material. [...] Operate on and not simply in Marxist tracks. Cut those tracks with the force of that phonic materiality* » (211-213, 215).

radicalement la composition du monde des objets, mais aussi de remettre activement en question la pertinence même des notions de propriété et d'appropriation (Harris 4, 46).

On retrouve ici l'insistance de la philosophie du processus sur l'autonomie des matériaux, l'anarchitecture²³⁵ des conditions, mais aussi le matérialisme spéculatif attentif au rythme des vibrations moléculaires. L'objet connaît des seuils de consistance, il s'accorde aux rôles activés par les forces implicites de l'environnement duquel il est partie relationnelle (Guattari, « Produire »; Manning, *Always* 32).²³⁶ Voilà qui n'est pas sans rappeler ces innombrables situations musicales où ce qui est considéré comme « objet » de la musique devient le véritable « agent » de la création : l'action galvanique de l'instrument, stimulant le corps du musicien par son raffinement et son ingéniosité, les corps sonores qui induisent une impulsion sensorimotrice inattendue, ou même qui orientent leurs propres relations au sein des processus graduels, le dysfonctionnement de tel ou tel dispositif qui vient réorienter complètement une performance donnée, etc. (Csrepregi 105; Reich 93). « *This is what materials do: they teach you how to move them, and how to be moved by them* » (Manning, *Pragmatics*): quiconque qui est attentif aux aléas du jeu musical ne le sait que trop bien...

Une telle conception vient de nouveau limiter la portée des captures, voire même nuancer le concept même de captation, qui tend parfois à verser dans un lexique de conquête, d'exploitation (pensons au goût de Nietzsche pour le lexique guerrier, voire impérial).²³⁷ Car la ligne est parfois fine entre la prise respectueuse parmi les écologies en présence et l'administration gouvernante de l'incalculable. En effet, toute technicité implique la résistance (au moins partielle) de l'intensité quelle cherche à capter, bien que cette saisie jamais pleinement réalisée laisse toujours une trace (Manning, *Always* 33). Lâcher prise pour qu'advienne l'expérience intensive, résistance

²³⁵ L'anarchitecture réfère à une méthode de composition qui se nourrit de la tension vibratoire entre les occasions contrastantes (Parisi & Goodman 3).

²³⁶ Comme il a été vu au chapitre 2 à travers la philosophie du processus de Whitehead, l'objet (comme le sujet) n'est tel qu'en fonction du champ relationnel d'expérience dans lequel il occupe cette position momentanée.

²³⁷ Même chez Deleuze : « S'approprier, s'emparer, subjuguier, *dominer* sont les caractères de la force active. S'approprier veut dire imposer des formes, créer des formes en *exploitant* les circonstances » (*Nietzsche* 66, je souligne). Pourtant, le Deleuze pré-*Le Pli* établissait une claire limite aux captures lorsqu'il est question de communauté : « *Il ne s'agit plus des utilisations ou des captures, mais des sociabilités et communautés. Comment des individus se composent-ils pour former un individu supérieur, à l'infini? Comment un être peut-il en prendre un autre dans son monde, mais en en conservant ou respectant les rapports et le monde propres ?* » (Deleuze, *Spinoza* 168-169). Les captures ne concerneraient-elles que l'art, au-delà duquel elles tomberaient dans l'appropriation ?

élémentaire du dehors qui nimbe chaque force : la création musicale implique une certaine retenue, un retrait partiel, pour qu'advienne l'inouï. Et pourtant, créer implique toujours, tel que montré précédemment, une certaine capture de forces : les conditions (matérielles-objectives) déterminent un grand nombre d'éléments d'une pièce musicale, mais elles s'avèrent aussi déterminées par la force de déterritorialisation de la musique (Deleuze & Guattari, *Mille* 372-373). Quand la musique *prend*, on ne compte plus les éléments qu'elle parvient à détourner. Captures *et* retenue, technique *et* désœuvrement : une approche pragmatiste et spéculative de la création musicale ne dissocie pas ces deux mouvements en apparence contradictoires, mais part plutôt de l'intervalle ouvert entre ces deux tendances, qui sont finalement celles de la vie même. Car la vie est toujours une double-capture : d'un côté charge de potentiel constamment en excès, de l'autre événement d'un ensemble singulier de conditions en collusion momentanée (Manning, *Always* 21-22). Bref, pour prendre la question sous un angle différent, qui fait prise est toujours *pris* (*possédé?*) par ce qu'il/elle prend.²³⁸

Communisme de la *black performance*

La seconde inclinaison pointée par la matérialité phonique est la résonance directe de cette résistance vibratoire de la matière avec la *black performance*, où la *blackness* apparaît comme lieu et ressource d'une immanence improvisationnelle, c'est-à-dire une immanence structurée par une extériorité irréductiblement improvisatoire, toujours en excès, *incontenable*, où s'entremêlent des tonalités affectives de tristesse comme de jouissance endiablée²³⁹ (Moten, *Break* 26, 255). Sombre performance d'une libération douloureuse, d'une insurgence joyeuse et défiante qui met en jeu une assemblée improvisée de corps jouissant de différents degrés d'activité moléculaire.

De la sonorité des objets – « *of the ensemble of objects we might call black performance* » – émerge une sensualité qui a beaucoup à voir avec ce qui est en jeu dans la musique,

²³⁸ « Rencontrer, c'est trouver, c'est capturer, c'est voler, mais il n'y a pas de méthode pour trouver, rien qu'une longue préparation. Voler, c'est le contraire de plagier, de copier, d'imiter ou de faire comme. La capture, c'est toujours une double-capture, le vol, un double-vol, et c'est cela qui fait, non pas quelque chose de mutuel, mais un bloc asymétrique, une évolution a-parallèle, des noces, toujours "hors" et "entre" » (Deleuze & Parnet 13).

²³⁹ Il y a quelque chose des rituels mystiques dans une telle conception de la performance, où la musique joue (presque) toujours un rôle liminal important. Cf. Turner (1974).

notamment²⁴⁰ « *the socialization of the surplus, the generative force of a venerable phonic propulsion, the ontological and historical priority of resistance to power and objection to subjection, [...] the freedom drive that animates black performances* » (Moten, *Break* 7, 12). Une telle sensualité musicale exerce une force transformationnelle indéniable, qui trouble les fondements même de la métaphysique occidentale. Les clameurs de la *black performance* sont en tant que tels résistance à la réduction théologico-philosophique qui associe historiquement le bruit au non sens, au terrible. Ashton T. Crawley décrit bien comment Edmund Burke, philosophe de l'expérience sensible, s'est dit submergé, envahi jusqu'à l'âme, perturbé dans ses repères de temps et d'espace par le bruit « excessif » des tempêtes, de l'artillerie ou des foules humaines criant ensemble (140-142). Ce dernier exemple s'avère particulièrement révélateur pour la présente étude: « *The noise [of human crowds shouting together] so amazes and confounds the imagination, that, in this staggering, and hurry of the mind, the best established tempers can scarcely forbear being borne down, and joining in the common cry, and common resolution of the crowd* » (Burke 150-151). Des (ré)percussions qui brouillent les distinctions catégorielles et leurs logiques d'aversion : avant et arrière-plan, bruit et musique, sujet et objet n'en ressortent pas indemnes (Crawley 144, 178, 181). Brève insistance sur cette dernière distinction : la performance bruyante vient – par sa matérialité phonique – troubler les conditions même de la relation sujet-objet qui sous-tend la métaphysique occidentale et, à travers elle, toute l'histoire de la colonisation et de l'esclavage : une telle perspective vient amplifier et donner une épaisseur politique à la pensée pragmatiste-spéculative des affects sonores où sujet et objet sont brouillés dans la vibration de l'événement acoustique.

²⁴⁰ Une sensualité sonore qui a aussi beaucoup à voir (sentir) avec le communisme, « cette disposition à se laisser affecter par ce qui circule entre les êtres » (Bordeleau, *Comment* 160). Une telle sensualité est celle de l'élément haptique qui se révèle notamment dans l'improvisation : « *Hapticality, the touch of the undercommons, [...]. [T]he capacity to feel though others, for others to feel through you, for you to feel them feeling you, this feel of the shipped is not regulated, at least not successfully, by a state, a religion, a people, an empire, a piece of land, a totem. Though forced to touch and be touched, to sense and be sensed in that space of no space, though refused sentiment, history and home, we feel (for) each other. [...] A feel, a sentiment with its own interiority, there on skin, soul no longer inside but there for all to hear, for all to move* » (Harney & Moten 98-99). Un *tact* pour l'élément, pour l'événement (du) commun.

Autrement dit, la socialité de la *black performance* s'en prend directement à la *whiteness*²⁴¹, à la personnalité, à l'individualité et à la propriété – dont cette « propriété de soi », ce « je m'appartiens » qui fait encore les beaux jours des publicitaires et des professionnels du management existentiel – à travers laquelle elle se manifeste.²⁴² La *black performance* se dresse contre cette logique appropriative qui réside au fond même des Lumières, pour qui l'individualisme (auto-)possessif²⁴³ est l'origine de toute action et de toute expérience, et qui tente sans cesse de comptabiliser l'incalculable, de contenir l'excès vibrant qui brouille ses catégories (Harney & Moten 51; Crawley 146). En cela, les modes de communauté qu'elle génère ne peuvent être réduits à l'interpersonnalité, à l'universalité, ou même à l'identité collective : bref, l'humanisme n'y a aucune prise (Hartman 56-57; Manning, *Pragmatics*). Et pourtant, on ne compte plus les (ethno)musicologues qui tentent de rabattre l'intensité des performances collectives dans les grilles de l'expression identitaire et/ou de la révélation d'une « humanité commune ».²⁴⁴ Pourtant, le moment le plus intense des performances collectives, loin de mettre à jour une « humanité commune », porte plutôt à la clarté nocturne la manière dont êtres, choses et ambiances sont liés par des fils sous-jacents qui les rattachent à la vie même, dans ce quelle a de plus cruel et de sublime. Noirceur de cette clarté, la *blackness* opère comme la modalité du caractère fuyant de la vie, en passage perpétuel : elle est toujours fugitive (Manning, *Pragmatics*).

Dans cette critique de la *whiteness* et de ses attributs vibre une conception inouïe du commun : « [black sociality] allows the relation to be felt, tuning the environment away from the interpersonal toward [...] a capacity to feel-with the tendencies of an ecology that is always

²⁴¹ Comme la *blackness*, la *whiteness* ne correspond pas à une couleur de peau, c'est une tendance subjective, un rapport social d'établissement, de personnalité, de contenance, de propriété. Cf. Harney & Moten, *The undercommons* (2014) ; Manning, *For a Pragmatics of the Useless* (2019).

²⁴² C'est pourquoi Manning associe la *black sociality* à la neurodiversité, soulignant leur commun refus de l'individu humain rationnel préconstitué, responsable et volontaire comme le centre de l'expérience (*Pragmatics*).

²⁴³ Cette « possession » s'étend jusqu'au temps (« je prends *mon* temps »), à l'espace et à l'énergie et va jusqu'à teinter la musicologie occidentale (Crawley 146). La critique des fondements de l'improvisation et de la composition musicale élaborée dans les sections précédentes peut être comprise comme une exemplification sommaire de ce constat.

²⁴⁴ Un des cas les plus frappants de cette réduction est l'ouvrage le plus célèbre de Thomas Torino, *Music as Social Life* (2008), qui a fait des ravages en (ethno)musicologie. L'auteur effleure la communauté affective lorsqu'il traite de cette « sensation intime » du commun, de ce « style partagé », de ce « lien profond » qui s'élaborent dans la performance musicale collective, mais il ne peut s'empêcher d'y voir les marques d'une identité sociale, l'apparition claire des fondements d'une humanité commune (2-3, 18)... Sa conception de la « *social life* » qu'est la musique est donc à l'opposé de la *black sociality*.

more-than human » (Manning, *Pragmatics*). Cette socialité qui excède l'humain surgit comme un mouvement oblique traversant individu et collectif pour tendre vers le transindividuel (Manning, *Pragmatics*). Palpitation d'un étrange commun sensible qui ne peut être saisi en tant que tel, mais dont la saisie événementielle affecte toutes les composantes qu'il emporte avec lui.

Le devenir-minoritaire du peuple cosmique

La *blackness* qui lie et qualifie la *black performance* et la *black sociality* ne peut être détachée de la trajectoire social-historique de l'ensemble d'idées et de pratiques rassemblées sous la bannière du *black radicalism*, et de l'expérience vécue des Afro-américains, du style et de la lutte politique singulière qui en émerge. *Black sociality* et *black performance* impliquent toutefois une conception *musicale* de la communauté affective qui est porteuse d'une force de potentiel indéniable pour d'autres contextes et expériences. Cette force potentielle révolutionnaire réside notamment dans l'assomption performative d'un devenir-minoritaire, c'est-à-dire un devenir spécifique, autonome, imprévu et créatif qui ne cherche en aucun cas à s'imposer comme règle générale à atteindre le statut de majorité²⁴⁵ (Deleuze & Guattari, *Mille* 133-135).

*[...] the marginality and minority that is the central and authentic feature of blackness understood as a general, generative principle of differentiation. Blackness is the name that has been assigned to difference in common, the animaterial inscription of common differentiation, which improvises through the distinction between logical structure and physical embodiment. Physical embodiment is not this or that skin color or body shape but haptic graph. Logical structure is not this or that determined or determinate discursive frame but common informality.*²⁴⁶ (Moten, *Black* 162)

²⁴⁵ Deleuze et Guattari apportent des précisions cruciales sur cet usage singulier des notions de « majorité » et de « minorité » : « C'est une notion très complexe, celle de minorité, avec ses renvois musicaux, littéraires, linguistiques, mais aussi juridiques, politiques. Minorité et majorité ne s'opposent pas d'une manière seulement quantitative. Majorité implique une constante, d'expression ou de contenu, comme un mètre-étalon par rapport auquel elle s'évalue. [...] La majorité suppose un état de pouvoir et de domination, et non l'inverse. [...] Ce qui définit la majorité, c'est un modèle auquel il faut être conforme [...] Tandis qu'une minorité n'a pas de modèle, c'est un devenir, un processus. On peut dire que la majorité, ce n'est Personne. Tout le monde, sous un aspect ou un autre, est pris dans un devenir minoritaire qui l'entraînerait dans des voies inconnues s'il se décidait à le suivre » (Deleuze & Guattari, *Mille* 133-134; Deleuze, *Pourparlers* 235).

²⁴⁶ Bob Ostertag associe notamment le caractère indéterminé de ses processus de création musicale à cette « *indeterminacy in Afro-American style, recognizing life's impossible odds and taking delight in the creative ways we come up short* » (18). Voilà qui n'est pas sans rappeler la nécessité, énoncée avec Erik Bordeleau de prendre soin de cette part d'indéterminé pour accueillir la singularité (*Comment* 177). Cette « composante distincte et obscure » par laquelle les êtres entrent en résonance s'accorderait-elle avec le concept de *blackness*?

Cette « différence en commun » fait écho au style comme manière de vivre singulière et partagée. Or si le style, comme les chapitres précédents l’ont montré, est crucial pour la consistance compositionnelle de la communauté affective, il implique aussi une certaine opacité – corollaire de la densité – et donc une certaine affinité (s)élective, qui passe notamment par une capacité d’écoute partagée. Nietzsche le pressentait déjà²⁴⁷ : « Toutes les règles subtiles d’un style [...] éloignent en même temps, elles créent la distance, elles défendent “l’entrée”, [...] – tandis qu’elles ouvrent les oreilles de ceux [et celles] qui nous sont parents par oreille » (Nietzsche, *Gai* §381).²⁴⁸ En quête d’intensité et de consistance, la communauté n’est forcément pas pour « tout le monde » (au sens usuel du terme) : elle procède à une certaine sélection, non sur la base de critères préétablis, mais sur la base d’une correspondance de désirs, de penchants et de goûts, une certaine consonance des tonalités affectives.

Le devenir-minoritaire de la communauté affective n’est pas fondamentalement exclusif pour autant : le peuple est en tant que tel une minorité créatrice (Deleuze, *Pourparlers* 235). Non pas le peuple comme force constituée, groupement actuel résultant d’un décodage de la population, mais un peuple cosmique, molécularisé, virtuel, dont les forces sont requises pour capturer les forces informelles du cosmos (Deleuze & Guattari *Mille* 416, 426). Un tel « peuple multiple [...], un peuple de potentialités qui apparaît et disparaît » est sans cesse à créer (Guattari & Rolnik 11) : la musique et les manifestations peuvent d’ailleurs être comprises comme des tentatives de créer des événements où s’actualisera ce peuple cosmique, pour un instant indéfini. Le peuple de Duke

²⁴⁷Et ce à l’époque (mais dans un tout autre contexte...) où le blues émergeait comme expression stylistique des communautés afro-américaines : « *So the Blues Aesthetic is not only historical and carrying all the qualities that characterize the African-American people, but social in the same way. It must be how and what black life is and how it reflects on itself. It is style and form but it is the continuum of the content-the ideas, the feelings' articulation-that is critical as well as the how of the form. Yet form and content are expressions of each other. [...]. The people who make the authentic Blues have the blues, it is not something out of a school book* » (Baraka 105).

²⁴⁸Car pour entendre ces résonances aussi communes que singulières, il faut être disposé à entendre « une “musique” [conçue pour] pour ceux qui ont été convertis à la musique, qui sont depuis toujours liés à la suite d’expériences artistiques communes et rares » (Nietzsche, *Gai* §79; §290). La musique de la communauté affective ne peut donc être entendue que par celles et ceux « qui sont en liaison avec les choses presque exclusivement par des relations musicales inconscientes », elle ne peut être comprise que par ses semblables, ceux et celles qui partagent la même tonalité affective (Nietzsche, *Naissance* §21). « Que celui [ou celle] qui a des oreilles entende ! » (Nietzsche, *Gai* §234). Nietzsche offre ici une piste intéressante pour penser l’enjeu de « l’accord préalable » : pour saisir/être saisi par une ambiance, pour sentir la qualité esthétique d’un style, il faut une certaine *disposition éthique*.

Ellington : le rythme de cette performance (Moten, *Break* 27). Tout un peuple qui émerge dans l'intensité vibratoire de l'événement musical.

Et pourtant, comme l'actualité sonore dure à peine plus longtemps que l'attaque du son et son évanouissement résonant, l'actualisation du peuple cosmique ne survient que dans le micro-événement pour ensuite se dissiper et se répandre dans la résonance affective de la communauté.

What makes it a commons is not the existing gathering but its speculative presence as an ecology of practices. The undercommons is a tentative holding in place of fragile comings-into-relation, physical and virtual, that create the potential to reorient fields of life-living – a belief in the ineffable and its powers of resistance keep it alive. (Manning, *Minor* 8)

La musique, comme les autres arts, ne peut pas *créer* le peuple qui lui manque : elle peut seulement le faire survenir dans l'intensité évanescence d'une performance, ou l'appeler au loin.²⁴⁹ Musicalité potentielle d'un peuple à venir et actualisation intensive dans l'irruption de la performance : telle est la modulation infinie de la musique de la communauté affective.

²⁴⁹ On retrouve ici la modalité de l'appel, à travers laquelle la communauté affective opère comme expression d'échos potentiels. Toujours minoritaire, la communauté devra continuellement tenter de générer les conditions pour trouver de nouvelles audiences afin que les désirs et les intensités qui la meuvent puissent résonner : un processus de composition affective (Shukaitis 104). La « secousse » Nietzsche se souciait déjà de ses répercussions : « Qui pourrait sentir-tout ça avec moi! [...] En effet, on aura de la peine à nous comprendre. Nous cherchons les mots, peut-être cherchons-nous aussi les oreilles » (Nietzsche, *Gai* §1; §346).

Interlude

Résonances manifestes : notes sur la pièce musicale

*testing, examining, expanding, breaking, and restructuring.
Seeking possibility where before there was none,
making new connections and rupturing old ones.
It is fundamentally about struggle –
struggle with and within the social and physical world.*

– Bob Ostertag
creative life

Qu'on l'aborde par le biais de l'enquête (sonore) – qui tend vers des compositions collectives générant de nouvelles formes d'expérience (pour donner lieu à de nouvelles enquêtes²⁵⁰) –, ou celui de la technique – dont le mouvement-vers l'expression singulière requiert une mise-en-jeu effective –, une étude de l'affectivité du son et de ses effets sur les communautés intensives et évanescentes serait en quelque sorte restée suspendue dans sa dimension potentielle si elle n'avait pas tendu vers une pratique d'expérimentation²⁵¹ musicale actuelle à partir des pistes de réflexion ouvertes.

C'est donc par la conjonction singulière entre pensée et création que s'ouvrira pleinement le potentiel de cette recherche. En effet, si la musique implique une finesse de l'attention auditive,

²⁵⁰ Pour le Colectivo Situaciones, la démarche d'enquête vise à étendre l'expérimentation et l'exploration des formes de compositions collectives qui émanent de chaque situation: une posture de recherche autonome qui cherche à s'accorder aux puissances qui émergent des rencontres (cit. in Shukaitis 19).

²⁵¹ C'est entre autres pourquoi pour Deleuze (d'après Spinoza), « nous n'avons pas de connaissance a priori des rapports de composition, il y faut des expérimentations » (*Spinoza* 158).

une perception aiguisée des phénomènes sonores, c'est qu'elle est en tant que telle une forme de pensée: une pensée du sonore, un raffinement de la perception de qualités spécifiques du réel (qui, comme il a été montré au chapitre 2, implique toujours une activité mentale-conceptuelle). La pratique musicale apparaît ainsi comme une manière de proposer des éléments sensibles (et potentiellement sensés) à partir des sons qui parsèment le monde, de porter le non entendu à la connaissance expérientielle. La dimension musicale de ce projet de recherche-crédation n'est donc pas conçue comme l'application des idées rassemblées dans la présente thèse, mais plutôt comme la continuité de celles-ci, le prolongement expérimental de ce processus réflexif à travers une pensée-musique, qui est venue troubler l'écriture même tout au long de ce travail.

Il s'agit donc ici de présenter quelques éléments de réflexion ayant émergé du processus de création de la pièce *Résonances manifestes*, qui tient lieu de volet musical de ce projet de recherche-crédation: une pièce improvisée basée sur une partition sonore composée d'enregistrements-terrain de manifestations autonomes qui ont parcouru les rues de Montréal ces dernières années.²⁵²

Comprovisation : règles virtuelles pour actualisations de qualité

détermination de l'indéterminé

Le concept d'écologie sonore ouvre une vaste zone d'expérimentation et d'analyse en matière de composition musicale. Or c'est peut-être au niveau des pratiques d'improvisation que le caractère expressif de l'environnement acoustique apparaît de manière plus perceptible. Rien ne saurait ici être pris pour acquis: une pratique soutenue d'improvisation collective fait émerger ses propres interrogations en fonction des variations du contexte de performance. Comment une pratique parvient-elle à s'orienter parmi les innombrables composantes de l'événement? Quelles techniques sont requises par le processus de création afin de maximiser les potentialités expressives de l'agencement musical? Comment une collectivité émerge-t-elle à travers un processus sonore? De tels enjeux musicaux et politiques issus de la création de la pièce

²⁵² Un lien d'écoute se trouve en annexe.

Résonances manifestes ont trouvé une piste d'exploration pertinente dans le concept de comprovisation.

De manière générale, la comprovisation marque la zone de partage entre l'improvisation et la composition, ou plutôt l'ensemble des techniques favorisant un enchevêtrement inspirant de ces notions. Le concept émane des apports et limites de chaque pôle pour approfondir la zone concomitante qui s'ouvre entre les deux et en faire émerger des propositions machiniques affirmatives – penser et expérimenter à partir du milieu – qui consisteront dans l'élaboration de nouveaux agencements afin de produire des interventions sonores de qualité.

Plus spécifiquement, la comprovisation est ici entendue, à la suite du compositeur et auteur Sandeep Bhagwati²⁵³, comme un ensemble de techniques compositionnelles pour des pratiques d'improvisation collective reposant sur certaines indications particulières aptes à orienter les musiciens et musiciennes sans restreindre leur expression spontanée (« Realm » 10). Cet ensemble d'indications vient infléchir la contingence par la stabilisation relative de certains éléments du contexte pour agir comme support pour l'entrée-en-relation musicale des différentes composantes de l'agencement créateur de la performance. Les techniques de comprovisation devraient permettre à l'ensemble de créer des expériences musicales de haut niveau par l'élaboration de règles d'interaction complexes et hétérogènes. Car les relations entre les diverses composantes de l'agencement musical ne sont pas, en tant que telles, le seul désir mobilisant la réalisation d'une pièce et/ou d'une performance : ce qui est en jeu est aussi dans la recherche de la qualité esthétique d'une pièce est aussi la maximisation des capacités expressives de l'agencement musical.

En ce sens, la comprovisation repose sur une partition agissant comme ensemble de règles virtuelles venant supporter l'expression actuelle des corps qui composent l'agencement musical à travers la production de sonorités singulières : « *Every musical encounter is a site of radical contingency, in which participating bodies agree to certain ground rules that will (virtually) organize*

²⁵³Plusieurs pièces du répertoire du compositeur mobilisent des techniques de comprovisation, notamment *Dhavni Sutras* (2015), *Alien Lands* (2011), *monochrom* (2011), *Nils Nisi Nive* (2011), *Oiseaux d'ailleurs* (2011), *Stele VI Alaap for Ashok* (2011), *jaali* (2010), *racines éphémères* (2008) et *transience* (2008).

their performance, and follow those through as an actualization of musical freedom » (Nesbitt 189-192). La notion de règle doit ici être comprise comme la construction d'un continuum de variation²⁵⁴, une série de normes facultatives qui émergent de la variabilité des composantes (Deleuze & Guattari, *Mille* 130). Voilà qui n'est pas sans rappeler l'acte à la fois éthique et mystique que constitue l'énonciation d'une règle dans les communautés idiorythmiques, qui vise à apporter une certaine clarté à la vie commune en précisant quelques conditions et habitudes provenant de l'immanence des usages²⁵⁵ (Barthes 165; Aspe, *L'instant* 205). Éthique, puisque ces règles facultatives émanent du processus duquel émerge l'agencement : chaque agencement musical collectif génère ainsi ses propres normes et critères d'évaluation (le *nomos* de son autonomie); l'imposition de toute règle extérieure au processus de création apparaît dès lors une opération morale.

« Suivre » une telle règle revient en ce sens à agir conformément à une technique, ou plutôt à suivre la pente d'une technique de relation venant catalyser et moduler l'interaction des composantes (Wittgenstein § 199; Manning & Massumi 91-92). Les techniques de improvisation agissent ainsi comme *enabling constraints*, c'est-à-dire comme la mise en place d'une série de conditions qui favorisent une limitation du champ de l'expérience tout en permettant à l'événement en émergence de demeurer ouvert à l'invention. Le concept de *enabling constraint* incite à la précision des techniques dans un champ ouvert d'expérimentation, ce qui peut impliquer l'invention de nouvelles techniques d'alignement collectif qui dépassent la pure habitude du mouvement (Manning, *Always* 111).

²⁵⁴ « les constantes sont tirées des variables elles-mêmes [...] Constante ne s'oppose pas à variable, c'est un traitement de la variable qui s'oppose à l'autre traitement, celui de la variation continue » (Deleuze & Guattari, *Mille* 130). En ce sens, de telles règles facultatives recèlent d'un fort potentiel esthétique, mais aussi éthique. On retrouve ici l'enjeu du style : « il ne s'agit plus de formes déterminées comme dans le savoir, ni de règles contraignantes comme dans le pouvoir : il s'agit de *règles facultatives* qui produisent l'existence comme œuvre d'art, de règles à la fois éthiques et esthétiques qui constituent des modes d'existence ou des styles de vie » (Deleuze, *Pourparlers* 134-135).

²⁵⁵ Barthes distingue la règle du règlement et de la loi, médiations (toujours) écrites, se constituant comme opérations d'imposition du social en tant que pouvoir sur la communauté (165). La stratification de la règle en règlement est un risque perpétuel qui menace constamment la clarté de la norme éthique. L'auteur insiste (suivant Bertolt Brecht) sur le fait que chaque règle a besoin, à certains moments, d'être « secouée », troublée, afin que ne s'instaure pas insidieusement un « Grand Usage » compris comme sagesse toute faite dictant la conduite de chacun.

Toujours singulier et immanent, chaque agencement musical part d'un problème devant être déplié à travers la performance (comprovisée) : et c'est ce problème qui déterminera le type de règle virtuelle/*enabling constraint* choisie. La bonne partition – comprise au sens large comme une série d'indications facultatives-contraindantes orientant les rencontres musicales entre les corps impliqués – est ainsi celle qui permet d'adresser les enjeux affectifs relatifs au problème singulier (le problème est toujours affectif) qui mobilise la formation de l'agencement. Bonne, au sens éthique, c'est-à-dire comme structure (façonnée à même la singularité de l'événement (musical)) de composition des rapports vécus qui augmentent la puissance expressive de l'agencement.

Partition de sons ambiants

*essais successifs sur le mouvement
et ses timbres propres*

L'élaboration de la pièce musicale a en quelque sorte énoncé sa propre formulation (singulière) de la problématique générale qui mobilise le présent projet de recherche-crédation : *comment exprimer musicalement un processus de recherche-crédation portant sur le rôle des sonorités dans l'émergence et la transformation des communautés affectives?* L'usage de sons ambiants enregistrés est apparu particulièrement pertinent pour adresser une telle problématique axée sur la porosité du commun à l'environnement. Si pertinent qu'il en a appelé à la composition d'une partition sonore.

La notion de partition sonore fait référence à l'usage d'éléments audibles dans les indications formant la partition d'une pièce musicale (bien le terme soit principalement utilisé lorsque ces éléments constituent le principal type d'indications employé). Ce mode de notation fait non seulement écho aux origines orales de la notation musicale dans la tradition occidentale, mais il demeure également le principal mode de transmission dans de nombreuses cultures musicales autour du globe. Or il est plutôt rare que ces indications sonores soient composées de sons ambiants, qui plutôt que de transmettre certaines indications aux performers en les détachant du contexte acoustique de la performance, viennent y superposer un autre paysage sonore.

Les *field recordings* qui forment la partition sonore de *Résonances manifestes* sont issus de l'enquête sonore sur l'acoustique des manifestations autonomes réalisée dans les rues de Montréal entre 2015 et 2018²⁵⁶. Cette étude (*study*) a non seulement été l'occasion de capter les principaux matériaux pour la partition sonore de la pièce, mais aura aussi permis d'élaborer les bases de son organisation interne. En effet, les réflexions qui ont émergé de cette démarche d'enquête²⁵⁷ ont orienté la structuration de la pièce en neuf mouvements exprimant chacun une/des tonalité(s) affective(s) vécue(s) dans une manifestation autonome. Ces tonalités affectives se rattachent parfois à des moments particuliers (par exemple l'attaque soudaine de la police anti-émeute liée à des affects de peur-colère), mais n'y sont jamais totalement dépendantes. Un des défis de l'élaboration de la partition aura même été de contrer une certaine tendance à la représentation incitant à rattacher trop étroitement une tonalité affective à un moment manifestant particulier (ce qui a aussi expliqué la succession en grande partie non chronologique des mouvements, pour éviter une narrativité trop documentaire).

L'élaboration de la partition de *Résonances manifestes* a exigé un travail studio d'édition sonore afin de sélectionner des corps sonores singuliers, de mettre l'emphase sur certaines de leurs qualités propres, et de les organiser (association-juxtaposition-superposition, etc.) afin de créer diverses atmosphères, progressions texturales, etc. Un tel travail studio permet de déployer une certaine marge de potentiel des sons enregistrés, mais pose aussi l'enjeu du rapport aux qualités propres de l'enregistrement de terrain et à la charge affective qui en découle. Le rapport entretenu avec ces sonorités singulières dans la création de la partition se situe ainsi entre les deux tendances contemporaines majeures en matière d'édition sonore de sons enregistrés : la *soundscape composition* insiste sur le lien entre ces sonorités et le lieu d'enregistrement duquel ils émanent, lien qui doit être maintenu autant que possible afin d'éviter le contrôle de la nature à

²⁵⁶ La démarche qui sous-tend ce processus d'enquête est présentée dans le premier interlude, « Une enquête sonore ».

²⁵⁷ Mais aussi celles issues d'une pratique soutenue de manifestations à Montréal. Car bien que les sons en tant que tels énonçaient l'essentiel des tonalités affectives qualifiant ces événements, une certaine compréhension de ce qui se jouait à certains moments provenait aussi d'une série d'observations réalisées au fil d'expériences répétées. Cette question ouvre un angle d'analyse nouveau de l'enjeu de l'accord préalable : une pratique soutenue peut favoriser les accords préalables (dispositions éthiques) au commun dans l'événement. Mais elle ne garantit aucun accès privilégié, comme la compréhension n'est pas une condition nécessaire à l'expérience du commun sensible. Peut-être qu'une telle pratique soutenue peut même réduire la capacité d'être à l'affût de l'irruption de la nouveauté, de percevoir les contrastes dans l'événement, comme le fait parfois l'habitude.

travers la manipulation sonore et la création de rapports schizophoniques²⁵⁸ aux sons ambiants. À l'inverse, l'approche acousmatique s'autorise toutes les transformations possibles, sans aucune considération pour le contexte d'origine d'un son : cette plasticité quasi-absolue (qui tient plus ses limites des outils technologiques à portée et des qualités propres d'un corps sonore) vise à mettre toutes les composantes au service de la qualité des sonorités composant une pièce.

L'approche mobilisée dans le processus d'édition sonore de *Résonances manifestes* a été infléchi par les considérations requises par le processus de création de la pièce, sans aucun rapport moral envers ces tendances contemporaines. En ce sens, le processus d'édition sonore impliqué dans la création de la partition a été effectué soigneusement, afin de souligner les contrastes (souvent par soustraction) et de réduire l'impact des perturbations nuisibles (un coup de vent soudain, un cri trop près qui vient saturer le signal, etc.) tout en préservant les rugosités propre à l'expérience des manifestations. Il s'agissait d'accentuer les qualités déjà présentes pour soutenir la fonction indicative d'un son, plutôt que de s'autoriser toutes les altérations possibles, ce qui aurait risqué de rompre le lien au contexte d'enregistrement, et donc l'une des spécificités de la pièce (Westerkamp, « Linking »).²⁵⁹ Autrement dit, un travail d'édition sonore trop important aurait pu dissiper une partie de la force affective de ces sonorités en brouillant leurs dimensions physiques-actuelles, ce qui aurait rendu difficiles certaines opérations conceptuelles de la perception (à travers lesquelles ces sons peuvent être associés à des manifestations), diminuant ainsi leur charge de potentiel. D'un autre côté, la création de la pièce était mobilisé par un rapport non représentationnel au politique²⁶⁰ : il ne s'agissait donc pas de générer une relation documentaire, voire touristique (« comme si vous étiez dans la rue ») aux manifestations, mais

²⁵⁸ La schizophonie, concept élaboré par le pionnier de la *soundscape composition* R. Murray Schafer, désigne la déconnexion, la séparation entre un son et sa source sonore et/ou son contexte d'origine (90).

²⁵⁹ Car les ambiances sont fragiles, difficiles à transmettre malgré le pouvoir du son en la matière (mentionné dans l'interlude sur l'enquête sonore). Il faut dire que le choix même du contexte d'enregistrement, les appareils choisis, la sélection des sons spécifiques, etc. était déjà amplement marqué par une position artistique subjective; en un sens cette retenue dans l'altération des sons revient alors à un modeste contre-ballant. Malgré sa position très près de Schafer, Westerkamp concède néanmoins la nécessité d'un traitement minimal des sons enregistrés dans la création une *soundscape composition*, puisque ceux-ci constituent des matériaux très complexes et difficiles d'approche (« Linking »).

²⁶⁰ Ce rapport non représentationnel au politique n'a pas été abordé de front, mais traverse l'ensemble de ce projet de recherche-crédation. Cf. *Les formes révolutionnaires*.

plutôt de partager les tonalités affectives qui marquaient ces moments singuliers du commun²⁶¹, de partir de ces matériaux pour composer de nouveaux blocs de sensations ayant leur vie propre. On retrouve ici sous un nouvel angle le caractère ambivalent des positions de sujet et d'objet : une perspective écologique ne peut se limiter à des positions figées telles que la « subjectivité » du compositeur ou de la compositrice, et à l'« objectivité » de l'environnement sonore. Nouvel angle également de la tension entre les processus de capture des forces environnantes et la non appropriation, le respect de l'altérité radicale du monde, bien que les sons enregistrés offrent toujours une certaine « résistance objective » au travail d'édition sonore.²⁶² Pourtant, cette « résistance » est aussi l'occasion de belles surprises. C'est que les *field recordings* de sons ambiants ont la capacité de faire entendre ce qui demeure souvent inaudible dans l'expérience quotidienne; ils ouvrent l'écoute à différents modes de perception en interrompant la familiarité à un contexte donné pour donner accès aux dimensions non perçues de l'environnement (Westerkamp, « Speaking »). La partition sonore basée sur de tels enregistrements de terrain pose ainsi l'écoute en tant que telle comme un élément central du processus de improvisation: la perception collective joue ici pour beaucoup dans le devenir-ensemble de l'agencement musical.

L'écoute comme matériau (et ses tensions créatrices)

*nous qui prêtons l'oreille
aux grands échos lointains
comme aux bruissements les plus proches*

Le projet de Devenir-ensemble a pris de front l'enjeu de l'écoute collective dans le vif du moment: il fallait apprendre à se faire des oreilles communes, en quelque sorte. Car si

²⁶¹ Une telle approche est grandement inspirée de celle élaborée par Bob Ostertag pour la pièce *All the Rage*, créée en collaboration avec le Kronos Quartet à partir de sons captés durant les émeutes *queer* de San Francisco en 1991: « *The point was not to transform the riot into something else, but to use music to bring the listener into the riot. Not the gimmicky sense of creating an audio illusion of actually being in the riot, but to get inside the energy, the passion, and most of all the anger* » (116).

²⁶² Par exemple, la « tonalité fondamentale » qui caractérise le « bruit de fond » d'un lieu donné rend parfois difficiles les collages entre des sons complémentaires mais captés dans des lieux différents. David Christoffel et Guillaume Tiger soulignent cependant qu'une telle tonalité relève de la posture perceptive, ce qui rappelle le rôle des préhensions conceptuelles dans la perception des tonalités affectives (tel qu'exposé au chapitre 2) (106-107). Il aurait fallu analyser davantage cette répartition de la perception sonore en « plans », qui est remise en question par certains penseurs de la *blackness*.

l'orientation collective de l'ensemble reposait principalement sur ses capacités d'écoute, c'est que l'écoute en venait à être un véritable matériau pour la pièce. C'est pourquoi le processus de création de *Résonances manifestes* a impliqué, dans les mois précédant la première performance, une série d'ateliers d'écoute et de réflexion avec les musiciens et musiciennes de l'ensemble.

Ces ateliers visaient d'abord à entamer une réflexion collective sur l'affectivité du son et sur la politique des écologies acoustiques, ce que les sons ambiants expriment sur le plan social et politique – « *what do you hear?* » (Rhine). Ils avaient également pour objectif de porter attention aux différents modes d'écoute et de travailler collectivement à flexibiliser le passage entre ces modes, voire leur activation simultanée, ce qui est en soi un enjeu politique – « *how do you hear?* »²⁶³. Ces deux objectifs convergeaient dans une série d'exercices et de pratiques musicales, autant de manières de développer les capacités communes de l'ensemble à percevoir ce qui demeure souvent non entendu, à s'ouvrir à la musicalité des sons ambiants pour apprendre à jouer avec elle, mais aussi d'apprendre à jouer ensemble, à se connaître musicalement. Car si l'ensemble, en tant qu'agencement collectif, ne *devient* qu'avec toutes les composantes qui participent à l'événement de son actualisation, la trajectoire, les manières et plis musicaux de chaque musicien-musicienne doivent aussi être considérés parmi ces composantes.²⁶⁴

Cet entraînement collectif singulier fut rendu nécessaire par la pluralité des interventions sonores dans *Résonances manifestes*. En effet, non seulement les sons ambiants enregistrés ont leur musicalité propre – avec laquelle on peut jouer (et composer) –, mais cette musicalité est productive, c'est-à-dire qu'elle provoque, catalyse, étend, pousse les corps touchés par elle à considérer ces sons non seulement comme des objets existants, mais comme de véritables sujets prenant part à la performance improvisée au « même » titre que les musiciens-musiciennes. Ils peuvent en effet faire changer le *mood*, contribuer aux lignes mélodiques ou aux contrepoints,

²⁶³ Le premier atelier a été l'occasion d'expérimenter le protocole technique des *militant sound investigations* du collectif Ultra-red (qui mobilise notamment la typologie de l'écoute élaborée par Pierre Schaeffer). Le second atelier s'est davantage concentré sur les *sonic meditations* de Pauline Oliveros et ses théories sur les différents modes d'attention et d'écoute. Cf. Ultra-red. « Some thesis... » et Oliveros, *Software for People*.

²⁶⁴ Tel que précisé au chapitre 3, il fallait tenir compte des accords préalables entre certains musiciens-certaines musiciennes. Ces accords ont été à la fois recherchés (notamment dans la sélection de ceux/celles-ci) lorsque certains mouvements tendaient à favoriser une proximité musicale, comme ils ont été parfois évités, pour stimuler un certain rapport d'étrangeté et de surprise.

imposer ou insuffler un rythme spécifique, etc. Une telle agentivité ne vient pas nécessairement rabattre toute intervention des musiciens-musiciennes dans le champ de la pure contingence, mais elle vient faire chambranler l'intentionnalité et la personnalité qui résident parfois dans l'expression musicale. Plutôt que d'être seulement le résultat de l'addition des inspirations individuelles, la performance musicale improvisée devient alors le résultat de la rencontre entre des actants humains et non humains, ce qui, à un à un certain niveau d'intensité affective, n'est pas sans rappeler ces moments rhizomatiques de la musique évoqués par Jeremy Gilbert (et abordés au chapitre 3) (118).

Immergé.e.s dans ce paysage sonore agissant à la fois comme élément de l'environnement acoustique, indication musicale et sujet co-créateur de la pièce, les musiciens et musiciennes sont appelé.e.s à porter attention aux jeux de contraste et aux dynamiques d'intensité afin de jouer collectivement avec la musicalité propre des sonorités ambiantes. Une telle posture s'est avérée exigeante, requérant une concentration polyvalente, un accueil de l'imprévisibilité, de l'instabilité et de la perte de repères, mais aussi de l'effervescence et de l'intensité collective qui marquent bien souvent les manifestations autonomes. En effet, l'écologie acoustique composite de *Résonances manifestes* – formée d'une association complexe d'enregistrements de terrain, de sonorités ambiantes propres au lieu de la performance, et des sons produits par les instruments des musiciens-musiciennes – fait ainsi directement écho aux enjeux liés à l'attention aux ambiances et aux tonalités affectives dans la consistance des communautés, à la perception collective du son et à la musicalité des sons effectifs du politique.

*ça monte doucement, mais puissamment,
sourdement, infiniment, beau, intense,
comme un french, un amour inattendu,
un voyage au plus profond,
un interstice sublime qui garroche
un peu de joie dans ce Nous profond*

Cette posture créative d'ouverture alerte et fébrile s'est également avérée inconfortable pour les musiciens-musiciennes puisqu'elle rompait avec la métaphysique de la subjectivité qui sous-tend la grande majorité des approches musicales (Nesbitt 187-188). Les différents rôles sur lesquels se base la pratique de plusieurs musiciens-musiciennes (par exemple, l'ensemble « produisant » la pièce à partir d'arrangements clairs et définis, le compositeur et/ou le conducteur, le soliste, etc.)

se voient donc pulvérisés, disséminés dans le processus collectif de création de la pièce : et à travers cette pulvérisation, un nouvel espace social émerge, rompant avec les codes auxquels les musiciens-musiciennes sont souvent attachés (Mattin 21). *Résonances manifestes* fait en quelque sorte le pari que cet ensemble de relations transversales venant menacer une certaine « sécurité » musicale permettrait de pousser les constellations de mouvement au-delà des expériences individuelles : « *When we move beyond our own experience, when we get disoriented in the sound of the in-between, it is the movement that takes over. Here, in the unsustainable arena where micromovements multiply to create microperceptions, new decisive turns emerge* » (Manning, *Always* 83).

Il y a quelque chose de risqué dans ces tournants décisifs qui échappent aux volontés personnelles, un risque qui peut aussi être l'occasion d'une concordance magnifique dans l'instant aventureux, où cette fragilité de l'artiste individuel se mue en une force commune qui dépasse la somme de ses composantes.²⁶⁵ Toutefois, une telle ouverture au risque (reposant sur ce type d'enchevêtrement complexe de composantes) nécessite plus qu'une critique du mode de production musical (occidental) traditionnel : l'exploration créative de ces enjeux requiert l'élaborations de techniques propres au processus singulier d'expérimentation.²⁶⁶

Conditions – techniques – de la performance

sonorités aiguës comme des armes prêtes à fendre

L'enjeu des techniques propres au processus de création s'avère particulièrement important dans une perspective écologique, où chaque aspect de la performance participe d'une quelconque manière à la création de la pièce. Chaque élément participant aux conditions d'effectuation de

²⁶⁵ Voilà qui n'est pas sans rappeler la *black sociality*. Il faudrait pousser l'analyse entre la *black sociality* et la fragilité de cette posture sur laquelle insiste Mattin, qui évoque l'exposition radicale à la limite qu'est l'extase de la communauté désœuvrée.

²⁶⁶ En tant que champ expérimental, la technicité entretient une relation privilégiée avec l'improvisation : « *Improvisation is not born of technicity, however. Technique is its grounding. It is born, paradoxically, through the repetition of a certain form-taking. Without the rigor and precision that comes of repeated, habitual activity, improvisation's potential vocabulary is too narrow; its implicit force too backgrounded to be functionally emergent* » (Manning, *Always* 35).

l'événement musical – ou même toute association de ces éléments – peut ainsi être l'objet d'un travail technique. L'analyse se bornera ici à aborder deux enjeux particuliers et les techniques qui ont été développées en cours de processus pour répondre aux exigences qu'ils posaient.

Le premier enjeu est vite apparu comme le risque de la cacophonie.²⁶⁷ La partition formée de *field recordings* d'événements souvent chargés sur le plan sonore occupant déjà un large spectre de fréquences, l'intervention de dix musiciens-musiciennes risquait à tout moment de faire basculer la pièce dans le flou, ce « brouillage qui empêche tout événement » (Deleuze & Guattari, *Mille* 425). Les techniques inventées pour répondre à ce problème se posaient alors comme des opérations de consistance visant à permettre la distinction des éléments disparates constituant l'ensemble. Il fut d'abord question que chaque musicien-musicienne entretienne son propre rapport au silence : une certaine retenue était de mise pour laisser place à la pluralité des timbres et à leur spécificité propre. De telles opérations de « retenue » créative furent aussi favorisées dans l'élaboration de personnages rythmiques et de paysages mélodiques : il s'agissait de « tenir à ses lignes », de prendre le temps de développer chaque personnage, de parcourir chaque paysage, de se tenir à un certain type d'intervention plutôt que de sauter sans cesse d'un type d'intervention à l'autre et ainsi courir le risque de surcharger un espace sonore concomitant.

L'orientation collective étant largement dépendante de la partition sonore, il fallut aussi s'arranger pour que chaque musiciens-musiciennes puisse entendre à la fois les sons formant la partition sonore, ceux émis par les autres performers et, bien évidemment, ceux émergeant de son propre instrument. Cet aspect du problème fut adressé par l'utilisation de multiples moniteurs de retour de son, par la location d'une salle à l'acoustique et aux équipements de qualité (incluant la présence d'un technicien de son rigoureux et compétent), mais aussi par l'aménagement d'une longue période de temps pour effectuer les balances de son, les essais techniques et la disposition « gréco-amphithéâtrale » des musiciens-musiciennes et des moniteurs.²⁶⁸ Finalement, les

²⁶⁷Non pas la cacophonie des infimes bruits du monde, ni celle qui est associée au bruit comme domaine (déprécié) de l' « extra-musical » par les oreilles étroites, mais plutôt celle qui rend flou, qui empêche de saisir les subtilités, celle qui réfère à la surcharge mal dosée, au manque de sobriété esthétique. Par ses bases épistémologiques, la cacophonie relève déjà d'une qualification éthique négative (du grec ancien *kako*, mauvais).

²⁶⁸ Il faut dire que l'enjeu de la capacité des musiciens-musiciennes de bien entendre la partition sonore s'était posé dès les premiers ateliers. Une autre option aurait été d'utiliser un système d'écouteurs, mais une telle option

pratiques avec les musiciens et musiciennes ont montré en cours de route que le ciblage momentané d'instruments particuliers venait stimuler la créativité collective de l'ensemble en ouvrant un autre plan sonore par soustraction. Certains mouvements – ou passages de mouvements – ont donc laissé place à quelques performers seulement, dans un souci de réduction momentanée.

Bien vite, les musiciens-musiciennes ont demandé des indications supplémentaires : le second enjeu s'est ainsi posé comme celui d'une tension entre le concept même sous-tendant la composition de la pièce, et la flexibilité requise dans le travail en collectif. Initialement, *Résonances manifestes* a été pensée comme une pièce où aucun « centre de conscience » n'aurait de position de surplomb et de vue d'ensemble sur la pièce, et où la partition sonore fournirait les seules indications orientant le jeu des musiciens et musiciennes. Indications conçues comme une série de points de repères, un aimant attirant gestes et affinités musicales spécifiques, plutôt que comme une médiation structurante, une régulation sociale. Il s'agissait, en plus des éléments mentionnés précédemment, de faire écho à l'organisation des manifestations autonomes, sans centre de direction, n'attendant aucun appel officiel pour agir, se composant et se décomposant rapidement, se mouvant comme un essaim, mobilisée par le désir d'être ensemble et de se tenir pour et contre quelque chose.²⁶⁹ Or de plus en plus impliqués dans le projet, faisant preuve d'une grande intelligence et rigueur collective, les musiciens et musiciennes ont demandé davantage de stabilité pour la première performance.²⁷⁰ Plutôt que de considérer une telle demande comme une compromission, une dilution de la force propositionnelle du concept de la pièce, celle-ci a été accueillie comme une nouvelle *enabling constraint* émergeant du processus même : un agencement atteint son potentiel comme mode d'invention pour une qualité de devenir seulement si les contraintes (ou l'absence de contraintes) pour sa venue-à-l'existence permettent plus

s'avérait complexe sur le plan technique, et peu désirable sur le plan conceptuel, puisqu'elle isolait les performers de toute une série de composantes sonores issues de l'écologie acoustique de la performance.

²⁶⁹ Une telle « anarchie qui s'organise », cette rigueur de l'expérimentation collective, a été à la fois la source d'inspiration et l'objet d'étude pour le projet (Derrida, « Théâtre » 165). Ce souci de refléter ce mode d'organisation dans l'organisation même de la pièce provient notamment du constat d'une certaine relation entre l'organisation sonore (structure de la production musicale, type de musique) et l'organisation sociopolitique actuelle (Bhagwati, « One's »).

²⁷⁰ Certains-certains ont, par exemple, demandé des indications écrites détaillées, d'autres ont voulu recevoir les pistes de la partition sonore à l'avance, certains-certains ont demandé des signaux visuels clairs, etc.

qu'elles n'en empêchent (Manning, *Always* 145). Deux techniques ont été élaborées pour répondre à cet enjeu d'indications supplémentaires.

D'abord, dans une visée similaire de réduction créative, certains « rôles » provisoires ont été attribués à des performers particuliers, en relation avec des éléments spécifiques de la partition sonore.²⁷¹ Ces rôles visaient à renforcer le contraste et favoriser les transitions entre les mouvements par l'ajout d'une nouvelle règle virtuelle éphémère. Car un des facteurs de cacophonie s'est avéré être la perte de repères dans le déroulé de la pièce : si une telle perte pouvait contribuer à l'immersion dans l'événementialité de la partition sonore, la potentialité d'une désorientation continue dans le déroulé de la pièce semblait difficile pour les musiciens et musiciennes, et semblait « expliquer » certains moments plus cacophoniques lors des pratiques. C'est pourquoi la seconde technique impliquée reposait sur la production d'une feuille d'indications écrites minimales sur les différents mouvements et les rôles attribués. Les deux techniques jouaient l'une avec l'autre pour répondre à l'enjeu conceptuel-propositionnel : l'importance de ces indications écrites a été minimisée par l'attribution des rôles, notamment lors des transitions entre deux mouvements, où certains-certaines performers avaient en quelque sorte pour rôle de marquer le seuil de passage et de « préparer le terrain » pour le mouvement suivant. Il s'agissait surtout de « *faire confiance* à ses oreilles » comme il a souvent été répété durant le processus de création de la pièce, si bien que lors de la première performance, plusieurs musiciens et musiciennes semblent n'avoir presque pas regardé leur feuille d'indications... Il aura fallu, là aussi, improviser dans la composition même.²⁷²

²⁷¹ Par exemple, à la fin du sixième mouvement (intitulé provisoirement « Fuite agitée » – provisoirement puisque les titres des mouvements ont été choisis explicitement pour aider les musiciens et musiciennes à s'orienter durant la performance), le violoncelliste a pour rôle, de jouer en solo avec le bruit ambiant des ruelles du centre-ville (systèmes d'aération, sirènes de police au loin, bruits de pas retentissant sur les parois avoisinantes, etc.). Ces rôles ont souvent impliqué la création de pairages momentanés et simultanés (comme des petits groupes plus denses au sein d'une manifestation). Une des musiciennes impliquées a d'ailleurs remarqué, lors d'un de ces duos, qu'elle s'était en fait mise à jouer avec les autres musiciens-musiciennes (ne faisant pas partie de « son » duo), déclarant subitement « Je joue avec vous même si je ne vous écoute pas ». Un tel constat semble témoigner de l'apport des ateliers d'écoute, puisque la capacité de s'entraîner à juxtaposer l'écoute focale (*attention*) et l'écoute élargie (*awareness*) a justement été l'un des objectifs d'exercices réalisés à partir des *sonic meditations* de Pauline Oliveros.

²⁷² « *The techniques [of relation part of an ethics of engagement] would have to be [...] improvised, taking the desires and expertise of the event's particular participants into account, inviting their active collusion in determining how the event would transpire, so that in the end it would become as much their event as the organizing collective's* » (Manning & Massumi 92).

Jamais ne repousse pour rien ce bonheur d'être ensemble, insondable.

La recherche de la plus grande qualité expressive ne saurait être étouffée par la proposition conceptuelle même la plus novatrice, la plus pertinente. Celle-ci fournit un certain aplomb, une force directive, mais ne doit en aucun cas régner au détriment des idées qui émergent de la pensée musicale, des nécessités propres au processus de création. Ces techniques peuvent en quelque sorte être considérées comme différentes manières de lier la machine abstraite et l'agencement collectif produisant la pièce, chacun offrant résistance ou voie de passage à l'autre. La notion de technique s'avère d'ailleurs fondamentale au sein d'un processus de recherche-crédation, car son élaboration est le lieu de l'intersection entre la pensée en acte de la pratique artistique, et la pratique réflexive de la recherche théorique (Manning & Massumi 89-91).

Expérimentations musicales et leurs effets désirables

toutes ces inclinaisons vibrantes

L'élaboration des diverses techniques requises par une pièce musicale émerge du processus même de création, par opérations successives. Or comme l'ensemble des conditions qui forment le contexte de performance et de création sont elles-mêmes en transformation constante, le travail technique de création musicale doit demeurer constamment ouvert. Une telle approche accentue le caractère imprévisible de l'expérimentation musicale²⁷³ : « *Experimental practice embodies technique toward catalyzing an event of emergence whose exact lineaments cannot be foreseen* » (Manning & Massumi 89; Manning, *Always* 33).

²⁷³ Une telle ouverture, une telle imprévisibilité fait écho à la porosité inhérente au travail de recherche-crédation, au plus près de l'expérience vécue, exposé aux variations de la contingence radicale qui marque le réel. Pourtant, cette proximité de l'expérience vécue ne devrait pas, dans une démarche de recherche sur les communautés affectives, être basée sur une auto-réflexivité personnelle, mais plutôt comme ouverture à la multiplicité des éléments qui participent aux trajectoires existentielles : « *[Making art] is neither an expression of myself nor a continuation of some established practice. It is a technique that vaults between contexts, snatches meaning here and there, translates, transforms, transposes, awkwardly skirting disaster, in a whirl of perspectives, in a flurry of tongues* » (Bhagwati, « One's » 20).

Cette approche d'ouverture et d'imprévisibilité n'exclut pas l'énonciation, au cours du processus, d'effets désirables mobilisant la démarche de recherche-crédation. De manière générale, *Résonances manifestes* penchait vers deux effets désirables particuliers. D'abord, un souci expérientiel (micropolitique) : que le bruit procède de lui-même, qu'il ouvre sur des devenirs-moléculaires, cosmiques, que l'agencement improvisé parvienne à élaborer une atmosphère singulière, propre à l'écoute du non entendu, de ce qui est *rendu sonore* à travers la performance, qu'il favorise l'ouverture à d'autres modes de perception du son, à la dimension ineffable de la musique, et ce tant pour les performers que pour l'audience.²⁷⁴ Le second effet désirable se situe davantage au niveau (macro)politique : que la pièce puisse partager ne serait-ce qu'une partie de l'intensité affective du commun manifeste, ce mélange subtil de passion et d'incertitude qui marque ces moments singuliers de communauté. Non pas sur un mode représentatif ou documentaire, mais plutôt comme une tentative de propagation des multiples tonalités affectives qui marquent ces événements, une proposition d'exercices de virtualisation empreints de puissance collective, de courage.²⁷⁵ Ces deux effets désirables se rejoignent en quelque sorte dans le désir d'expérimenter diverses modalités des communautés affectives, qui se traduit par la création d'expériences collectives intensives denses et potentiellement contagieuses, tant sur le plan musical que politique.

La question du succès (ou de l'échec) des performances de *Résonances manifeste* au regard de ces effets désirables n'est en soit pas pertinente : comme le rappelle bien John Cage, les œuvres expérientales ne peuvent être évaluées en termes de succès ou d'échec, leur issue est toujours inconnue (13). Car même la perception commune la plus aiguë, l'ensemble mieux entraîné, la partition sonore la plus fine, l'agencement musical le mieux disposé ne pourront jamais saisir dans une performance toutes les forces en jeu dans l'événement. *Désœurement et captures*. Aucune œuvre, musicale ou autre, ne saurait transmettre effectivement, dans toute sa complexité,

²⁷⁴ Un tel effet désirable fait écho à ce que Manning désigne comme un passage senti vers l'au-delà de l'expérence: « *When the piece is truly propositional, when it activates of mobile architecture that is inherently diagrammatic in its force, we experience movement's contrast more than its taking-form. We feel the resonance of the micro-expressions of movement in the creation of difference. This experience of contrast is felt through the perception of how the echo of a remainder that is the incipience of the movement passes into the singularity of the next event* » (*Always* 84).

²⁷⁵ En ce sens, la pièce peut être aussi être comprise comme un geste *éthique*, visant à augmenter la puissance d'affecter et d'être affecté, afin de ne pas être subsumé.e.s par les passions tristes qui prennent les corps lorsque se dissipent ces moments électrisants d'effervescence collective, de tension partagée.

la texture, l'intensité, la consistance des communautés affectives : une création désœuvrée ne peut seulement partager une « réserve infinie de sens communs et singuliers »²⁷⁶ (Nancy, *Désœuvrée* 195). Il y aura toujours quelque chose qui échappe aux processus de capture de forces : peut-être est-ce même cette part d'insaisissable qui rend les moments intenses de communauté si désirables.

musique d'ombres émerveillées

²⁷⁶ « Le désœuvrement a lieu dans la communication du retrait de la singularité sur la limite même où celle-ci se communique exemplaire, sur la limite où elle fait et défait sa propre figure et son propre exemple. Cela n'a lieu, bien sûr, en aucune œuvre : cela n'a jamais lieu de manière exemplaire, ni par un effacement, ni par une exhibition, mais cela peut être partagé de toutes les œuvres : c'est offert à la communauté, parce que c'est cela par quoi la communauté, déjà, était exposée dans l'œuvre comme son désœuvrement » (Nancy, *Désœuvrée* 195).

Postlude

Musique de la communauté affective

*Slow Riot
For New Zerø Kanada*

- Godspeed You! Black Emperor

Stylistique modulateur

L'étude de la contribution des sons et de la musique à la (trans)formation des communautés affectives a d'abord exploré l'espace résonnant entre l'usage des figures sonores dans le corpus textuel du commun sensible et les bruits des manifestations autonomes. Ce travail exploratoire a montré que de telles communautés émergent lorsque les liens entre corps, choses et ambiances se colorent d'une tonalité affective partagée. Les pratiques d'*affective attunement* qui permettent d'y accéder ouvrent toute une politique des fréquences, où les compositions mineures impliquent un jeu polytonal complexe duquel émanent des accords tendus, non résolus. Les dynamiques propres à un tel rassemblement d'hétérogènes ont été approfondies par l'étude des processus rythmiques d'individuation à travers lesquels les notions d'individu et de collectivité sont transversalisées dans une chorégraphie idiorythmique où singularité et communauté se tiennent à une distance respectueuse. En effet, la mise-en-commun des distances ainsi que la consistance par laquelle les composantes de la communauté tiennent ensemble sont apparues comme les traits principaux de la résonance affective qui fait vibrer le commun sensible. L'enjeu de la consistance transindividuelle, qui se déploie à travers un style (éthique) propre, a montré comment la

communauté affective entretient un rapport continu avec le dehors indéterminé, au plus loin de toute appropriation.

Les rapports de composition (mais aussi de décomposition et de recomposition) qui caractérisent la politique des communautés affectives sont apparus comme un jeu éthique et esthétique entre différentes manières de vivre. Ce jeu en vient à tracer un style, une opération éthopoïétique – c'est-à-dire productrice d'*ethos*, de consistance éthico-politique – qui dénote la singularité d'un(e) (mode de) communauté par une sorte d'« efficacité de l'implicite » (Foucault, *Histoire* 15-17; Bordeleau, *Taire* 34).²⁷⁷ Or l'expression d'une telle signalétique distinctive, de lignes de démarcation peut aussi être la source de marques d'appartenance, potentiellement fondatrices d'organisations molaires (Nation, famille, État), voire même des pires dérives fascisantes. Un tel risque de reterritorialisation identitaire nimbe toute la tradition heideggérienne de la communauté, qui repose sur une quête continue d'origine et d'essence : un discours de pureté qui règle les oppositions, et qui en cela rappelle ceux des racismes, nationalismes et ethnocentrismes de toutes sortes²⁷⁸ (Derrida, *Politiques* 112-113). Contre le fantasme de l'origine(l), les opérations stylistiques (éthopoïétiques) qui participent à la résonance transindividuelle doivent plutôt s'esquisser à travers un processus de passage constant, une surexistence créatrice d'univers virtuels. Une telle mise en variation continue des composantes (langagières, musicales, ou de la vie en général) fait entrer la création dans un mode mineur, caractérisé par la réduction des constantes et une prolifération d'effets changeants, de surcharge, un penchant pour les différences de dynamiques plutôt que l'établissement de points de repères (Deleuze & Guattari, *Mille* 132). Il y a quelque chose d'éminemment musical dans ce devenir du style : une modulation affective à travers laquelle les changements de tonalité s'effectuent dans des couplages de forces et de

²⁷⁷ « Parler de l'éthopoïèse est du même coup parler d'ethnoïèse. Il en est toujours, d'une façon ou d'une autre, question du devenir d'un peuple à la rencontre de la différence culturelle [*i.e.* la déclenche ou le redémarrage d'un processus collectif à travers une performance qui ne se reconnaît que par ses conséquences relationnelles]. Ces deux concepts, d'éthopoïèse et d'ethnoïèse, sont si étroitement liés qu'ils sont peut-être synonymes » (Massumi, « Droit » 128). Pour Massumi, l'éthopoïèse réfère plutôt au « devenir des formes de vie en relation, ou [à] la vivacité relationnelle de l'en-formation », ce qui rapproche le concept de l'écologie des pratiques de Isabelle Stengers (2003). Ce léger décalage par rapport à la lignée foucauldienne (qui pense l'éthopoïèse comme technique de soi) est l'enjeu d'un rapport au « propre » qui sera développée dans les pages suivantes.

²⁷⁸ À l'inverse de cette logique, les *black performances choreo-sonores* se dressent contre le concept d'origine pour y opposer un mouvement entre divers points de départ, situés dans un champ de devenir (Crawley 150-151).

matériaux qui (re)gènèrent constamment la singularité du processus au gré des circonstances.²⁷⁹ Penser le style comme processus de modulation éthopoïétique contribue ainsi à défaire les pétrifications identitaires en associant la production d'*ethos* à un processus hétérogénétique constamment ouvert aux différences qui peuplent le monde.²⁸⁰

Or tant qu'elle demeure dans l'analyse des opérations stylistiques langagières (les figures sonores et musicales), l'étude de l'impact des sonorités dans le devenir des communautés affectives se confine, jusqu'à un certain point, à une opération autoréférentielle et représentationnelle. La recherche sur les sons effectifs des manifestations (liée au processus d'enquête sonore présenté dans le premier interlude) a permis à la réverbération du sens de ne pas se limiter à un retour à soi, mais de faire entrer le langage dans un mode pragmatique, en rapport avec les circonstances. Car au-delà de la distinction classique entre langage (abstrait) et faits (concrets), penser l'influence des sonorités sur le commun affectif implique de concevoir ces composantes comme faisant partie d'agencements collectifs qui sont autant de devenirs vibrant sur le plan de consistance.²⁸¹

²⁷⁹ La notion de modulation, comprise dans l'optique de Simondon comme opération transductive continue et perpétuellement variable de prise de forme, chargée d'énergie potentielle, aurait mérité un développement plus approfondi dans le cadre de cette étude, puisqu'elle permet de lier affects (qui sont en tant que tels processus de modulation de potentiel), physique du son (la modulation réfère également à l'altération mutuelle des ondes sonores) et la musique (la modulation étant d'abord une notion musicale, référant au changement de tonalité – Saint Augustin définissait même la musique comme l'art de bien moduler) (Simondon, *L'individuation* 36-37, 54-55, 61; Saint-Augustin 25).

²⁸⁰ Une telle conception diffère profondément de l'ontologie heideggérienne: ce qui peut être désigné en tant qu' « être » implique toujours des processus de consistance engageant des rapports de transversalité existentielle: « Ainsi à la césure brutale Être/Néant se substitue la gamme ouverte des intensités existentielles. [...] Il n'existe aucune forme d'être brut, planté là, une fois pour toutes, indépendante des Agencements qui l'appréhendent pour en subir les effets ou infléchir la trajectoire et le destin. L'être est modulation de consistance, rythme de montage et de démontage » (Guattari, *Cartographies* 138 ; Guattari, *Chaosmose* 77).

²⁸¹ Deleuze et Guattari précisent, sur ce concept qui peut sembler difficile d'approche : « Ce plan n'a rien à voir avec une forme ou figure, ni avec un dessein ou une fonction. Son unité n'a rien à voir avec celle d'un fondement enfoui dans la profondeur des choses, ni d'une fin ou d'un projet dans l'esprit de Dieu. C'est un plan d'étalement, qui est plutôt comme la section de toutes les formes, la machine de toutes les fonctions, et dont les dimensions croissent pourtant avec celles des multiplicités ou individualités qu'il recoupe. Plan fixe, où les choses ne se distinguent que par la vitesse et la lenteur. Plan d'immanence ou d'univocité, qui s'oppose à l'analogie. [...] Nous ne parlons pas ici de l'unité de la substance, mais de l'infinité des modifications qui sont parties les unes des autres sur ce seul et même plan de vie » (Deleuze & Guattari, *Mille* 311).

Perception du bruit trouble

Une telle ouverture au plan d'immanence requérait de porter attention à la matérialité sensible que le langage n'exprime toujours que partiellement. Un certain détour par l'analyse de l'impact du son comme phénomène physique a permis de montrer le caractère profondément fluctuant, rythmique, vibratoire et donc *sonore* de l'actualité matérielle. Or l'enjeu des affects sonores appelait à dépasser les limites de la science physique pour s'intéresser à la dimension sensible qui marque toute expérience au/du monde. L'apport considérable de la philosophie du processus de Whitehead a non seulement fait ressortir le caractère éminemment contextuel des positions de sujet et d'objet dans l'expérience de l'écoute, mais a aussi exposé comment les écologies sonores sont sensiblement qualifiées par une forme subjective (*affective tone*), qui comporte toujours une certaine dimension négative, dévoilant le caractère contrasté de toute expérience perceptive.

Voilà qui offre un changement de perspective dans l'entente de ce « silence » partagé qui peuple la pensée de la communauté affective.²⁸² L'étude de la matérialité sonore a dévoilé l'inexistence radicale du silence, ou du moins son caractère plein, rempli, sa *plénitude* : ce que l'on désigne par « silence » n'est que le non entendu de l'infime cacophonie des bruits du monde. Certes, ce « silence » du commun désœuvré revient souvent à une absence de paroles, à la nécessité de *se taire* ensemble pour laisser place au partage même, à la communication du partage. Cette communication sans parole serait-elle le lieu d'une amplification (par contraste) de la matérialité phonique que fait entendre la *black sociality*, ou du moins à laquelle elle prête l'oreille? Une certaine lecture d'Heidegger tend plutôt à rabattre l'*entendre* sur le comprendre, subsumant l'écoute commune sous le *logos*²⁸³ :

²⁸² Qu'il s'agisse de celui qui/que préserve l'amitié (Derrida, *Politiques* 72-76), du « silence » de la littérature (et du communisme qu'elle ouvre) (Blanchot, « Littérature » 300, 320), l'enjeu demeure ici le même. Il faudrait approfondir davantage la question du silence (ou de ce qui est entendu comme tel), notamment en abordant ses rapports avec le *faire-silence* de l'appel de la conscience chez Heidegger (§60), mais aussi à travers certaines contributions récentes de la pensée féministe (entre autres Bourgault et Butler).

²⁸³ Voilà qui mériterait un plus ample développement dans des travaux futurs. Il convient ici de souligner, suivant Derrida, que c'est par ce rapport étroit entre entendre et comprendre que s'introduit la notion d'appartenance à la communauté chez Heidegger, non sans rappeler d'inquiétantes résonances historico-politiques : « Si la voix de l'ami, et donc la référence à l'ami, est aussi essentielle à l'être-propre du *Dasein* [...] que la communauté, le peuple et le combat (*Kampf*), il est sans doute logique d'en conclure qu'il n'y a pas d'ami qui ne soit lui-même *Dasein* répondant en retour à la même description et aux mêmes conditions : pas d'ami hors de la possibilité de parler, d'entendre [...] pas d'ami hors de l'appartenance à une communauté et à un peuple (*Volk*) » (*Politiques* 363). On peut difficile être plus loin de l'écoute dispropriative inhérente à la *black sociality* : « *Noise is the critique of the proper [...] Noise is that which is purported to not belong, that which supposedly waits in need of abatement* »

Tendre l'oreille, ce n'est pas écouter des sensations auditives et des bruits, des complexes sonores, des phénomènes acoustiques [...] Non, nous tendons l'oreille vers ce qui est au-delà de l'oreille, de l'oreille ouverte, là-bas, dans le monde, auprès de ce qui est par exemple utilisable dans le monde [...] ou auprès de ce qui est entendu. Nous n'entendons pas l'entendre mais l'entendu et donc ce qui est compris : le *Dasein* est essentiellement celui qui entend en comprenant, c'est-à-dire en étant auprès de ce qui est entendu, au sens de compris. [...] à travers l'oreille, le *Dasein* porte la voix de l'ami *bei sich*, mais qu'il se porte aussi auprès des choses dans le monde et d'abord auprès de ce qui est entendu et compris. (Derrida, *Politiques* 363-364)

Or si l'écoute ne se limite pas aux « sensations auditives », c'est plutôt, comme le montre Whitehead, que l'audition engage toujours une préhension conceptuelle n'impliquant pas nécessairement une compréhension (dialogique).²⁸⁴ Un des apports cruciaux du matérialisme spéculatif a ainsi été d'exposer l'écoute comme imbrication d'opérations physiques (sensoriels) et mentales (psycho-métaphysiques). Le jeu contrasté entre les préhensions physiques et conceptuelles détermine ce qui entrera (ou non) dans le monde perçu d'une entité en position subjective. L'enjeu de la perception s'est en ce sens avéré crucial dans l'étude de l'affectivité sonore : une analyse pragmatiste et spéculative a pu montrer comment la perception des sons s'opère selon deux modes généraux – la mesure et les flots – qui s'entrecroisent constamment dans l'expérience vécue. Bien que le mode des flots soit plus près de la dimension affective de l'expérience, les deux modes interviennent dans la manière dont les communautés sont affectées par les sonorités, en musique ou dans les manifestations autonomes. L'enjeu de la perception en est donc un de flexibilité, de capacité (collective) de passer d'un mode à l'autre selon le contexte en présence, ou du moins selon le champ d'expérience qui est déterminé comme tel par/dans les agencements collectifs où s'effectue la perception. Une telle mobilité collective des régimes d'attention souligne le caractère micropolitique de l'écoute. Car les rigidités sont nombreuses : bon nombre d'organismes ont tendance à « stabiliser » la perception par ajustements compensatoires, c'est-à-dire par micro-réactions visant à contrecarrer l'effet de ce qui est perçu, ce qui pousse Simondon à constater que le développement ontogénétique de nombreux êtres vivants irait dans le sens d'un contrôle plus grand de l'égo-centrisme (*Cours* 356). Cette tendance à exclure les perceptions qui troublent l'égo a d'importantes implications sur le plan politique : expérimenter le caractère impliqué du son, le bruit et la vibration profonde des écologies peut

(Crawley 151).

²⁸⁴ À moins de l'entendre comme mutualité des préhensions – *com-préhension*...

produire une certaine « aliénation » qui sera « contrée » par une autorégulation stratifiante pouvant légitimer les catégorisations hiérarchiques et fonder les rhétoriques réactionnaires. « *What if he had let the rhythms move him, if he had consented to the noise of the encounter?* »²⁸⁵: la question que pose Crawley s'avère cruciale pour ce travail d'entraînement à la perception de ce qui est en mesure d'affecter collectivement, à se laisser toucher par les dimensions de l'événement qui troublent la personnalité, par la *blackness* (142).²⁸⁶ La musique, et en particulier l'improvisation collective, peut contribuer à cet entraînement à percevoir le mouvement des multiplicités moléculaires, puisqu'elle vit elle-même de ces zones d'indétermination qui étourdissent les vivants (Deleuze & Guattari, *Philosophie* 164). Non pas en fournissant des sensations abstraites pour distraire du « déracinement » produit par les discordances et les courants troublants de la vie contemporaine, mais plutôt en favorisant ce rapport de confiance de l'intuition, dans les capacités d'expérimenter la disruption, confiance dans les possibilités qu'offre le monde de singulariser la communauté (Tiqun, *Exercices* 28; Raffanelli Orta 21). Une con-fiance (se fier ensemble) : un courage, même.

Musique du/au dehors

L'étude du potentiel affectif de la musique sur les communautés affectives a d'abord montré que la création musicale consiste en la création de bloc de sensations issus d'un processus de capture des forces qui parcourent le monde. Par le biais des ritournelles, la musique fait entendre des forces sonores qui reposent en-deçà des organisations formelles, dans les interstices de la vie sociale, dans les plis de la matière. Le travail de création musicale – à travers ses différents degrés d'improvisation et de composition – revient ainsi à organiser des rencontres entre corps de différentes natures afin d'accroître les capacités expressives et les potentialités affectives de l'agencement créateur, et notamment sa capacité à faire consister des matériaux aptes à capter des

²⁸⁵ La question n'est pas féminisée puisqu'elle fait écho au cas évocateur de l'architecte Benjamin Latrobe à la fin du XIX^e siècle à New Orleans: après avoir entendu un son ahurissant (qu'il croyait provenir de chevaux, mais qui correspondait en fait aux lointains chants et danses d'un groupe d'Afro-américains-Afro-américaines dans un quartier périphérique), le notable déclarait n'avoir jamais rien entendu d'aussi « sauvage », « grossier », et « stupide ». Ce type de réaction conduisant à un rabaissement théorique exemplifie bien pour Crawley le genre d'opération réflexive qui a structuré le rejet des sonorités (et de la *blackness*) par une bonne part de la philosophie occidentale (142). L'oreille de Heidegger aurait-elle eu des réactions similaires à celle de Latrobe? Peut-être, dans la mesure où, pour paraphraser Moten, un certain souci de la perception mène à la déconstruction de l'ontologie.

²⁸⁶ Car la *aesthetic sociality of blackness* génère des tournants dans le champ de la perception : Manning souligne d'ailleurs le caractère politique, à travers ses qualités suprasensorielles (c'est-à-dire aptes à générer de nouvelles attitudes perceptives), de cette « *more-than human sociality* », (*Pragmatics*).

forces non entendues. Un travail qui requiert l'élaboration constante de techniques et de processus mécaniques capables d'ouvrir l'agencement à sa dimension potentielle à partir du phylum qui passe par là.

L'enjeu des captures et de la dispropriation, et en particulier celle qui émane de la résistance radicale du son à la captation dévoilée par la *blackness*, s'est posé comme un des principaux nœuds de ce travail: comment « faire prise » sans chercher à s'appropriier l'inappropriable ? Comment « prendre part » sans appartenir ? Giorgio Agamben propose une nouvelle entente de ce problème éthopoïétique à travers une conception du travail poétique venant reconsidérer les concepts de style et de manière :

[...] l'acte poétique se présente comme un geste bipolaire, qui se rend chaque fois étranger ce qui doit être très exactement approprié. Style et manière désignent [...] les deux pôles irréductibles [de ce geste]: si le style en marque le trait le plus propre, la manière recueille une exigence inverse d'expropriation et d'inappartenance. [...] le style est une appropriation désappropriante (une négligence sublime, un oubli de soi dans le propre), la manière une désappropriation appropriante (un pressentiment de soi ou un souvenir de soi dans l'impropre). (*L'usage* 135-136)

La tension entre le propre et l'étranger s'avère ainsi être au cœur de la création (musicale notamment) : « maîtriser » une technique implique une perpétuelle ouverture à une extériorité radicale qui dépasse toute notion de propriété. Pour l'auteur de *La communauté qui vient*, l'usage désigne ce champ de tension entre perte et saisie, une oscillation entre patrie et exil (Agamben, *L'usage* 136). Tension qui serait le lieu d'une performance improvisée à renouveler sans cesse, qui tenterait de savoir faire usage en respectant l'autonomie radicale de ce qui est pris dans le moment créateur.

Or cet enjeu prend une tournure légèrement différente en ce qui a trait à la communauté affective. En effet, les corps pris dans un devenir commun par la circulation affective s'accordent au dehors, compris comme l'inconnu atopique dont l'humain ne peut répondre, mais qui l'ouvre à de nouveaux devenirs.²⁸⁷ L'expression de la souveraineté du dehors survient notamment dans le

²⁸⁷ « La persistance du dehors préexiste à toute rencontre, latence spectrale qui surgit au monde dans le mouvement d'une jecton antérieure à toute subjectivation ou objectivation. Le sujet ou l'objet n'advient que depuis la ligne inframince du dehors à la fois comme lieu de différenciation et d'indifférenciation, ligne – jet. Le dehors

moment d'irruption de la sous-jacence, modalité imperceptible à travers laquelle « certains devenirs du monde ne peuvent être appréhendés sous la modalité de la saisie, du *capere* » (Bartoli & Gosselin 3-7). Dans l'horizon du dehors coexistent des êtres de toutes natures, hors de toute logique finaliste ou instrumentale : n'est-ce pas cela, le cosmos, c'est-à-dire la communauté des autres en tant qu'hôtes du dehors?²⁸⁸ La communauté accueillant le dehors fait écho au « *being together in homelessness* » de Harney & Moten, qui n'est pas une idéalisation ou une métaphorisation de l'itinérance, mais plutôt une « *undercommon appositionality* », un « être parmi les siens » dans la dépossession (96-97).²⁸⁹ Ce devenir chemine contre tout désir d'appartenance et de sécurité coagulés dans la figure de la maison, qui fonde toute une rhétorique de propriété, d'établissement et d'appartenance sur laquelle se base les conservatismes, nationalismes et colonialismes de toutes sortes.²⁹⁰ Une communauté sans demeure, syntonisée au dehors, contre toute immobilisation, tant au niveau macro que micropolitique. S'il faut assumer certaines captures inhérentes à la création et à la vie même (toute vie n'implique-t-elle pas une certaine prise énergétique?), celles-ci doivent être effectuées avec la plus grande circonspection,

n'appartient ni au vivant ni au non-vivant, mais les embrasse tous les deux, car leur enchevêtrement est la condition de sa persistance. Le dehors est la ligne d'horizon qui crée du différend, mais c'est aussi là que la rencontre a lieu » (Bartoli & Gosselin 11-12).

²⁸⁸ Cette proposition de Bartoli & Gosselin marque toutefois une distinction entre la communauté affective et cette communauté « cosmique », commun préexistant à la circulation d'affects: « Ce qu'il y a de commun entre les êtres ce n'est pas la chose mise en partage (la *res publica*), mais le dehors qui rend possible leur advenue au monde comme êtres singuliers. Seule une conscience non anthropocentrique peut avoir accès à ce commun, peut accueillir la multiplicité des agirs dans leur indépendance sans chercher à les rabattre les uns sur les autres : agir animal, végétal, minéral, physique ou infraphysique. *Le commun préexiste à la communauté*. Les lignes d'erre se croisent, se chevauchent puis se séparent, et les gestes entrent en résonance, indiquant en pointillé autant de seuils qui forment le lieu atopique de ce commun inframondain » (12, je souligne). Or il n'y pas d'opposition ici, un peu comme le plan d'immanence est toujours déjà donné *et* à créer. Pelbart résume bien cette ambivalence par une distinction originale entre commun et communauté: « *the common [as a reservoir of singularities in continual variation, a body-without-organs apt to the most diverse individuations, a virtual bottom, a pre-individual social vitality] on the one hand, it is already given [...] and on the other hand it is to be built, according to the new figures of community that the common thus conceived could engender* » (91, 99).

²⁸⁹ Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Harney & Moten font allusion à des musiciens (en l'occurrence Woody Guthrie et John Coltrane) comme exemples de ce qu'ils désignent comme « *cosmic hobos* » (140).

²⁹⁰ « [...] *the home as the governing metaphor of the nation, based on the assumption that state sovereignty is inviolable as the spatiotemporal model of political governance. This discourse emphasizes the dichotomy of the homed and the homeless, classifying the homed as citizens in the citizen/nation/state triad. [...] Any deconstruction of the principle of state sovereignty must therefore be envisaged as the deconstruction figure of the home [...]. Homelessness, understood as a renunciation of the discourse of the nation-state, would not necessarily prevent us from feeling "situated" or "accommodated"* » (Manning, *Ephemeral* 32, 74).

un souci même²⁹¹, puisque la communauté affective demeure sans cesse inappropriable : « Ce qui est commun, ce n'est jamais une propriété, mais seulement l'inappropriable » (Agamben, *L'usage* 143). D'autant plus en ces temps de crispation identitaire, de spoliation des ressources naturelles et de gestion ubuesque des écologies, « hauts » faits de l'époque qui reposent toutes sur un mépris de la souveraineté du dehors, une crainte de l'étranger, de l'inconnu.

Devenir-ensemble

Communauté : dans les échos du concept, certains entendent toujours les rumeurs de la nation, de la chrétienté, de la fraternité, et des politiques qui y sont rattachées. Parmi ceux-ci, les plus notables (considérant leur parcours et leur engagement autour de ces questions) sont probablement Jean-Luc Nancy et Jacques Derrida. Au milieu des années 2010, Nancy affirme désormais privilégier l'utilisation du concept d'« être-avec », pour ce qu'il porte d'écartement au cœur de la proximité; la communauté comportant finalement pour lui trop de « *résonance* invinciblement pleine, voire gonflée de substance et d'intériorité » (Nancy, *Affrontée* 42-43, je souligne). Derrida quant à lui admet ne jamais avoir directement utilisé le concept de communauté dans son œuvre, puisqu'il demeurerait selon lui trop chargé d'appartenances identitaires et religieuses, incapable de désigner l'aimance (là où amour et d'amitié se confondent) (*Politiques* 329-331). Son *Politique de l'amitié* s'inscrit néanmoins, de son propre « aveu », dans la lignée des enjeux posés par les auteurs du commun désœuvré. « Derrida exprime, par son embarras, celui de notre situation philosophique actuelle ; en certains endroits nous manquons de mots » (Nancy, *Possibilité* 68). Et de musique ?

En effet, que l'on doive lui associer des qualificatifs tels que « désœuvrée », « inavouable », « de ceux [et celles] qui n'ont pas de communauté », « des ami[e.]s de la solitude », « fugitive » ou même « affective » pose la question de la pertinence, ou du moins de la justesse, du concept de communauté, qui semble inéluctablement chargé de résonances identitaires et/ou appropriatives. Or si la question de la communauté a été l'un des points focaux de ce travail, c'est que le concept demeure porteur d'une force évocatrice indéniable : il émane d'un phylum particulièrement

²⁹¹ Souci, en ce sens deleuzien: « nous n'ayons aucun moyen sûr pour préserver, et à plus forte raison faire lever les devenirs, y compris en nous-mêmes. Comment un groupe tournera, comment il retombera dans l'histoire, c'est ce qui impose un perpétuel "souci" » (Deleuze, *Pourparlers* 234).

foisonnant, qui connecte une série d'initiatives, de pensées, de luttes au travers les lieux et les époques, et active par là une problématique qui résonne chez tous ceux et celles qui y sont sensibles. N'est-ce pas là le propre d'un concept, de renvoyer à un carrefour de problèmes et de faire événement de manière intensive (Deleuze & Guattari, *Philosophie* 24-26) ?

Pourtant, l'approfondissement de la problématique du rôle joué par le son et la musique dans l'intensité collective sans appartenance, notamment dans ses aspects musicaux et performatifs, est venu remanier les coordonnées conceptuelles de ce travail. Et si ce commun vibrant, à travers ses performances actuelles et les nappes de potentiel qu'il ouvre, relevait davantage du *devenir-ensemble* ? Ensemble : un mode singulier de multiplicité qui prend sens de la polysémie qui s'ouvre entre deux conceptions complémentaires. D'abord, l'ensemble comme formation musicale (historiquement rattachée au jazz), dont l'improvisation est à la fois la condition de possibilité et l'expérience qui permet d'y accéder, et qui est caractérisée par un refus de la fermeture (qui la menace constamment cependant). Une organisation sans principe ni centre, où l'agencement musical se détache des stratifications de toutes sortes (la partition, le contrat, le chef/directeur) pour ne tenir que sur la qualité singulière des affinités qui s'y lient (Moten, *Break* 85, 94-97). Pour Moten, ces « *paradoxically elective and imperative affinities* » ré-ouvrent la question du communisme de manière prophétique, faisant de l'ensemble un lieu d'expérimentation sur le peuple à venir (*Break* 92).²⁹²

À cette conception de l'ensemble est liée une seconde, celle de l'intermodalité sensorielle, qui met de l'avant le caractère intermodal (voire même synesthésique) de l'expérience affective. L'absence de dominance d'un sens sur un autre ouvre une sémiotité qui donne accès à une constellation signifiante où les différents niveaux de l'expérience sont sentis intégralement : entités et variations, occasions et processus sont perçus à la fois de manière conceptuelle, factuelle (physique) et transitionnelle (Moten, *Break* 89-91). Intermodalité de l'affect : si la musique est produite par des agencements qui rassemblent une série de composantes de différentes natures (sonores, lumineuses, tactiles, atmosphériques, psychologiques, non perçues,

²⁹² Un peuple toujours à venir, traversé par un devenir-minoritaire. Pour Rosi Braidotti, le devenir-minoritaire réfère à un potentiel (partagé) de défamiliarisation subjective radicale (89-80). Une conception qui s'avère pertinente pour la suite de ces recherches.

etc.), seule une pluralité de modalités sensibles permet alors d'accéder à sa dimension affective dans toute sa complexité expérientielle.

Ces deux conceptions de l'ensemble sont prises dans un devenir (commun), c'est-à-dire un mouvement d'involution créatrice à travers lequel des multiplicités émergent dans de nouveaux rapports sur le plan d'immanence (Deleuze & Guattari, *Mille* 292, 305-306, 334). Le devenir-ensemble d'un agencement musical marque la consistance de la circulation affective qui vient transversaliser les composantes pour les rendre indiscernables dans la singularité de leur expression collective (improvisationnelle), sans toutefois fondre ces composantes dans une totalité supérieure, puisque ce sont les rapports de (dé-/re-)composition entre celles-ci qui caractérisent l'ensemble.²⁹³ Le concept permet de lier l'actualité infime du moléculaire (« tous les devenirs sont déjà moléculaires ») et la force de potentiel et de création du minoritaire (« il n'y a de devenir que minoritaire ») dans un même mouvement *musical*²⁹⁴ empreint de *blackness* (Deleuze & Guattari, *Mille* 135, 334) : « *An appeal, in this delivery – you're making all this sound, you're making all this noise. You're an ensemble, and that's bound up with that notion of study and sociality that we've been talking about* » (Harney & Moten 136-137). Le concept de devenir-ensemble est, faut-il le rappeler, apparu durant le travail d'élaboration de la pièce *Résonances manifestes*²⁹⁵, et s'est affiné dans les échanges et réflexions collectives avec les musiciens et musiciennes: il est ainsi, en tant que tel, issu d'un processus de *study*, d'expérimentation, et ne pourra être approfondi que dans cette perspective. Car la sémioticité ouverte par le concept d'ensemble ne peut être décrite que par une improvisation radicale de la notion même de description, une *anarchisation* de la variation propre à l'expérience singulière de l'ensemble (Moten, *Break* 92).

²⁹³ En cela, le devenir éloigne l'ensemble d'une conception logico-mathématique (ensemble comme totalité qui sous-tend des relations d'appartenance). Il faudrait toutefois approfondir cet aspect de l'analyse avec Ludwig Wittgenstein (qui inspire à Moten le concept d'ensemble), dont la pensée se situe au croisement des mathématiques (à travers Whitehead notamment) et de la philosophie.

²⁹⁴ Deleuze & Guattari insistent à plusieurs occasions sur l'importance du concept de devenir en musique. Il faudra évidemment approfondir l'analyse en cette voie.

²⁹⁵ Il faudrait ainsi affiner et déplier le concept pour mieux discerner ses potentialités. À ce titre, il faudra voir plus amplement ce que la conception présentée ici partage avec celle élaborée par Martin Lussier dans son ouvrage *Les musiques émergentes. Le devenir-ensemble* (2011). L'auteur semble cependant appréhender la notion d'ensemble dans une perspective issue des mathématiques ; son analyse semble aussi davantage portée par les études de genre et l'ethnomusicologie des scènes et pratiques musicales.

Ce processus expérimental pourra être déployé dans trois voies de recherche particulièrement inter-reliées, attirant vers elles l'ensemble de ce projet de recherche création. La première concerne l'analyse de la musique – et plus particulièrement de la performance musicale – à l'aune de la sémiotique (comprise au sens peircien, c'est-à-dire comme phénoménologie de l'expression). Une telle voie permettrait d'approfondir les réflexions amorcées autour des notions d'expression, d'énonciation, de signe et de diagramme, et viendrait offrir un angle d'approche nouveau des rapports entre sonorités et langage, signes et particules, performance et perception, affects et musique, etc., voie nécessaire s'il en est un, considérant que « la perception, la sémiotique, la pratique, la politique, la théorie, c'est toujours *ensemble* » (Deleuze & Guattari, *Mille* 246, je souligne). Elle permettrait aussi d'aborder plus amplement le concept d'idiome, qui a été croisé à quelques reprises au fil de ces recherches, notamment dans l'œuvre de Jacques Derrida, Fred Moten, et David gé Bartoli & Sophie Gosselin.

La seconde voie consisterait à aborder le concept de performance par le biais des *performance studies*, et plus particulièrement à travers la contribution des études théâtrales et de l'anthropologie-ethnomusicologie à ce champ interdisciplinaire. Cette voie de recherche permettrait notamment de considérer l'apport des notions de rituel, de liminalité et de transe dans les rapports entre musique et intensité du commun, et de reconsidérer les concepts d'extase (et toutes les techniques pour y accéder) et du cosmique, qui ont été effleurés ici sans que soit déployé leur plein potentiel. Une telle attention aux pratiques de l'ineffable permettrait d'aborder ces dimensions « mystiques » et « magiques », cette part étrange qui résiste à l'analyse et dont il est si souvent question dans les textes portant sur la musique et le commun. Cela pourrait aussi être l'occasion, suivant la proposition de Bernard Aspe de dégager le domaine spirituel de son carcan religieux afin qu'il occupe de nouveau l'espace de la politique (*L'instant* 85-86). Le concept de *communitas* élaboré par Victor et Edith Turner semble être une avenue particulièrement prometteuse en la matière.

Un troisième axe de recherche consisterait à amplifier la pensée du devenir-minoritaire avec la force déployée par le concept de mineur. Le mineur, qui a surtout été élaboré chez Deleuze & Guattari au niveau des usages de la langue et notamment de la littérature, recèle d'un fort potentiel musical. Il s'agirait notamment d'entrecroiser les concepts de composition mineure

(élaboré par Stevphen Shukaitis) et celui de geste mineur (proposé par Erin Manning), afin de développer conjointement leurs dimensions actuelles et potentielles, musicales et politiques. Ces recherches pourraient être l'occasion de déplier les potentialités ouvertes par la notion d'appel, qui apparaît comme un lien peu exploré entre la pensée du commun désœuvré et les *black studies*.²⁹⁶ Minorité, mineur, appel : autant de manières d'aborder l'enjeu du peuple à venir. Comment, pour reprendre la formulation de Goodman, la musique peut-elle émettre des diagrammes prophétiques de socialité, portant de nouveaux affects, percepts et concepts à l'expression (12) ? Certaines pratiques musicales peuvent être considérées comme des exercices de virtualisation, de fabulation d'un peuple à venir, toujours à composer²⁹⁷ : par exemple les improvisations collectives du *free jazz* et la manière dont elles étaient mises en scène en tant que performances désordonnées, expressions folles et passionnées de potentialités qui demeureraient autrement assourdies.

Pensée-musique, cosmologie et politique de l'étrange(r)

Penser *entre* musique, philosophie et politique porte à chercher les rythmicités sous-jacentes aux significations formelles, à explorer les multiplicités, à porter attention aux potentiels de résonance, à partir de l'instabilité productive des relations, à souligner l'ouverture des processus. Une « pensée-musique » qui apparaît dès lors comme « une posture éthique dont l'incidence est politique, une écologie des signes tournée vers le jeu des différences, plus que jamais d'une grande actualité » (Criton, « Avant-propos » 11).

Éthique et politique, d'abord parce que l'irruption des sons et de la musique dans le travail philosophique ne se fait jamais sans heurt, tant la philosophie occidentale s'est constituée sur l'exclusion des bruits non signifiants. Une telle hiérarchisation des sonorités fait écho à celle des

²⁹⁶ Clairvoyance de Blanchot à cet égard: « L'appel au-dehors, un dehors qui ne soit ni un autre monde, ni un arrière-monde, il n'y a pas d'autre mouvement à opposer à toutes les formes de patriotisme, quelles qu'elles soient » (*Écrits* 159).

²⁹⁷ « On écrit en fonction d'un peuple à venir et qui n'a pas encore de langage. Créer n'est pas communiquer, mais résister. Il y a un lien profond entre les signes, l'événement, la vie, le vitalisme. C'est la puissance d'une vie non organique, celle qu'il peut y avoir dans une ligne de dessin, d'écriture ou de musique. Ce sont les organismes qui meurent, pas la vie. Il n'y a pas d'œuvre qui n'indique une issue à la vie, qui ne trace un chemin entre les pavés.» (Deleuze, *Pourparlers* 196).

modes de socialité²⁹⁸ : de la philosophie à la musique et à la politique, cette logique de purification est à la source de toutes les crispations identitaires, et des politiques réactionnaires qui en découlent.²⁹⁹ Pourtant, élaborer des propositions affirmatives à contre-courant de ces logiques ségrégationnistes n'implique pas de « recentrer », « rééquilibrer » ou chercher à faire « reconnaître » la différence radicale des pratiques expérimentales du commun, de la musique³⁰⁰, de la philosophie, mais plutôt de partir de ce trouble, de cette dépossession qui marque leur singularité processuelle. Tel est le rôle que s'est donné ce que Bartoli & Gosselin appellent la cosmosophie: une pratique de pensée qui ne cherche pas à gérer ou nier la peur, dont la puissance affective fait des ravages aujourd'hui, mais plutôt à « accueillir le monde dans ses forces ambivalentes et démesurées qui se tissent hors de l'entendement humain », et dont l'exercice permettrait d'« acquérir assez de consistance pour accepter l'inconsistance du monde, sa persistance spectrale » (10).³⁰¹

De ce projet de recherche-crédation émerge l'hypothèse selon laquelle l'expérimentation musicale peut contribuer à ces recherches cosmosophiques. Élaborer des propositions qui agiront comme techniques d'entraînement pour diminuer la part de *whiteness* en chacun-chacune de nous, celle se crispe devant l'inconnu, qui cherche à s'établir en tous lieux, à cadastrer toutes les découvertes, celle qui cherche à réprimer l'étranger.³⁰² Étendre et raffiner les conditions pour une

²⁹⁸ « Quand la musique bruitiste explose, ON dit : “ça n'est pas de la musique”. Lorsque 68 fait irruption, ON dit : “ça n'est pas de la politique”. Lorsque 77 met l'Italie aux abois, ON dit : “ça n'est pas du communisme”. Face au vieil Artaud, ON dit : “ça n'est pas de la littérature” » (Tiqun, *Contributions* 162).

²⁹⁹ Crawley identifie cette logique de « délimitation », productrice d'exclusions et de hiérarchies tant sur le plan social que musical, comme étant celle du capitalisme racial (145, 165, 177-179). L'élargissement de cette idée à l'ensemble des politiques identitaires ségrégationnistes est une manière d'étendre la portée de cette idée, et non de nier ou de subsumer la question raciale (de laquelle elle provient).

³⁰⁰ C'est pourquoi, contrairement à Robin James, qui tente d'établir une nouvelle morale de l'utilisation par la philosophie de cet « Autre » qu'est la musique, la présente recherche aura tenté d'esquisser des pistes affirmatives partant de l'espace résonnant *entre* ces formes de pensée et de pratiques que sont la musique *et* la philosophie (59).

³⁰¹ « Si [la cosmosophie] envisage le monde comme cosmos, ce n'est pas en tant que totalité ou présence pleine, mais en tant qu'il se présente dans son retrait. La cosmosophie accueille le retrait du cosmos pris entre persistance spectrale et jction permanente. Alors que les mythologies tendent à donner une figure à ce retrait sous la forme d'un récit décrivant la genèse du cosmos (cosmogonie), la cosmosophie désubstantialise le retrait pour laisser advenir la circulation des forces » (Bartoli & Gosselin 10).

³⁰² Deleuze et Guattari entrevoyaient déjà, il y a près de quarante ans, la montée du fascisme de l'époque récente, et ses ramifications dans la vie quotidienne : « « comme beaucoup d'autres, nous annonçons le développement d'un fascisme généralisé. On n'a encore rien vu, il n'y a aucune raison pour que le fascisme ne se développe pas. Ou plutôt : ou bien une machine révolutionnaire se montera, capable de prendre en charge le désir et les phénomènes de désir, ou bien le désir restera manipulé par les forces d'oppression, de répression, et menacera, même du dedans, les machines révolutionnaires » (Guattari cit. in Deleuze, *Pourparlers* 31).

ouverture de l'attention aux multiplicités moléculaires et aux devenirs qui parcourent la vie pour favoriser un exil en faveur d'une dépersonnalisation radicale, une conjugaison différente avec les flots du monde (Pelbart 14).³⁰³ Rendre la fugitivité désirable.

Peut-être même qu'une telle ouverture de l'écoute pourrait contribuer à adresser les enjeux contemporains d'identité et de pertes de repère en évitant le durcissement et la moralisation qui marque souvent la tonalité affective des rapports sur la question. Car aujourd'hui, être affecté par un devenir décolonial exige de ne pas chercher à rattacher les processus de lutte collective à des fondations, à une série de critères pré-établis, à des structures, des identités ou des attributs déterminés et à des modes d'expression bien ordonnés. Porter attention à la qualité du commun sensible à travers les sonorités qui en émanent peut faire entendre un mode de communauté qui ne repose pas sur la recherche de pureté ou de balises, mais plutôt sur l'intensité affective qui circule entre les multiples composantes de l'événement.

Il y a pourtant tant à défendre en cette époque de ravages : certains cloisonnements politiques peuvent certes apparaître comme des remparts nécessaires contre les horreurs de l'état actuel de ce monde. Il faut bien convenir qu'une certaine qualité du commun respire mal dans la tension constante, et que certaines rigidités ne sont parfois que des manières dignes de se dresser contre les attaques ahurissantes qui déchirent l'actualité récente. Il aurait peut-être fallu insister davantage sur le potentiel d'un tel mouvement *musical* dans l'élaboration des machines de guerre³⁰⁴ – tracer un plan de consistance, une ligne de fuite créatrice, concentrer ses forces sur la mobilisation et la contagion affective, affiner les techniques requises par chaque écologie des pratiques (Deleuze & Guattari, *Mille* 527 ; Goodman 11). Ou même apaiser les blessures issues du choc contre les forces répressives, aussi diffuses soient-elles, ou qui résultent de la clôture

³⁰³ Erik Bordeleau souligne bien la pertinence contemporaine d'une telle association : « Moins on croit au monde et à la possibilité d'habiter les plis et les replis de la matière, plus il est difficile d'assumer une présence capable de résister à la tentation de se fondre en une identité Une, ou de se dissoudre sans reste dans les flux communicationnels et médiatiques » (Bordeleau, « Exercices » 109).

³⁰⁴ Car « les corps collectifs ont toujours des franges ou des minorités qui reconstituent des équivalents de machine de guerre, sous des formes parfois très inattendues, dans des agencements déterminés » (Deleuze & Guattari, *Mille* 453-454). Il faudra approfondir le rapport entre machines de guerre et machines à musique même si, à de nombreux égards, ce rapport traverse (déjà) l'ensemble de ce projet de recherche-crédation.

d'une potentialité désirable.³⁰⁵ Car si l'attention au commun désœuvré, aux affects et aux mouvements autonomes des sonorités impliquait souvent d'insister sur une certaine dé-prise, un certain retrait, une retenue, dans l'état actuel du monde l'émergence des communautés affectives doit aussi être pensée en termes d'attaque et de défense. Défense de ses conditions de possibilités propres, qui sont sans cesse menacées, et de ses compositions actuelles, du moins celles que l'on désire voir tenir un moment.³⁰⁶ Attaque comme la meilleure défense possible, comme une affirmation qui ne craint pas les heurts. Car si ces moments inouïs du commun sont indissociables des écologies dans lesquels ils surviennent, affirmer ce commun consiste entre autres à lutter pour la potentialité de ses conditions même.

Or dans les luttes qui s'annoncent, la musique ne peut être seule.

³⁰⁵ Un tel enjeu thérapeutique-politique a été abordé dans deux articles récents, tel que mentionné précédemment. Le pouvoir thérapeutique de la musique compris dans une perspective politique pourrait également être une voie de développement de travaux futurs, notamment en lien avec la flexibilisation de la perception (tel que mentionné au chapitre 2).

³⁰⁶ Tel était le constat fondateur du Black Panther Party for *Self-Defense* (je souligne) ; l'étude des liens entre le mouvement *black power* et le free jazz devrait d'ailleurs être l'objet de travaux futurs.

ANNEXE

Résonances manifestes performée par le Devenir-ensemble

Composition : Hubert Gendron-Blais

Devenir-ensemble

Andrea Mercier – saxophone

David Dugas Dion – batterie

Elyze Venne-Deshaies – clarinette

Hubert Gendron-Blais – guitare électrique baryton

Joel Gorrie – violoncelle

Joel E. Mason – basse

Marilène Provencher-Leduc – flûte traversière

Mélanie Cullin – accordéon

Paul Zakarivan – guitare électrique

Philippe Blouin – guitare électrique

Enregistré par Christian Fafard, le 18 février 2019 à la Sala Rossa dans le cadre des concerts hors-saison du festival Suoni per il popolo).

À paraître sur Cuchabata records (2020).

Produit avec le soutien du Matralab et de l'Université Concordia.

<https://soundcloud.com/devenir-ensemble/resonances-manifestes-sala-rossa-18-fev-2019/s-mLBmj>

RÉFÉRENCES

Agamben, Giorgio. *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*. Traduit par M. Raiola. Seuil, 1990.

---. *L'Usage des corps. Homo Sacer, IV, 2*. Traduit par J. Gayraud. Seuil, 2015 [2014].

---. « Vocation et voix ». *La Puissance de la pensée. Essais et conférences*. Traduit par J. Gayraud & M. Rueff. Payot/Rivages, 2011 [2005], pp. 89-103.

Alcantara, Jean-Pascal. « Whitehead and Leibniz ». *Handbook of Whiteheadian Process Thought. Vol. 2*, dirigé par N. Rescher, et al. Ontos Verlag, 2009, pp. 297-304.

« Appel ». *Bloom 0101*, 2003, bloom0101.org/wp-content/uploads/2014/10/appel.pdf

Aristote. *Les politiques*. Traduit par P. Pellegrin. Flammarion, 1993 [+/- 335-323 av.-jc.].

Aspe, Bernard. *L'instant présent. Projectiles pour une politique à l'état naissant*. La Fabrique, 2006.

---. « Le Sang des gestes ». *Grumeaux*, no. 2, 2010, cip-idf.org/spip.php?page=imprimer&id_article=5611

Attali, Jacques. *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*. PUF, 1977.

Backstrom, Melvin J. « Community Building through Popular Music: The Grateful Dead and Pan-Idiomatic Improvisation ». Présentation. *Improvisation and the Politics of Everyday Sounds: Cornelius Cardew and Beyond*. Sala Rossa, Montréal (Institute for the Public Life of Ideas/Institute for Critical Studies in Improvisation), 10 juin 2014.

Baraka, Amiri. « The “Blues Aesthetic” and the “Black Aesthetic” : Aesthetics as the Continuing Political History of a Culture ». *Black Music Research Journal*, vol. 11, no. 2, automne 1991, pp. 101-109.

Barthes, Roland. *Comment vivre ensemble, cours et séminaire au Collège de France (1976-1977)*. Seuil/Imec, 2002.

Bartoli, David gé. « L'infraphysique : une pensée sans modèle ». *Le site de l'infraphysique*, 2017 [2008], bartoli-gosselin.tumblr.com/post/164931176050/infraphysique-une-pens%C3%A9e-sans-mod%C3%A8le

Bartoli, David gé & Sophie Gosselin. « La souveraineté du dehors ». *Le site de l'infraphysique*, 2017, bartoli-gosselin.tumblr.com/search/souverainet%C3%A9+du+dehors

- Bergson, Henri. *La Pensée et le mouvant*. PUF, 1966 [1903-23].
- Bernier, Émilie. « L'amitié, ou l'impossible politique. La communauté dans la grammaire heideggerienne ». *Politique et Sociétés*, vol. 33, no. 2, 2014, pp. 39-62.
- Bhagwati, Sandeep. « Composing One's Home. Strategies for the Identity-Challenged ». Présentation. *The Defiant Imagination*. Montréal (Université Concordia), 7 février 2007.
- . « Composing through the Realm of Shadows. Conceptual Layers in “Inside a Native Land” and “Vineland Stelae” ». *Faire œuvre. Transparence et opacité*, dirigé par B. Paquet. Presses de l'Université Laval, 2010, pp. 3-11.
- Bisson, Frédéric. « Le monde comme dissonance et comme polytonalité. Les règles de l'*Harmonia Mundi* d'après Whitehead ». *Chromatikon*, vol. 6, 2010, pp. 101-113.
- . « Le peuple en essaim ». *Multitudes*, vol. 45, no. 2, 2011, pp. 74-80.
- Blanchot, Maurice. *La Communauté inavouable*. Minuit, 1983.
- . *Écrits politiques (1953-1993)*. Gallimard, 2008.
- . « La littérature et le droit à la mort ». *La part du feu*. Gallimard, 1949 [1947], pp. 291-331.
- Blonde, Lars O. « Music as Metaphor and Analogy : A Litterature Essay ». *Nordic Journal of Music Therapy*, vol. 16, no. 1, 2007, pp. 76-81.
- Bordeleau, Erik. « Brèves notes sur la philosophie dramatique des possessions ». *Le Merle*, vol. 2, no. 1, 2014, pp. 7-14.
- . *Comment sauver le commun du communisme?* Le Quartanier, 2014.
- . « [E]scape. Anonymat et politique à l'ère de la mobilisation globale. Passages chinois pour la communauté qui vient ». Thèse en littérature comparée. Université de Montréal, 2009.
- . « Exercices d'auto-virtualisation dans l'élément anonyme de la pensée ». *Cahiers Echinox*, vol. 30, 2016, pp. 103-113.
- . « Omnia Sunt Communia ». *Spirale*, no. 253, 2015, pp. 6-7.
- . *Que taire? Expression de soi et éthopoïétique*. Univ Européenne, 2010.
- Bordeleau, Erik & Dalie Giroux, direction. *Aux limites de l'Empire. Grandeurs de Sloterdijk*. Éditions Dehors, 2019.
- Bourgault, Sophie. « Repenser la “voix”, repenser le silence: l'apport du care ». *Le care : éthique féministe actuelle*, dirigé par S. Bourgault & J. Perreault. Remue-ménage, 2015, pp. 163-188.

- Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Columbia University Press, 2011 [1994].
- Burke, Edmund. *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful, and Other Pre-Revolutionary Writings*. Penguin Books, 1998 [1757].
- Butler, Judith. *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. The Mary Flexner Lectures of Bryn Mawr College – Harvard University Press, 2018.
- Cage, John. *Silence : Lecture and Writings*. Wesleyan University Press, 1961 [1937].
- Cherry, Neneh. « Ornette Coleman Remembered by Neneh Cherry ». *The Guardian*, 27 décembre 2015, theguardian.com/music/2015/dec/27/ornette-coleman-remembered-by-neneh-cherry-jazz-saxophonist?CMP=share_btn_fb
- Christoffel, David & Guillaume Tiger. « Field recording, hypotheses critiques ». *Multitudes*, vol. 3, no. 60, 2015, pp. 101-111.
- Colectivo Situaciones. « Something More on Research Militancy: Footnotes on Procedures and (In)Decisions ». Traduit par N. Holdren & S. Touza. *ephemera*, vol. 5, no. 4, automne 2005, pp. 602-614.
- Collectif de débrayage. *On s'en câlisse. Histoire profane de la grève. Québec. 2012.* Sabotart/Entremonde, 2013.
- Collectif de débrayage et consorts. *FUCK TOUTE! Quelques flèches tirées du Printemps 2015.* Sabotart, 2016.
- Collectif Mauvaise Troupe. *Contrées. Histoires croisées de la ZAD de Notre-Dame-des-Landes et de la lutte No TAV dans le Val Susa.* L'Éclat, 2016.
- Collectif pour l'intervention. *Communisme : un manifeste.* Éditions Nous, 2012.
- Colman, Felicity J. « Sound manifesto : Lee Ranaldo's notes for Robert Smithson ». *Reverberations. The Philosophy, Aesthetics and Politics of Noise*, dirigé par M. Goddard, et al. Continuum, 2012, pp. 179-189.
- Combes, Muriel. *Simondon. Individu et collectivité. Pour une philosophie du transindividuel.* PUF, 1999.
- Comité invisible. *À nos amis.* édition pirate, 2014.
- . *Mise au point.* Tarnac, 2009.
- Condillac, Étienne B. de. *Essai sur l'origine des connaissances humaines.* Ch. Houel Imprimeur, 1798 [1746].

Conquergood, Dwight. « Performance Studies. Interventions and Radical Research ». *The Drama Review*, vol. 46, no. 2, été 2002, pp. 145-156.

Cox, Christoph. « Sound Art and the Sonic Unconscious ». *Organised Sound*, vol. 14, no. 1, 2009, pp. 19-26.

Crawley, Ashon T. « Noise ». *Black Pentecostal Breath. The Aesthetics of Possibility*. Fordham University Press, 2017, pp. 139-196.

Criton, Pascale. « Avant-propos ». *Gilles Deleuze. La pensée-musique*, dirigé par P. Criton & J.-M. Chouvel. Centre de documentation de la musique contemporaine, 2015, pp. 9-12.

---. « L'hétérogénéité sonore ». *Gilles Deleuze. La pensée-musique*, dirigé par P. Criton & J.-M. Chouvel. Centre de documentation de la musique contemporaine, 2015, pp. 51-59.

Csrepregi, Gabor. « Vladimir Jankélévitch et l'art du piano ». *Sagesse du corps*, dirigé par G. Csrepregi. Éditions du Scribe, 2001, pp. 103-114.

Debaise, Didier, direction. *Philosophie des possessions*. Les Presses du réel, 2011.

Debord, Guy-E. « Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale ». *Œuvres*. Gallimard, 2006 [1957], pp. 308-330.

Delain, Pierre. « La métaphore est double : 1/ elle s'inscrit dans une syntaxe et un système sémantique; 2/ elle dissémine selon les lignes du textes ». *Derridex*, 2010. idixa.net/Pixa/pagixa-0810221231.html

Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Seuil, 2002 [1981].

---. *Logique du sens*. Minuit, 1969.

---. *Nietzsche et la philosophie*. PUF, 1997 [1962].

---. *Le Pli - Leibniz et le baroque*. Minuit, 1988.

---. *Pourparlers. 1972-1990*. Minuit, 2003 [1990].

---. « Qu'est-ce qu'un dispositif? ». *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*. Minuit, 2014 [2003], pp. 316-325.

---. *Spinoza. Philosophie pratique*. Minuit, 2003 [1981].

Deleuze, Gilles & Félix Guattari. *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*. Minuit, 1973.

---. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Minuit, 1980.

- . *Qu'est-ce que la philosophie?*. Minuit, 2005 [1991].
- Deleuze, Gilles & Claire Parnet. *Dialogues*. Flammarion, 1996 [1977].
- Deligny, Fernand. *L'Arachnéen et autres textes*. L'Arachnéen, 2008 [1976-1982].
- Derrida, Jacques. « Desceller (la vieille neuve langue) ». *Points de suspension, entretiens*. Gallilée, 1992, pp. 123-140.
- . « La mythologie blanche ». *Poétique*, no. 5, 1971, pp. 1-52.
- . « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation ». *L'écriture et la différence*. Seuil, 1967, pp. 341-368.
- . *Politique de l'amitié* suivi de *L'Oreille de Heidegger*. Galilée, 1994.
- Devenir-ensemble. *Résonances manifestes*. Suoni per il popolo, Sala Rossa, Montréal, 18 février 2019. Performance.
- DiPiero, Dan. « Listening to Contingency: Improvisation and Everyday Life ». Présentation. *Still Listening : Pauline Oliveros Commemoration*. Montréal (McGill University/Institute for the Public Life of Ideas), 2 juin 2017.
- Douglass, Frederick. *My Bondage and My Freedom*. Dover, 1969 [1855].
- Dyer-Whiteford, Nick. « For a Compositional Analysis of the Multitude ». *Subverting the present, imagining the future : Insurrection, movement, commons*, dirigé par W. Bonefeld. Autonomedia, 2008, pp. 247-266.
- Evens, Aden. « Sound ideas ». *A Shock to Thought. Expression after Deleuze and Guattari*, dirigé par B. Massumi. Routledge, 2002, pp. 171-187.
- Fischlin, Daniel, et al., direction. *The Fierce Urgency of Now : Improvisation, Rights and the Ethics of Cocreation*. Duke University Press, 2013.
- « Les formes révolutionnaires ». *Littoral*, 2018, littor.al/2018/12/les-formes-revolutionnaires/?fbclid=IwAR09bu0PEOKG-VwxgyMuTmNtBK-nFmvHUfqqfO9jVos-Fuska3vvH2w4KGr4
- Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité 2. L'usage des plaisirs*. Gallimard, 1984.
- . « Structuralisme et poststructuralisme ». *Dits et écrits II. 1976-1988*. 2001 [1983], pp. 1250-1276.
- Gendron-Blais, Hubert. « Dimensions sonores du politique : recherche-crédation autour des sons des mouvements ». *Cahiers Equinox*, vol. 30, 2016, pp. 135-147.

- . *Effets d'ensemble*. Matralab, Montréal, 4 avril 2016. Performance.
- . « Music, desire and affective community organizing for repair : Note for the piece 'Le désir est un exil, le désir est un désert...' ». *ephemera*, vol. 19, no. 2, mai 2019, pp. 415-425.
- Gilbert, Jeremy. « Becoming-Music : The Rhizomatic Moment of Improvisation ». *Deleuze and Music*, dirigé par I. Buchanan & P. Swiboda. Edinburgh University Press, 2004, pp. 118-139.
- Giroux, Dalie. « Nietzsche et Sloterdijk: corps en résonance ». *Horizons philosophiques*, vol. 17, no. 2, printemps 2007, pp. 101-122.
- Godspeed You! Black Emperor. *Slow Riot for New Zerø Kanada*. Constellation, 1999.
- Goodman, Steve. *Sonic Warfare. Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. MIT Press, 2010.
- Granel, Gérard. *Le sens du temps et la perception chez E. Husserl*. Gallimard, 1968.
- Guattari, Félix. *Cartographies schizoanalytiques*. Galilée, 1989.
- . *Chaosmose*. Galilée, 1992.
- . « Produire une culture du dissensus. Hétérogenèse et paradigme esthétique ». *Université ouverte*, 2011 [1991], cip-idf.org/article.php?id_article=5613
- Guattari, Félix & John Johnston. « Vertige de l'immanence. Félix Guattari, entretien ». *Chimères*, no. 38, 2000 [1992], pp.1-18.
- Guattari, Félix & Suely Rolnik. *Micropolitiques*. Les Empêcheurs de penser en rond/Seuil, 2007 [1986].
- Hardt, Michael & Toni Negri. *Commonwealth*. The Belknap Press of Harvard University Press, 2009.
- Harris, Laura. *Experiments in Exile : C. L. R. James, Hélio Oiticica, and the Aesthetic Sociality of Blackness*. American Literature Initiatives, 2018.
- Hartman, Saidiya V. *Scenes of Subjection. Terror, Slavery and Self-Making in Nineteenth-Century America*. Oxford University Press, 1997.
- Harney, Stefano & Fred Moten, *The Undercommons: Fugitive Planning and Black Study*, Autonomedia, 2014.
- Hegarty, Paul. « Brace and embrace : Masochism in noise performance ». *Sound, Music, Affect. Theorizing Sonic Experience*, dirigé par M. Thompson & I. Biddle, Bloomsbury Publishing, 2013, pp. 133-146.

- Heidegger, Martin. *Être et temps*. Traduit par E. Martineau. trade off digital publishing, 1985 [1927].
- Higgins, Lee & Lee Willingham. *Engaging in Community Music. An Introduction*. Routledge, 2017.
- Hobbes, Thomas. *Léviathan ou Matière, forme et puissance de l'État chrétien et civil*. Traduit par G. Mairet. Gallimard, 2000 [1651].
- Hutchison, Emma. *Affective Communities in World Politics. Collective Emotions after Trauma*. Cambridge University Press, 2016.
- Ihde, Don. *Listening and Voice : A Phenomenology of Sound*. SUNY Press, 2002 [1976].
- James, Robin. « Affective Resonance : On the Uses and Abuses of Music In and For Philosophy ». *PhaenEx*, vol. 7, no. 2, automne/hiver 2012, pp. 59-95.
- James, William. *Essays on Radical Empiricism*. The University of Adelaïde Library, 2012 [1912].
- . *The Feeling of Effort*. Boston Society of Natural History, 1880.
- . *Some Problems of Philosophy : A Beginning of Introduction to Philosophy*. Longmans Green, 1911.
- Jankélévitch, Vladimir. *Liszt et la rhapsodie. Essai sur la virtuosité*. Plon, 1989.
- . *Liszt. Rhapsodie et Improvisation*. Flammarion, 1998.
- Johnson, Gaye T. *Spaces of Conflict, Sound of Solidarity. Music, Race and Spatial Entitlement in L.A.* University of California Press, 2013.
- Keil, Charles & Steven Feld. *Music Grooves : Essays and Dialogues*. University of Chicago Press, 1994.
- Langer, Susan K. *Feeling and Form. A Theory of Art developped from Philosophy in a New Key*. Charles Scribner's Sons, 1953.
- Lanza, Joseph. *Elevator music: A surreal history of Muzak®, easy-listening, and other Moodsong®*. University of Michigan Press, 2004.
- Lashua, Brett, et al., direction. *Sounds and the City. Popular Music, Place and Globalization. Vol. 2*. Palgrave Macmillan, 2019.
- . *Sounds and the City. Popular Music, Place and Globalization*. Palgrave Macmillan, 2014.

- Lefebvre, Henri. *Éléments de rythmanalyse. Introduction à la connaissance des rythmes*. Syllepse, 1992 [1981].
- Levanon, Tamar. « Leibniz and Whitehead on a State of Change and the Constituting of Motion ». *European Studies in Process Thought*, [à paraître].
- Liaisons. « *Au nom du peuple* ». Sabotart/Divergences, 2018.
- Lordon, Frédéric & M. Foessel. « Les puissances de l'indignation. Entretien avec Frédéric Lordon ». *Esprit*, vol. 3, no. 4, mars/avril 2016, pp. 167-177.
- Lussier, Martin. *Les musiques émergentes. Le devenir-ensemble*. Nota Bene, 2011.
- Lyotard, Jean-François & Dominique Avron. « A Few Words to Sing – Sequenza no. 3 ». *Dérives à partir de Marx et Freud*, dirigé par J.-F. Lyotard, Union générale d'éditions 10/18, 1973.
- Machiavel, Nicolas. « Discours sur la première décade de Tite-Live ». *Œuvres*. Traduit par C. Bec. Robert Laffont, 1996 [1531], pp. 181-461.
- . « Le Prince ». *Le Prince suivi de l'Anti-Machiavel de Frédéric II*. Traduit par T. Giraudet & R. Naves. Garnier Frères, 1962 [1513-1515], pp. 5-89.
- Malmström, Maria F. « The Sound of Silence in Cairo Affects, Politics and Belonging ». *Anthropology Now*, vol. 6, no. 2, septembre 2014, pp. 23-34.
- Manning, Erin. *Always More than One. Individuation's Dance*. Duke University Press, 2013.
- . *Ephemeral Territories. Representing Nation, Home and Identity in Canada*. University of Minnesota Press, 2003.
- . *For a Pragmatics of the Useless*. Duke University Press, [à paraître].
- . *The Minor Gesture*. Duke University Press, 2016.
- . *Relationescapes. Movement, Art, Philosophy*. MIT Press, 2009.
- Manning, Erin & Brian Massumi. *Thought in the Act. Passages in the Ecology of Experience*. University of Minnesota Press, 2014.
- Massumi, Brian. « Notes of the Translation and Acknowledgments ». *A Thousand Plateaus*, G. Deleuze & F. Guattari. Traduit par B. Massumi. Continuum, 2004, pp. xvi-xix.
- . *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*. Duke University Press, 2002.
- . *The Politics of Affect*. Polity Press, 2015.

- . *Semblance and Event. Activist Philosophy and the Occurrent Arts*. MIT Press, 2011.
- . « Sur le droit à la non-communication des différences ». *Ethnopsy*, no. 4, avril 2002, pp. 93-131.
- Mattin. « Going Fragile ». *Noise & Capitalism*, dirigé par A. Iles & Mattin, Arteleku, 2009, pp. 19-23.
- Le monde entier dans un fragment. Trois hypothèses contre le train à grande vitesse en Italie*. Milan, février 2012.
- Moten, Fred. *Black and Blur. Consent not to be a single being*. Duke University Press, 2017.
- . *In the Break. The Aesthetics of the Black Radical Tradition*. University of Minnesota Press, 2003.
- Nancy, Jean-Luc. *À l'écoute*. Galilée, 2002.
- . *La communauté affrontée*. Galilée, 2001.
- . *La communauté désœuvrée*. Christian Bourgois, 2010 [1986].
- . *La possibilité d'un monde. Dialogue avec Pierre-Philippe Jandin*. Les petits Platon, 2013.
- Nesbitt, Nick. « Critique and Clinique. From Sounding Bodies to the Musical Event ». *Gilles Deleuze. La pensée-musique*, dirigé par P. Criton & J.-M. Chouvel. Centre de documentation de la musique contemporaine, 2015, pp. 187-198.
- Neyrat, Frédéric. *Le communisme existentiel de Jean-Luc Nancy*. Lignes, 2013.
- Nietzsche, Friedrich. *Crépuscule des idoles ou Comment on philosophe au marteau*, suivi de *Le Cas Wagner*. Traduit par H. Albert. Denoël/Gonthier, 1980 [1888-1889].
- . *Le gai savoir*. Traduit par H. Albert. Hachette, 1987 [1887].
- . *La Naissance de la tragédie*. Traduit par H. Hildenbrand & L. Valette. Christian Bourgois, 1991 [1872].
- Noll, Walter. « On the concept of force ». *Mathematical Sciences. Mellon College of Science*, avril 2007, math.cmu.edu/~wn0g/Force.pdf
- Oliveros, Pauline. *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*. iUniverse, 2005.
- . *Software for People. Collected Writings 1963-80*. Smith Publications, 1984.

- Oliveros, Pauline & William Dougherty. « Listening, Not Hearing. An Interview with Pauline Oliveros ». *Van*, no. 122, avril 2016, van-us.atavist.com/pauline-oliveros
- Ostertag, Bob. *creative life. Music, Politics, People and Machines*. University of Illinois Press, 2009.
- Ostrom, Elinor. *Governing the Commons. The Evolution of Institutions for Collective Action*. Cambridge University Press, 1990.
- Oury, Jean. *Le Collectif : le séminaire de Sainte-Anne*. Champ social, 2005 [1986].
- Parisi, Luciana & Steve Goodman. « Extensive Continuum: Towards a Rhythmic Anarchitecture ». *Inflexions*, no. 2, décembre 2008, senselab.ca/inflexions/volume_3/node_i2/Inflexions_Goodman_Parisi.pdf
- Pelbart, Peter P. *Cartography of Exhaustion. Capitalism Inside Out*. n-1 Publications, 2013.
- Perreault, Alex. « Politique invisible de l'appropriation d'un territoire acoustique : la grève étudiante québécoise de 2012 ». *Eurostudia*, vol. 8, no. 1-2, 2012-2013, pp. 97-122.
- Platon. *Les Lois*. Traduit par A. Castel-Bouchouchi. Gallimard, 1997 [+/- 348-347 av.-jc.].
- . *La République*. Traduit par R. Baccou. Flammarion, 1966 [+/- 384 av.-jc.].
- Precarias a la Deriva. « A Very Careful Strike. Four Hypothesis ». Traduit par F. Ingrassia & N. Holdren. Madrid, 2005.
- Priest, eldritch. « Felt as thought (or, musical abstraction and the semblance of affect) ». *Sound, Music, Affect. Theorizing Sonic Experience*, dirigé par M. Thompson & I. Biddle. Bloomsbury Publishing, 2013, pp. 45-64.
- Price, Peter. *Resonance. Philosophy for Sonic Art*. Atropos Press, 2011.
- Raffanell i Orra, Josep. « Corbeau ». *Le Merle*, vol. 2, no. 1, 2014, pp. 15-27.
- Ramaut-Chevassus, Béatrice. « Capter les forces : l'exemple des répétitifs américains ». *Gilles Deleuze. La pensée-musique*, dirigé par P. Criton & J.-M. Chouvel. Centre de documentation de la musique contemporaine, 2015, pp. 171-178.
- Rancière, Jacques. *Aux bords du politique*. Gallimard, 1998 [1990].
- Rector, Tracy & Marcella Ernest. « Standing Rock, Protest, Sound and Power (part 2) ». *Sounding Out!*, podcast #64, 2017. soundstudiesblog.com/2017/11/30/sounding-out-podcast-64-standing-rock-protest-sound-and-power-part-2
- Reich, Steve. *Écrits et entretiens*. Christian Bourgois, 1981.

- Rhine, Dont. « Ultra-red: Workshop Sounds of Activism ». Atelier. Montréal (McGill University/Institute for the Public Life of Arts and Ideas (IPLAI)), 1^{er}-5 février 2016.
- Rico, Guillem, et al. « The Emotionnal Underpinnings of Populism : How Anger and Fear Affect Populist Attitudes ». *Swiss Political Science Review*, vol. 23, no. 4, 2017, pp. 444-461.
- Rigden, John. *Physics and the Sound of Music*. John Wiley & Sons, 1977.
- Roederer, Juan G. *The Physics and Psychophysics of Music. An Introduction*. Springer, 2008 [1973].
- Rousseau, Jean-Jacques. « Lettre à M. D'Alembert sur les spectacles ». *Oeuvres complètes, t. V*. La Pléiade, 1995 [1758], pp. 1-125.
- Saint Augustin. *Dialogues philosophiques. De Musica*. Traduit par P. de Labriolle. Desclée de Brouwer, 1947.
- Schafer. R. Murray. *The Soundscape. Our Sonic Environment and The Tuning of the World*. Destiny Books, 1994 [1977].
- Schaeffer, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Seuil, 1998 [1966].
- Shukaitis, Stevphen. *Imaginal machines: autonomy & self-organization in the Revolution of the everyday life*. Minor Compositions, 2009.
- Silva, Denise Ferreira da. « Towards a Black Feminist Poethics ». *The Black Scholar*, vol. 44, no. 2, été 2014, pp. 81-97.
- Simondon, Gilbert. *Cours sur la perception. 1964-1965*. PUF, 2013.
- . *L'individuation psychique et collective*. Aubier, 1989.
- Sloterdijk, Peter. *La Compétition des bonnes nouvelles. Nietzsche évangéliste*. Traduit par O. Mannoni. Mille et une nuits, 2002 [2000].
- . *La domestication de l'être. Pour un éclaircissement de la clairière*. Traduit par O. Mannoni. Mille et une nuits, 2000.
- . *Écumes. Sphères III*. Traduit par O. Mannoni. Marin Sell, 2005 [2004].
- . *Globes. Sphères II*. Traduit par O. Mannoni. Marin Sell, 2010 [1999].
- Sonic Youth. *Daydream Nation*. Enigma, 1988.
- Spitzer, Michael. *Metaphor and Musical Thought*. University of Chicago Press, 2003.

Stengers, Isabelle. « Note pour une écologie des pratiques ». Présentation. Acton (Australian National University Humanities Research Centre), août 2003.

Sterne, Jonathan. *The Audible Past*. Duke University Press, 2003.

---. « Sonic Imaginations ». *The Sound Studies Reader*, dirigé par J. Sterne. Routledge, 2012, pp. 1-18.

---. « Sounds like the Mall of America : Programmed Music and the Architectonics of Commercial Space ». *Ethnomusicology*, vol. 41, no. 1, hiver 1997, pp. 22-50.

---. « Urban media and the politics of sound space ». *Open*, no. 9, novembre 2005, onlineopen.org/urban-media-and-the-politics-of-sound-space

Swiboda, Marcel. « The Pragmatic Constructions of Deleuze, Guattari and Miles Davis ». Thèse en histoire de l'art et cultural studies. University of Leeds, 2002.

Tapscott, Horace conducting the Pan-Afrikan Peoples Arkestra. « Quagmire Manor at Five AM ». *The Call*, Nimbus West Records, 1978.

Thee Silver Mt. Zion Memorial Orchestra. « Austerity Blues ». *Fuck Off Get Free We Pour Light On Everything*, Constellation, 2013.

Thibaud, Jean-Paul. « A Sonic Paradigm of Urban Ambiences ». *Journal of Sonic Studies*, no. 1, 2011, journal.sonicstudies.org/vol01/nr01/a02

Thinès, Georges & Agnès Lempereur. *Dictionnaire général des sciences humaines, T.2*. Ciaco, 1984.

Thompson, Mary & I. Biddle. « Introduction : Somewhere between the signifying and the sublime ». *Sound, Music, Affect. Theorizing Sonic Experience*, dirigé par M. Thompson & I. Biddle. Bloomsbury Publishing, 2013, pp. 1-24.

Tiqqun. *Contributions à la guerre en cours*. La Fabrique, 2009.

---. *Exercices de Métaphysique Critique* (Tiqqun 1). 1999.

Torino, Thomas. *Music as Social Life. The Politics of Participation*. University of Chicago Press, 2008.

Turetsky, Phil. « Rhythm : Assemblage and Event ». *Deleuze and Music*, dirigé par I. Buchanan & M. Swiboda. Edinburgh University Press, 2004, pp. 140-158.

Turner, Edith. *Communitas : The Anthropology of Collective Joy*. Macmillan, 2012.

Turner, Victor. *The Anthropology of Performance*. John Hopkins University Press, 1987.

---. « Liminal to Liminoid in Play, Flow and Ritual : An Essay of Comparative Symbology ». *Rice University Pamphlet - Rice University Studies*, vol. 60, no. 3, 1974, pp. 53-92.

---. *The Ritual Process : Structure and Anti-Structure*. Transaction Publishers, 1995 [1969].

Ultra-red, direction. *Fifteen Sounds of the War on the Poor*. Public Sounds, 2008.

---. « Mission Statement ». *Ultra-red*, 2000, ultrared.org/mission.html

---. « On a sound body ». *Ultra-red*, 1994, ultrared.org/lm_soundbody.html

---. « Some thesis on militant sound investigation, or, listening for a change ». *In the Middle of a Whirlwind*, 2008, inthemiddleofthewhirlwind.wordpress.com/some-theses-on-militant-sound-investigation-or-listening-for-a-change/

Weizmann Institute of Science. « Quantum Theory Demonstrated: Observation Affects Reality ». *ScienceDaily*, 26 février 1998, sciencedaily.com/releases/1998/02/980227055013.htm

Westerkamp, Hildegard. « Linking Soundscape Composition and Acoustic Ecology ». *Organised Sound*, vol. 7, no. 1, 2002. sfu.ca/~westerka/writings%20page/articles%20pages/linking.html

---. « Speaking From Inside the Soundscape ». *The Book of Music and Nature*, dirigé par D. Rothenberg & M. Ulvaeus, Wesleyan University, 2001, sfu.ca/~westerka/writings%20page/articles%20pages/speakingsound.html

White, Harvey E. & Donald H. White. *Physics and Music. The Science of Musical Sound*. Saunders College, 1980.

Whitehead, Alfred N. *Adventure of Ideas*. Free Press, 1967 [1933].

---. *Process and Reality*. Free Press, 1978 [1927-1928].

---. *Religion in the Making*. Fordham University Press, 1996 [1926].

---. *Symbolism. Its Meaning and Effect*. Fordham University Press, 1927.

Willis, Jay. « Dear Fellow White People: Standing Rock Isn't Goddamn Burning Man ». *GQ*, 29 novembre 2016, gq.com/story/standing-rock-burning-man

Wittgenstein, Ludwig. *Recherches philosophiques*. Traduit par E. Rigal, et al. Gallimard, 2004 [1953].

Wohl, Hannah. « Community Sense : The Cohesive Power of Aesthetic Judgment ». *Sociological Theory*, vol. 33, no. 4, 2015, pp. 299-326.

Young, La Monte & Marian Zazeelaa. *Selected Writings*. ubuclassics, 2004 [1969].

