

*Pour une acousmatique du signe: éloge du nomadisme de
la voix*

*J'aimerais aimer aimer.
Un instant... Passe-moi donc une cigarette,
De ce paquet sur la table de nuit.
Continue... Tu disais
Que dans le développement de la métaphysique
De Kant à Hegel
Quelque chose s'est perdu.
Je suis absolument d'accord.
Oui, je t'ai bien écouté.
Nondum amabam et amare amabam (saint Augustin).
Comme c'est curieux ces associations d'idées!
Je suis fatigué de penser à ressentir autre chose.
Merci. Laisse, je vais l'allumer. Continue. Hegel...
(Álvaro de Campos)*

Le §459 de l'*Encyclopédie* hégélienne pose de nombreuses questions cruciales concernant la philosophie du langage, ainsi que Jürgen Trabant l'a souvent souligné (Trabant 1999: 175, 203-205, 212 ...). L'une d'entre elles a trait à la conception du signe. Si la langue, en vertu de la fonction-signification des mots, peut être dite le prototype du signe, il semble bien que cela s'opère chez Hegel au détriment de la

dimension en quelque sorte matérielle et/ou corporelle de tout acte de langage: s'il passe quasiment sous silence l'écriture alphabétique, la "langue parlée" n'en est pas moins réduite au statut de marque concrète négative du signe, ce qui ôte toute dimension de communication, mais aussi de créativité (dans des circonstances données), au signe, dès lors versé du côté des notions, dans une course à l'abstraction visant à décharner la langue pour lui permettre une prise inexpugnable sur le monde. Certes l'esprit, dont les notions sont les outils, est pour Hegel avant tout production créatrice de signes, ce qui le fait passer d'une faculté d'*imagination* ("*Ein-Bildung*") à une faculté d'*in-vocation* ("*Ein-Tönung*"), avec pour effet net de dévaloriser l'usage et les conséquences de l'écriture (Trabant 1999: 205). Mais l'in-vocation hégélienne est d'une part plus une convocation péremptoire qu'une généreuse évocation, et d'autre part moins une mise-en-voix qu'une main-mise-sur-la-voix, comme si après avoir minimisé l'écrit, il fallait étouffer le son pour mieux lui faire rendre gorge, pour mieux faire se lever l'esprit vers la pensée, dans le silence irrespirable de la surdité philosophique.

En effet, s'il est vrai que le "*son*" est présenté par Hegel comme "l'expression accomplie de l'intériorité qui se manifeste",^[1] il n'en est pas moins vrai que ce son semble versé du côté du soliloque sublime que le soi spirituel entretient avec lui-même dans son auto-affection, ce que Trabant rappelle ainsi: "Le son de l'imagination créatrice de signes est présenté exclusivement comme productivité du sujet, comme voix d'un sujet uniquement qui – en qualité d'Esprit théorique, donc de moi

connaissant – n’entend ni lui-même ni les autres et n’a pas besoin non plus d’être entendu par les autres. L’Esprit théorique est voix vibrant en elle-même, voix solitaire, ‘vox’ solipsiste” (Trabant 1999: 176). Autrement dit, cette voix n’a de voix que le nom car elle n’est même pas une voix métaphorique dans la mesure où toute voix suppose un retour auditif, totalement passé sous silence dans le texte hégélien de l’*Encyclopédie*. La primauté de la voix qui semble s’en dégager n’est qu’un trompe-l’oreille: dans la “phonarchie”^[2] ainsi constituée, c’est tout le relief de la voix, sa concrétude, sa chair, qui est illusion, car la voix de “l’Esprit théorique” n’a que la dimension silencieuse d’une pensée portée au plus haut degré de son abstraction au point qu’elle s’oublie elle-même comme manifestation sonore. Cette “phonè” absolue est complètement *aphone*, car elle n’est ni voix parlée ni voix réellement écoutée dans le for intérieur, dans la mesure où nulle oreille n’est là, pour l’accueillir comme pour l’émettre. Cette voix n’est qu’une voie dans l’espace dialectique où triomphe la vision, une vue du fameux “Esprit”, pourrait-on dire.^[3]

De fait, le premier terme du paragraphe, “*Anschauung*”, mot si difficile à rendre en français (“intuition”, “contemplation”?), semble bien activer en lui son étymologie, laquelle place les opérations qui constituent l’acte de pensée dont il est le concept sous l’emprise paradigmatique de la modélisation visuelle. Or dans la même phrase, après avoir recouru à la phase négative essentielle au déroulement de sa réflexion, Hegel emploie un terme dont le champ lexical va d’ailleurs être parcouru dans la suite du texte, “*Bestimmung*” (“détermination”).

Mais il semble bien que cette fois l'étymologie lointaine soit occultée: malgré la déclinaison, dans les lignes qui suivent, et plus loin encore dans le paragraphe, de termes de la même famille lexicale ("*Bestimmtheit*", "*bestimmten Vorstellungen*", "*Grundbestimmung*"...), rien n'autorise à penser que la voix (*Stimme*) s'y fasse entendre, comme le confirme sans ambages le classement de la langue parlée du côté des simples outils négatifs indispensables à l'accomplissement de la pensée dialectique. D'un côté, avec *Anschauung*, nous nous trouvons confrontés au paradigme visuel comme définissant tout acte de pensée. De l'autre, avec *Bestimmung*, terme abstrait s'il en est, on ne peut qu'entendre en lui l'oubli de la voix: cette détermination-là fige et oublie la voix, même si une certaine voix, voix sans écho, voix sans voix, émerge au bout de l'achèvement de l'esprit. "Phonè" aphone, c'est dire si la détermination en question fige et oublie l'oreille.[4] Certes on connaît les reproches de Derrida au phonocentrisme hégélien. Mais redisons-le: la voix de Hegel est décharnée, privée de toute dimension de communication, et même de sa fonction d'*acousmate* intérieur, autrement dit d'étrange son résonnant dans l'intériorité.[5] Plus que phonocentrisme, il faudrait parler d'*aphonocentrisme*, de mise en place d'un centre rayonnant de lumière mais absorbant en lui tout son. Trabant présente ainsi les conséquences de cet oubli de l'oreille: "Mais le danger est grand que la voix se fasse de plus en plus forte – car le maître n'entend rien –, qu'elle devienne cri, rugissement, vacarme, que la 'phonè' articulée, solitaire et non perçue, dégénère en 'psophos' inarticulé. La phonocratie devient psophocratie, et scelle la

fin du langage – et pas seulement de celui-ci” (Trabant 1999: 190). Il semble que le danger n’est pas moins grand d’une stérilisation complète du sonore, totalement englouti dans le silence idéal de l’esprit, lequel dès lors ne peut même pas être dit “bruit blanc”.

Dans un poème qui n’a l’air de rien et que nous citons en exergue, Fernando Pessoa reproche à Hegel, par l’entremise de son hétéronyme Álvaro de Campos, d’avoir été l’agent d’une perte (Pessoa 2001: 498). Le poème fait référence dès le premier vers, mais aussi dans la citation, à saint Augustin, tout particulièrement au moteur de l’amour tel que ce dernier en parle dans les *Confessions*: or, justement, Augustin pensait, lui, que le *verbum in corde* était spécifiquement résonant, comme on le rappellera plus bas. De plus, le poème suppose une situation de communication, une conversation: il est plus précisément la présentation de cette situation à travers les propos d’un des participants, ce qui met l’accent sur le retentissement des propos en lui, qui semble par ailleurs un être revenu de tout et ayant besoin, pour penser, d’une écoute aussi flottante que le parcours de sa fumée de cigarette. On pourrait interpréter ce poème comme la démonstration en acte de ce qui s’est perdu “de Kant à Hegel”: la “langue parlée”, la positivité de toute marque concrète du signe, le rôle des affects dans la pensée, l’écoute, la dimension acousmatique de la réflexion.^[6]

Nous entendons par “dimension acousmatique de la réflexion” la résonance intérieure de la pensée, là même où une oreille intime entend une voix jusque dans l’émission des abstractions les plus sophistiquées, mais une voix qui ne scelle pas le soliloque grandiose de l’esprit s’auto-

affectant, une voix qui peut être plurielle (comme l'hétéronymie personnelle en donne un exemple extrême) et qu'on peut entendre comme une étrangère en soi. En effet, s'il est difficile de penser sans le langage, il n'en faut pas moins conserver à ce dernier sa concrétude constante, fût-elle aussi ténue que la voix acousmatique dont est faite en réalité la conscience (qui nous dédouble et nous duplique à l'infini), ou encore que ce qui s'articule en nous lorsque nous lisons ou écrivons un texte.[7]

La question du "discours intérieur" s'est posée en des termes variables tout au long de l'histoire de la philosophie, avant même de prendre un cours littéraire particulier depuis Édouard Dujardin (*Les lauriers sont coupés*, 1888). Et elle l'a été parce qu'elle se situe sur l'articulation exacte entre l'écrit et l'oral, l'intérieur et l'extérieur, le sensible et l'intelligible, bref, sur la ligne de fracture qu'instaurent les systèmes gnoséologiques corsetés par la logique binaire. Il n'est donc pas étonnant qu'on puisse y recourir afin de dériver à partir du paragraphe hégélien, précisément organisé, entre autres, sur des dichotomies de cette sorte. Loin de s'estomper dans les lointains intérieurs, la voix acousmatique est fonction d'une écoute seconde, constituant une manière de circuit fait de boucles audiophonatoires: en effet, la voix extérieure n'existe que grâce à sa régulation en temps réel par de telles boucles audiophonatoires, installées entre l'appareil phonatoire et l'appareil auditif; or, il y a bel et bien une écoute du corps, et dans cette attention auditive dirigée sur soi nulle voix intérieure n'est sans oreille ou silencieuse dans le mutisme supérieur de l'auto-affection. La réflexion

dirigée est d'ailleurs un travail de l'écoute intérieure: si cette dernière laisse filer l'acousmate, elle produit une méditation rhapsodique, presque aléatoire, riche en trouvailles inattendues; si elle tient l'acousmate au plus près, elle peut le conduire plus ou moins à sa guise et constituer de la sorte des chaînes de raisonnement, qui ne sont pas moins utiles au régime heureux de la conscience. Bref, l'auto-affection est multiple, jamais pure ou transparente, jamais abstraite seulement, jamais coupée du corps et de ses vibrations acousmatiques. C'est si vrai que la fièvre, qui modifie ces vibrations, rend la pensée particulière, dans l'affolement des circuits audiophonatoires acousmatiques: le hégélianisme est une pensée sans fièvre.. Peut-être même frise-t-il l'hypothermie?

Le travail de Claude Panaccio (1999) sur le passage du "*logos endiathetos*" grec au "*verbum in corde*" augustinien puis à l' "*oratio in animo*" de Boèce, la "*locutio interior*" d'Avicenne et l' "*oratio mentalis*" de Guillaume d'Ockham, *via* un grand nombre de notions qui font variantes de ces termes pivots[8], semble lui aussi montrer que les philosophes, "de Platon à Guillaume d'Ockham" en tout cas, "préoccupés de comprendre les phénomènes mêmes qu'ils rencontraient quotidiennement dans leur pratique d'intellectuels, des phénomènes cognitifs et sémantiques"[9], n'en ont pas moins réservé dans leur réflexion une place importante au sonore de nature acousmatique, même s'il n'ont pas toujours véhiculé le terme d'*acousmate* dans leurs travaux.

Ainsi peut-on avancer l'hypothèse suivante: avec Hegel un terme est provisoirement mis à une longue tradition qui a peu ou prou maintenu le sens de la dimension acousmatique dans la réflexion philosophique, ce qui impliquait à la fois que la voix n'était pas déconnectée de l'activité de pensée et que l'activité de pensée ne l'était pas du jeu sonore, bref qu'elle demeurait *acousmatique*, au sens où Jürgen Habermas entend ce terme.^[10] De plus, l'usage et la pratique de la philosophie semblait alors tirer parti, plus ou moins nettement bien sûr, de la nature évanescence et insaisissable de la voix, et même de son nomadisme, en reconnaissant l'existence dans le for intérieur d'une sorte de voix propice à l'émergence de manipulations heuristiques nombreuses, variées et stimulantes. Avec Hegel un soupçon philosophique de tous les instants est dirigé sur l'acousmate, coupable d'être trop entaché de chair, de "sentiment" et d'irrationalité: c'est ainsi que dans sa charge contre ce qu'il nomme l'"intuitionnisme", Hegel range les événements acousmatiques du côté des formes primitives du religieux, en parlant, péjorativement bien sûr, non de "discours" mais d'"oracle intérieur". Il va même plus loin encore puisqu'il considère cette instance louche comme un obstacle à "la réalisation d'une communauté des consciences." Le sonore acousmatique est renvoyé à "l'anti-humain", à "l'animalité" (Hegel 1939: 93). La voix hégélienne n'est plus acousmatique: elle se veut silence absolu, car seul le silence absolu est garant de l'auto-affection de l'esprit.

Dans son commentaire sur le *Cratyle* de Platon, Patrice Loraux, quant à lui – même s'il recourt à la notion d'"oreille eidétique" (ou "oreille

éidétiquement purifiée”) pour démontrer que le *daimôn* socratique est l’expérience d’”une audition originaire de l’essence”, même s’il réduit la dimension sonore de cette opération en affirmant que “l’essence n’émet qu’un seul son” certes, mais dans le cadre, déjà très hégélien, d’une “*phonè* imprononçable” –, ne peut pas échapper à l’acousmatique, qui retentit sans cesse dans son texte en le travaillant ainsi de tensions révélant la prégnance inévitable de l’acroamatique: “la voix démonique est toujours quelque chose comme une audition silencieuse de l’essence”, “expérience auditive paradoxale”, “fantasmagorie auditive promise par Socrate”, “continu éidético-acoustique”, “il y a de la résonance dans les noms”, “fantasme du sens qui serait directement voix aphone”, “initiation acoustique”, etc., autant d’expressions révélatrices de ces tensions, précisément indiquées par Loraux lorsqu’il pose la question suivante: “Il y aurait donc un autre mode de sonorité?” (Loraux 1993: 198-218). Sans qu’il le dise ou le reconnaisse explicitement, cet autre mode de sonorité est l’acousmate.[11]

Augustin parlera, lui, d’*imaginatio vocis* ou de *verbum imaginabile*. Pour lui en effet, qui avait commencé par émettre la formule selon laquelle “tout ce qui est verbe résonne”[12], autrement dit frappe l’air, la résonance peut être également observable à l’intérieur, et sa constatation implique une prise en compte de l’écoute et de la voix intérieures: “sans même proférer aucun son, en pensant seulement les mots, nous nous parlons à nous-mêmes intérieurement.”[13] L’acousmate trouve d’ailleurs une bonne définition dans une autre

formulation augustinienne: “la pensée roulant en elle-même l’image des sons”.[\[14\]](#)

Or, ce roulement intéresse au premier chef notre réflexion du moment. Il indique nettement en effet que, s’il y a des signes relevant d’une acousmatique, ils ne peuvent en aucun cas être tributaires exclusivement d’un dispositif discret. Parce qu’il y a roulement, il n’y a pas, dans le processus diachronique de la résonance acousmatique, la moindre linéarité construite dans la temporalité sur le modèle de l’assemblage d’éléments logiquement définis par différenciations négatives et oppositionnelles. L’avancée est plutôt tourbillonnaire, turbulence de sons et de sens mêlés, plus que sillon directionnel recevant l’ensemencement rationnel des graines dûment espacées de la langue. L’acousmatique du signe est tout autant fonction de flux que de dispositif articulé. Cela paraît sans nul doute un paradoxe[\[15\]](#), un peu dans le genre de celui que pose la mécanique ondulatoire, mais il faut certainement s’y résoudre: l’articulation discrète des signes n’épuise nullement leur réel agencement, lequel n’est compris complètement que lorsqu’on tient compte aussi de la globalité du flux continu de leur résonance, acousmatique ou proférée. C’est là la raison pour laquelle on se doit ici de réhabiliter la voix et de réhabiliter, dans la voix, aérienne ou acousmatique, sa flexibilité ondulante qui fait vibrer les signes au-delà de leur logique strictement articulatoire (et dialectique), ce par quoi la voix voyage en aède nomade entre les signes, de signe en signe, afin qu’ils s’accomplissent, s’épanouissent et rayonnent (René Char dont nous allons parler plus bas dirait: afin qu’ils *scintillent*), bref

afin que leur nature discrète se dépasse, pour la plus grande gloire du sens, dans ce qu'un Fónagy a pu appeler le "double encodage",^[16] la respiration vivante du langage.

On ne peut pas ici ne pas penser aux "emblèmes vocaux" du chinois, tel que les analyse Marcel Granet: "Le mot, en chinois, est bien autre chose qu'un signe servant à noter un concept. Il ne correspond pas à une notion dont on tient à fixer, de façon aussi définie que possible, le degré d'abstraction et de généralité. Il évoque, en faisant d'abord apparaître la plus active d'entre elles, un complexe indéfini d'images particulières" (Granet 1968: 37). Ce dispositif dynamique incite de fait à la résonance acousmatique, et le chinois pourrait dès lors être pris comme un paradigme, puisque le "complexe indéfini" peut servir de modèle opératoire pour décrire les conditions de fonctionnement de tout acousmate. Granet précise: "Le mot, de même qu'il ne correspond pas à un concept, n'est pas non plus un simple signe. Ce n'est pas un signe abstrait auquel on ne donne vie qu'à l'aide d'artifices grammaticaux ou syntactiques. Dans sa forme immuable de monosyllabe, dans son aspect neutre, il retient toute l'énergie impérative de l'acte dont il est le correspondant vocal, – dont il est l'emblème" (Granet 1968: 38). Considérons donc les monosyllabes chinois comme autant de diapasons aptes à nous fournir l'aune acousmatique avec laquelle nous pourrions prendre la mesure exacte des phénomènes acousmatiques, à la fois comme matière première de la pensée, comme grain subtil de la voix et comme liant nécessaire à toutes les opérations de langage ou de musique.

Un avertissement de Daniel Charles vient alors confirmer notre écoute: “On ne rendra compte de la voix qu’en se situant au niveau qui est le sien, et qui ne se laisse aucunement réduire à la simple réception/manipulation d’événements acoustiques ‘neutres’ et isolés, parce qu’elle engage des plages sonores véritables, orientées, ‘écologiquement’ agencées et disposées.” (Charles 1978: 19). Autant dire que nulle voix ne se peut concevoir comme irreléée et détachée, ni même détachable selon le mécano astucieux des déterminations discrètes: le corps humain lui-même “apparaît traversé, parcouru et innervé par les voix ‘du’ multivers, par les flux incessants, à la fois vivants *et* machiniques, de tout le contexte/processus qu’est le monde” (Charles 1978: 22-23). Ces remarques doivent être réitérées inlassablement, tant il est vrai que les prestiges de la voix selon les traditions les plus diverses lui confèrent trop souvent le statut d’une idéalité sans égale et sans partage. Phénomène jugé hors normes, appréhendée en tant que monstration parfaite et immédiate de l’être, la voix est trop souvent considérée comme le vicariant majeur de la pensée sous les espèces d’une présence sans faille. Ce qui signifierait alors que dans l’usage du langage la voix serait malgré tout frappée d’une sorte de décalage, alors que ce dernier serait comblé dans la voix vocalisant à volonté, c’est-à-dire se livrant à sa propre nature, libre des contraintes imposées par les mots. Or, si l’on continue de prêter l’oreille à Daniel Charles, on ne peut opposer “la voix-musique à la voix-langage en supposant celle-ci ‘porteuse’ et celle-là ‘objet’. La musique met en ce sens un frein aux extrapolations des philosophes, et

notamment à celles, touchant l'écriture (qu'il s'agit d'opposer radicalement à une voix monopolisant la 'présence'), de Derrida et de son école" (Charles 1978: 25). Il faut donc que le philosophe soit attentif aux leçons de musique, en particulier de musique vocale, afin de ne pas trop enserrer dans des taxinomies trop facilement binaires des dispositifs plus complexes et plus mêlés qu'il n'a tendance à le penser. Pas de centre en musique, mais un long, intense et résonnant glissement de tout à la surface des choses, caresse d'appriivoisement réciproque et sans fin, comme on éprouve l'acoustique d'un lieu nouveau en tentant l'épreuve de l'écho. Telle est la leçon du musicien. Comme le dit fort justement Daniel Charles, dans ces conditions, la voix "est la façon dont l'alternance de nos humeurs glisse tout au long d'un monde dont nous ne sommes jamais les maîtres" (Charles 1978: 30).^[17]

Mettant en relief "les parcours vibratoires qui instaurent une communication privilégiée, de l'environnement à l'individu et vice-versa", Charles émet en toute conséquence l'hypothèse que la voix permettrait d'assurer "le frayage d'au moins l'un de ces parcours, son ou ses échos", et il en conclut que "le désenfermement de la voix dans la musique contemporaine par rapport au bel canto, sa restitution à l'errance strictement 'phonétique' dans la 'poésie concrète' d'un Bernard Heidsieck ou dans les vocalises d'un Demetrio Stratos, tous ces réinvestissements en direction d'une nomadisation pré-signifiante n'équivaudraient nullement à quelque régression, ou à un décentrement gratuit" (Charles 1978: 299). En effet, "régression" est un concept vexatoire et péjoratif, compte tenu du contexte de répartition des

valeurs dont il est généralement extrait: or, se réinsérer dans les stries stridulantes des flux porteurs de signes, les scies sinueuses de leur stimulation subreptice, les sites vibratoires de leur respiration continuée, ce n'est pas se priver des régions supérieures de la signification, c'est au contraire rester à l'écoute des "pierres vives" qui sont leurs incessantes et véritables fondations. De plus, "décentrement" sous-entend que l'absence d'assise sur un point nodal bien établi est une perte, une amputation même, une mutilation génératrice d'angoisse et de ressentiment: mais nous savons que certaines figures géométriques ont bien plusieurs centres sans pour autant perdre de leur dynamique, bien au contraire, ce qui devrait une fois de plus nous inciter sans relâche à décentrer et décentrer encore, pour mieux répartir les capacités de notre entendement, le déconcentrer et même le décentraliser. Que la voix, comprise comme instance nomade, soit dans cette entreprise un guide errant, à la façon des *vagantes*^[18] d'autrefois, pour un vagabondage loin des citadelles imprenables de la pensée, bien enserrées entre leurs miroirs dépolis, royaumes étouffants des reflets privés d'échos, de la raison sans résonance.^[19]

Le nomadisme de la voix est inséparable de l'acousmatique du signe et c'est pourquoi l'intonation^[20] n'est pas que le simple coloriage d'une forme qui porterait le sens à elle seule: elle module cette forme pour la parachever, dans un mouvement incessant. Modulations: tels sont les processus qui font le cheminement de la voix, aérienne ou acousmatique, dans le désert des signes oraux ou écrits, hiéroglyphiques ou alphabétiques. Et les peuples nomades le savent

bien, qui maintiennent vives la voix et toutes les transmissions orales de leur savoir, qu'il soit d'ailleurs, ou non, chamanique. Il faut aussi se souvenir de ceux qui oublient où mène le chemin de la dialectique: ils nous rappellent les chances heuristiques, créatrices, et même spirituelles, d'une errance extérieure qui redouble le parcours d'une nécessaire initiation intérieure, laquelle ne peut que prendre l'allure et les stations d'une pérégrination à travers soi.

Or, lorsqu'en un autre texte Hegel s'intéresse au nomadisme, il en fait la caractéristique de peuplades en marge de la "zone tempérée", laquelle est selon lui le "théâtre pour le spectacle de l'histoire universelle" (Hegel 1965: 221). Les nomades sont inscrits dans le "haut pays", sorte de stade primitif d'une dialectique historique et anthropologique: "Le premier moment est compact, métallique, et reste indifférent, fermé, informe: c'est le haut pays, avec ses grandes steppes et ses plaines. Les seuls mouvements qui peuvent provenir d'ici sont des mouvements de nature impulsive, mécanique et sauvage." Dans un tel cadre, les nomades "ont en eux-mêmes un caractère doux, mais le principe qu'ils constituent est fluctuant, vacillant" (Hegel 1965: 222). Ce qui permet à Hegel d'avancer que des nomades comme les Mongols peuvent oublier leur "humeur pacifique" et se précipiter "comme un torrent destructeur sur les pays civilisés [...] C'est un mouvement de ce genre qui saisit les peuples sous Gengis-Khan et Tamerlan; ils piétinèrent tout, puis disparurent de nouveau, comme s'écoule le torrent ravageur qui se perd parce qu'il ne possède pas en propre un principe de vitalité" (Hegel 1965: 225). Cette présentation réductrice du

nomadisme participe de la même logique que celle qui refuse au sonore sa part active dans le langage, dans la pensée et dans la création: le nomadisme est conçu comme une phase imparfaite de l'humanité parce que non passée au crible de la dialectique triomphante, seule garante de la civilisation dûment organisée en sociétés régies par des lois fondées sur des contrats sociaux; il ne peut en aucun cas fournir un modèle anthropologique acceptable par la pensée; et l'agitation permanente de son flux humain est également dommageable à la bonne conduite de la pensée et de l'art. Si Hegel avait su que le chanteur mongol fait entendre, émis par son seul appareil phonatoire, deux sons distincts, cela aurait sans doute confirmé son aversion pour tant d'incapacité à la détermination dialectique!

Il n'est pas surprenant, dès lors, de constater que les théories hégéliennes sur la musique confirment bien sa prévention contre le sonore, ainsi que contre le nomadisme de la voix. Pour Hegel la musique doit désamorcer la "violence" de "l'expression naturelle", "l'adoucir, la "tempérer", bref passer des hauts pays qui favorisent le nomadisme aux zones tempérées propices à l'émergence de la raison. En effet, pour lui, " le son, comme interjection, comme cri de la douleur, comme soupir, rire, est la manifestation immédiate la plus vivante des états et des sentiments de l'âme, l'exclamation du cœur." Mais "ces exclamations", qui ne sont par ailleurs "nullement des signes artificiels comme ceux du langage articulé", "n'expriment pas une pensée représentée dans sa généralité" (Hegel 1967: 98). Et si Hegel reconnaît que "dans le chant, c'est de son corps que l'âme tire les

sons”, il ne peut concevoir la voix que dans un rapport idéal avec l’âme: “la voix humaine se fait reconnaître comme l’écho de l’âme elle-même” (Hegel 1967: 108, 107). En toute logique la musique ne vaut dès lors qu’en tant qu’elle est autre chose que du sonore, autre chose que du corporel, ce que la mesure (au sens musical du terme) atteste à l’évidence: dans “l’uniformité” de la mesure, “le moi retrouve l’image de sa propre unité; [...] Le plaisir que le moi trouve, par la mesure, dans ce retour mesuré, est d’autant plus complet que l’unité et l’uniformité ne viennent ni du temps ni des sons en eux-mêmes [...] En effet, dans le monde physique, cette abstraite identité ne se rencontre pas” (Hegel 1967: 105).

Face à cet attentat hégélien perpétré contre le corps, et contre le corps dans la musique, donc contre la musique, on pourrait citer ici comme témoin à charge le compositeur François-Bernard Mâche: “En musique, comme dans toute pensée, tout ce qui est de l’ordre du concept cumule dans un même mouvement les avantages de la précision et de l’efficacité consciente, mais avec l’inconvénient majeur de dissimuler certains détails réels de ce qu’il appréhende” (Mâche 2001: 92). Autrement dit, recourons au concept, certes, mais n’en faisons pas l’algorithme unique de notre entendement: écoutons plutôt comment il s’enlève sur un flux d’événements qui tombent aussi sous les sens, tous les sens, dans leur activité dirigée au-dehors comme au-dedans. L’acousmatique du signe est cette écoute des interstices qui font jouer les éléments sémantiques, des pulsations qui redistribuent sans cesse les valeurs sémiotiques, des rythmes qui recomposent de façon

déterminante la double articulation. L'acousmatique du signe est cette écoute organique du langage qui fait si cruellement défaut à tout centrisme systématique, phonocentrisme ou grammatalogie, parce que l'acousmatique du signe est cette écoute du tiers-inclus nomade, insaisissable et pourtant fondateur de toute activité langagière. Et ce, en comprenant "activité langagière" en un sens très large: activité impliquant la voix, directement ou indirectement, aérienne ou acousmatique, en même temps que l'ouïe, extérieure et intérieure, spirituelle et corporelle. Ce qui nous fait penser au passage suivant dans lequel François-Bernard Mâche émet l'hypothèse selon laquelle "toutes les populations humaines ont pu développer, à partir d'une forme de signalisation sonore primitive, trois types d'organisations inégalement répandue: une musique, communiquant des états émotionnels globaux; un langage sifflé ou instrumenté, communiquant des messages en général simples, mais à partir d'éléments combinables; un langage parlé enfin (ou crié, ou chuchoté...), développant considérablement la relation signifiant (sonore)-signifié, et ne conservant la communication émotionnelle qu'à l'état de traces dans les aspects dits suprasegmentaux (comme le contour intonatif, les accents, le rythme), ou encore les onomatopées" (Mâche 2001: 107).^[21] Ce sont en effet là "trois formes de vocalisation" fondatrices de diverses activités humaines de communication, réflexion et création, représentatives d'une invention et d'une habileté remarquables. Le facteur commun à ces trois pratiques ne peut être que l'usage de l'ouïe tous azimuts: dans le for intérieur de chacun, la dimension acousmatique fonctionne dès lors un peu comme

une caisse de résonance et d'amplification permettant d'une part l'élaboration de la musique, au plus près de la vie du corps (mais sans nier les percées de l'esprit qui trouent en gloire le paysage sonore intérieur); d'autre part, le cas échéant, l'intelligence de la communication des langages sifflés; enfin, de façon continue et constante, la fabrication des langues et, dans ces langues, la culture infinie de l'invention des concepts.

Musique, langages sifflés, langues, ces trois formes de vocalisation sont de fait des activités où l'acousmate est nécessaire, alors qu'on fait trop souvent l'impasse sur lui.[\[22\]](#)

D'ailleurs, si les musiciens ont beaucoup à apprendre au philosophe qui n'aurait pas rendue sourde en lui l'oreille intérieure, les poètes ne sont pas en reste sur une telle voie.

C'est ainsi que Pessoa ou Char, parmi d'autres adeptes des théories du signe sous les espèces de l'acousmatique, ne peut que nous renvoyer à une logique de la vibration, non-binaire, telles celles qu'un Jankélévitch a pu penser et mettre en œuvre.[\[23\]](#)

Mais il ne faudrait pas croire que Char et Pessoa sont sur ce point des figures exceptionnelles. D'autres poètes ont, à leur façon, célébré le nomadisme de la voix dans leur façon d'agencer les lettres de leurs poèmes. Un exemple remarquable est celui du galicien José Ángel Valente dans sa plaquette *Trois leçons de ténèbres*. Nous confiant qu'elle tire son origine de la musique, en particulier des « leçons de ténèbres » de Couperin, le poète justifie le fait qu'il a glosé par chaque poème les quatorze premières lettres de l'alphabet hébreu (lesquelles

débutaient dans cet ordre les premiers versets des *Lamentations* de Jérémie, texte fournissant la matière langagière des compositions musicales dont il s'inspire) en recourant à un terme musical significatif : « le chant des lettres n'a pas d'argument, c'est un chant mélismatique. »[24] Les mélismes commencent dès lors que plus d'une note est chantée sur une syllabe, et les mélismes prolongés qui sont chantés sur la lettre sont donc tout spécialement des vocalises qui se détachent de ce que Valente appelle « l'argument », à savoir la dimension sémantique du texte chanté : volutes se déroulant sans autre logique que la leur, sonore, méditative, musicale, nomadisme de la voix s'échappant exemplairement des contraintes du sens. Dans la suite de son « auto-lecture », le poète espagnol met l'accent sur les continuités et le flux sans cesse recommencé du chant mélismatique tel qu'il le transcrit dans le poème : « Les quatorze textes qui composent les *Trois leçons de ténèbres* se sont formés sur l'axe des lettres qui est, en effet, celui qui donne à entendre le mouvement originaire, le mouvement qui ne cesse de commencer. Ils peuvent donc se lire comme un poème unique : chant de la germination et de l'origine ou de la vie comme imminence et proximité. »[25] Si ces quatorze poèmes tournent, en mélismes poétiques et non plus musicaux, autour des lettres, on comprend bien que nous ne sommes pas pour autant dans un régime exclusivement grammatologique : il y a là alliance de la lettre et de la voix, et la première ne serait rien sans la deuxième. Certaines formulations de la plaquette le disent sans ambages. Le premier poème se situe « au point où commence la respiration »[26], un autre affirme

que « ce qui palpite a un rythme et advient par le rythme »[27], un autre encore évoque « le flux de l'obscur qui monte en houle : le vagissement brutal de ce qui gît et s'acharne vers le haut »[28] et les derniers déclinent le thème de la « vibration »[29], au nom duquel le poète peut énoncer l'obscurité voilée de la voix dès lors qu'elle n'a pas été passée au crible de l'abstraction, dès lors qu'elle n'a pas été oubliée, incessant mouvement mélismatique, dans les déterminations formelles de la lettre : « ma voix n'est pas nue ».[30] On peut dès lors considérer la poésie de Valente comme un travail acroamatique, fondé sur une acousmatique du signe et affirmant sans cesse, dans son jeu mélismatique, les bienfaits du nomadisme de la voix.

Recourons encore, pour finir sans finir, comme il convient à tout nomadisme, à Mehdi Belhaj Kacem, qui exprime peut-être l'utopie nécessaire de l'acousmatique: “Le paradis de la vérité des corps aurait tout d'un espace aveugle et infini où n'auraient cours que les danses errantes, les frôlements, les étreintes et les éloignements des voix; car l'infini d'un corps se devine dans le tissu de résonances et de vibrations qu'est sa voix; et à l'enfer de la transmutation effrénée des corps, l'injustice infinie d'une loi divine qui les divise sans fin et sans égards pour l'infinité de leurs voix, succéderait le temps céleste d'un au-delà parapsychologique où les corps ne pourraient plus *se* faire justice que par leurs voix; ils s'entameraient les uns les autres, s'accroîtraient par leurs conquêtes ou se diminueraient, se dilateraient dans leurs résonances ou se rétréciraient par l'incapacité à se faire entendre [...]” (Kacem 2001: 361-362).

Bibliographie

Baccou Robert

1939: *Un grammairien latin de la décadence: Virgile de Toulouse*, Tolosa.

Badir. S. & Parret, H., éd.

2001: *Puissances de la voix – Corps sentant, corde sensible*, NAS (Nouveaux Actes Sémiotiques), Paris: Pulim.

Bergounioux. Gabriel, éd.

2001: La parole intérieure = *Langue française* 132, décembre 2001.

Charles, Daniel

1978: *Le temps de la voix*, Paris: Jean-Pierre Delarge.

Chouard, Claude-Henri

2001: *L'oreille musicienne – Les chemins de la musique de l'oreille au cerveau*, Paris: Gallimard, 2001.

Fónagy, Ivan

1983/91: *La vive voix – Essais de psycho-phonétique*, Paris: Payot.

Granet, Marcel

1968: *La pensée chinoise*, Paris: Albin Michel.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich

1830: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830), Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1970.

1939: *Morceaux choisis I*, trad. Henri Lefebvre et Norbert Guterman, Paris: Gallimard.

1965: *La Raison dans l'Histoire*, trad. Kostas Papaioannou, Paris: 10-18.

1967: *Esthétique (Textes choisis)*, éd. Claude Khodoss, Paris: PUF.

Kacem, Mehdi Belhaj

2000: *Esthétique du chaos*, Paris: Tristram.

2001: *Society*, Paris: Tristram.

Loroux, Patrice

1993: *Le Tempo de la pensée*, Paris: Seuil.

Jean-Luc Nancy & Élisabeth Rigal éd.

2001: *Granel – l'éclat, le combat, l'ouvert*, Paris: Belin.

Panaccio, Claude

1999: *Le discours intérieur de Platon à Guillaume d'Ockham*, Paris: Seuil.

Pessoa, Fernando

2001: *Œuvres poétiques*, Paris: Gallimard.

Patrick Quillier

1990: Fernando Pessoa ou la logique de la vibration. In: *Encontro internacional do centenário de Fernando Pessoa*, Lisboa: Secretaria de estado da cultura, 165-171.

2001: Des acousmates d'Apollinaire aux voix de Bonnefoy, Quelques réflexions sur la 'fine écoute'. In: *Littérature et musique dans la France contemporaine*, Actes du Colloque des 20-22 mars 1999 en Sorbonne, Jean-Louis Backès, Claude Doste et Danièle Pistone éd., Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, ?-?.

Rebotier, Jacques

2001: *Le chant très obscur de la langue, suivi de Requiem*, Paris: Éditions Virgile.

Trabant, Jürgen

1993: Der akroamatische Leibniz: Hören und Konspirieren. In: *Paragrana* 2: 64-71.

1999: *Traditions de Humboldt*, Paris: Maison des Sciences de l'Homme.

Valente, José Ángel

1998: *Trois leçons de ténèbres, suivi de Mandorle et de L'éclat*, Paris: Gallimard.

—

[1] Traduction de Maurice de Gandillac, citée *ibid.*, p.175 (“der *Ton*, die erfüllte Äußerung der sich kundgebenden Innerlichkeit”, Hegel 1830: 271).

[2] *Ibid.*, p.189, où il est aussi question de “phonocratie” et de “*phonosuprématie subjective*”.

[3] Voir la remarque de Trabant (1999: 190): “la voix du maître est destinée à disparaître dans le silence de la pensée, dans le puits profond du moi.”

[4] Renvoyons aux belles formules de Daniel Charles: “La voix est une fonction de l’ouïe”; “le parler est toujours au même instant un entendre”. (Charles 1978: 101, 102)

[5] Voir Quillier 2001

[6] Il est loisible de rapporter cela à la formule de Mehdi Belhaj Kacem, qui exprime une constatation souvent faite: “L’histoire de la métaphysique occidentale, parachevée avec Hegel, est celle d’une autonomisation progressive du concept” (Kacem 2000: 82) Ou encore à la remarque de Maurice Blanchot que le même Belhaj Kacem cite un peu plus loin: “À partir de Kant, le philosophe est principalement professeur. Hegel, en qui la philosophie se rassemble et s’accomplit, est un homme dont l’occupation est de parler du haut d’une chaire, de rédiger des cours et de penser en se soumettant aux règles de cette forme magistrale” (Kacem 2000: 183).

[7] Suggérant de relativiser “toute opposition hâtive, ou scolaire, ou scolastique, ou raffinée, de la voix et de l’écriture”, Daniel Charles (1978: 116) cite cette formule de Gadamer: “tout écrit pour être compris a besoin d’une sorte d’élévation dans l’oreille intérieure.”

[8] Au total Panaccio en dénombre trente-six, répertoriées pp. 306-307.

[9] Tous phénomènes “qui continuent de faire problème: l’erreur, la validité logique, les ambiguïtés de toutes sortes, la compositionnalité, la référence, le savoir, la délibération, la traduction, etc.” (Panaccio 1999: 318)

[10] Se reporter par exemple à Trabant (1993).

[11] La neurologie contemporaine prend au sérieux certaines formes d'acousmates, bien qu'elle les définisse comme des "hallucinations auditives": ce sont en effet pour elle des "acouphènes subjectifs d'origine centrale", qui vont jusqu'à reproduire "des sonorités musicales qui peuvent être très élaborées: chants, mélodies fredonnées par quelqu'un de connu ou par des voix étrangères, voire fragments de musique instrumentale. Les neurologues distinguent les hallucinoses et les hallucinations vraies. Les hallucinoses s'accompagnent du maintien du jugement critique sur l'origine artificielle des sonorités perçues, telles certaines hallucinoses migraineuses, ou celles fournies par des drogues dites hallucinogènes" (Chouard 2001: 327) Mais les acousmates ont aussi droit de cité dans certains discours philosophiques, tel le bel article "*Phonês d'akousai boulomai*" de Jean-Toussaint Dessanti, débutant par cet acousmate particulièrement émouvant qu'est la résonance, dans la mémoire affective, de la voix d'un défunt aimé (en l'occurrence Gérard Granel): "Gérard, / C'est à toi que je parle, ami, car ta voix je veux encore l'entendre. Tu ne me liras plus, tu ne m'entendras plus. Moi, je t'entends encore; et mon désir persiste que cette voix qui fut tienne résonne toujours en moi pour le temps qui me reste", "cette présence exigeante, qui fut toi, je veux la préserver, en entendant ta voix." (Nancy & Rigal 2001: 165, 169)

[12] *De dialectica*, 5, éd. et trad. Angl., J. Pinborg et B. D. Kackson, Dordrecht, Reidel, 1975, cité dans Panaccio (1999: 109).

[13] *De Magistro*, I, 2, cité dans Panaccio (1999: 110).

[14] Augustin, *La Trinité*, XV, 19, dans *Œuvres de saint Augustin*, vol. 16, P. Agaësse éd. et trad., Desclée de Brouwer, 1955

[15] Exemple de la gêne que ce paradoxe entraîne, l'interrogation de Christian Puech dans son article "Langage intérieur et ontologie linguistique à la fin du XIX^{ème} siècle": "Une voix imperceptible qui s'entend?", ainsi que son injonction en quelque sorte conjuratoire à "accepter tous les paradoxes qui s'attachent à la définition de 'l'image sonore': image sans lieu, sans forme, sans étendue d'aucune sorte, dont 'l'inscription' n'occupe aucun espace" (Bergounioux 2001).

[16] Voir Fónagy (1983, 1991: 228-229)

[17] Dans la même page, Charles opère la réactivation de l'étymologie *Stimme/Stimmung* à laquelle Hegel était sourd: la voix interdit "la clôture du langage sur lui-même et sa fermeture en tant que simple 'instrument', justiciable d'une analyse strictement et exclusivement linguistique. Elle est 'la' voix même de l'Être: en tant que *Grund-stimmung*, elle est 'à l'écoute' de l'Être. Elle est l'Être tel qu'il 'se dispose' pour et en vue de l'homme: *musicalement*."

[18] Clercs errants vivant en rupture avec tout milieu social, souvent assimilés aux "goliards".

[19] On pourrait reprendre, en la détachant de son contexte lacanien, la formule d'intertitre employée par Dominique Ducard, dans son article consacré aux "représentations psychiques se référant à des schémas corporels" et investissant "la voix, substrat du langage verbal" ("Styles de voix et images du corps"): "Le voyage imaginaire de la voix". (NAS 2001)

[20] Voir Fónagy (1983, 1991: 120-122).

[21] Dans la même page, Mâche précise: “Être musicien serait d’abord échapper aux contraintes du *logos*, c’est-à-dire, comme l’avaient bien vu les Grecs, à la fois la raison et le langage.”

[22] Daniel Charles (1978: 183) cite cette formule de Gisèle Brelet (dans *L’interprétation créatrice*, PUF, 1951, p. 242): “La musique ne s’entend que grâce à la voix qui la profère intérieurement”.

[23] Voir Quillier 1990

[24] Valente 1998, p.62

[25] *Ibid.*

[26] *Ibid.*, p.41

[27] *Ibid.*, .45

[28] *Ibid.*, p.51

[29] *Ibid.*, p.55, p.57

[30] *Ibid.*, p.55 Dans *Mandorle*, Valente a cette remarque fondamentale, qui prolonge l’expérience des mélismes dans celle de la vibration : « La racine du tremblement emplit ta bouche, / tremble, vient t’envahir / et chante germinale dans ta gorge. » (*Ibid.*, p.84)

