



HAL
open science

La phonè du gros animal ou les vibrations du corps politique

Céline Hervet

► **To cite this version:**

| Céline Hervet. La phonè du gros animal ou les vibrations du corps politique. 2022. hal-03816039

HAL Id: hal-03816039

<https://hal-u-picardie.archives-ouvertes.fr/hal-03816039>

Preprint submitted on 20 Oct 2022

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

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

Céline HERVET

LA PHONÈ DU « GROS ANIMAL »
OU LES VIBRATIONS DU CORPS POLITIQUE

Il s'agira dans le propos qui suit d'exposer les linéaments d'une approche sensible du champ politique en partant des manifestations sonores qui le constituent et qui le traversent. Une telle réflexion conduit nécessairement à jeter des ponts entre plusieurs orientations actuelles de la philosophie, des sciences sociales et des études sur le son, tout en brossant à gros traits une sorte d'archéologie du sonore telle qu'elle se repère au sein de quelques textes canoniques de la tradition philosophique. Car dans son inactualité et son intemporalité mêmes, la philosophie offre au lecteur attentif des moments qui ménagent, à côté de la parole, une place pour une vocalité apparemment dépourvue de sens, une dimension sonore et infra-linguistique : le cri, par exemple, mais aussi la plainte ou encore le gémissement, chacun manifestant, avant toute visée de sens, une affectivité primordiale et partagée avec une partie du règne animal. L'hypothèse que nous faisons ici¹ est celle d'une possible clé de compréhension du politique et de ses fondements depuis le sonore, depuis ce qu'il y a de non langagier dans la manifestation² des affects, qui tisse l'étoffe même du politique. La place réservée à ces manifestations dans le champ de la parole publique relève d'une séparation, d'un partage inaugural que la philosophie politique initie dès ses textes fondateurs inscrits dans le contexte de la Grèce ancienne : c'est le langage articulé à visée rationnelle, le *logos* et lui seul qui est appelé à coïncider avec l'expression politique légitime, la *phonè*, ou la voix ramenée à son caractère sensible et strictement corporel, n'a point part quant à elle aux idées ou aux valeurs qui fondent l'ordre politique. Cette division primitive se double d'une hiérarchisation et d'une inégalité naturelle entre les êtres qui portent ces voix autres, émanations affectives d'êtres ne relevant pas d'emblée du langage ou de la raison : aussi la constitution du corps des citoyens s'accompagne d'une exclusion des voix des femmes, des esclaves, des étrangers. Elles se situent dès lors aux bords du politique, cantonnées à l'animalité du son qu'elles émettent, considéré comme un bruit troublant la clarté des délibérations et la sérénité des débats. *Logos* impavide contre *phonè* hystérique, calme rationnel contre agitation passionnelle, si cette scission traverse l'histoire des idées philosophiques, elle apparaît aussi comme ce qui structure et délimite dès l'origine le propre du politique comme surdité à ce qui résonne sans se faire entendre. Hors de l'assemblée des citoyens, circonscrite aux hommes en âge de combattre, devront demeurer la plainte, la lamentation, l'imprécation, cris de douleur ou de révolte pourtant directement liés, issus même de ce qui fut discuté et décidé au sein de cette assemblée. Ce qui est récusé derrière ces cris, c'est le *pathos*, qui doit trouver sa résorption sous peine de mettre en danger la cité elle-même : ses excès, ses débordements sont précisément ce qui doit être à proprement parler domestiqué, tenu dans l'espace fermé et confiné de la maisonnée, là où les liens du sang, ceux qui par exemple unissent une mère à ses enfants, par opposition au lien social et politique, où le lien fusionnel peut se vivre si ce n'est se dire.

Or dans sa texture sonore, dans sa manifestation purement vocale, le *pathos* va trouver un exutoire, en dehors de l'*agora*, à bonne distance, dans le lieu même du théâtre tragique, et

¹ Cette hypothèse s'inscrit dans le sillage des travaux de Jacques Rancière (notamment *La Méésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995 et *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions, 2008) elle vise à en repérer, de manière rétrospective en s'appuyant sur les apports de l'œuvre de Nicole Loraux (en particulier *Les mères en deuil*, Paris, Galilée, 1990 et *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999) les soubassements dans l'histoire des idées politiques et, de manière prospective les développements possibles qui se font jour dans certaines orientations prises par la philosophie et les sciences sociales (histoire, sociologie, anthropologie et théorie politique) ces dernières années : les ouvrages de Judith Butler (*Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*, trad. C. Jaquet, Paris, Fayard, 2015), d'Antonio. Negri et Michael Hardt (*Assembly*, Oxford University Press, 2017) mais aussi de Chantal Mouffe (*L'illusion du consensus*, Paris, Albin Michel, 2016) qui invitent chacun à leur manière à repenser l'espace public comme un espace sensible vibrant et agonistique, où l'expression sonore du conflit est la condition de l'institution du commun.

² Terme que nous préférons à celui d'expression car il est de prime abord dépourvu d'intentionnalité.

plus exactement, non pas dans les gradins du théâtre, mais sur l'*orchestra*, sur la scène. Plus qu'un prolongement, le théâtre fait figure d'envers de la cité, où reflue et où se fait entendre l'inintelligible, où retentit la part de sauvagerie qui l'inquiète tant. Ce qui doit être à la fois tu et exclu consiste précisément dans l'inarticulé, l'inorganisé des affects, menace toujours latente de désorganisation de la cité pensée d'abord comme le lieu où les places sont assignées, où les classes sont définies³. Cet inorganisé résonne profondément, c'est dans la matérialité vocale du chant qu'émet le chœur tragique, de sa dimension purement sonore qu'il produit ses effets à la fois esthétiques et politiques. Il vient marquer tout en la troublant la limite du politique légitime, c'est-à-dire de ce qui souscrit à l'idéologie civique, définissant par contraste un espace qui serait anti-politique, l'autre de la politique ou une politique autre⁴. L'idéologie civique renvoie à l'unité et à la paix, au calme que la cité doit maintenir en son sein et que certains comportements viennent détourner, refuser ou mettre en danger. Cette visée consensuelle est davantage un idéal qu'une réalité, et elle n'est mise en œuvre qu'à la condition d'un oubli de la division ou du conflit intrinsèques et constitutifs de la cité qui ne se fonde que sur la *stasis*. Or les émissions vocales du chœur tragique dans leurs chants funèbres, leurs cris de douleur incarnent sur la scène ce retour du *pathos* refoulé, excédant et inquiétant l'ordre civique. Cette voix du deuil notamment, intraitable, est rejetée hors de l'agora car elle menace la réconciliation qui permet à la vie de la cité de se perpétuer par-delà les trahisons, les injustices et les guerres, la plainte devient ainsi un son quasi inarticulé, qui n'est plus un mot, mais une vocalisation qui connaît des variations purement sonores, non plus sémantiques mais phonologiques. Ce geste poétique culmine avec le long *kommos* qui clôt les *Perses* d'Eschyle, restituant le caractère étranger, inouï de la langue barbare, ce son à la fois étrange et absolument autre, incompréhensible. Ce son inarticulé incarne ainsi pour une oreille « politique » pour laquelle la politique renvoie à l'unité et à la paix quelque chose d'« inaudible », au sens où ce qui est dit ne passe pas, comme l'on dit parfois d'une voix qu'elle ne passe pas le mur sonore de l'orchestre à l'opéra. Qu'il s'agisse des hurlements des femmes ou des cris des barbares que les parties lyriques des chœurs tragiques restituent, ces sons donnent à entendre une « altérité de l'intérieur », convoquent celles et ceux qui ont été exclus du corps civique, venant introduire de la division là où la cité se présente comme réconciliée par et dans le *logos*. C'est la situation même de cette manifestation sonore, qui ne franchit pas le mur d'enceinte symbolique dont l'agora⁵ s'est entourée et qui, bien qu'elle résonne, n'est pas entendue, que Jacques Rancière appelle la « méésentente » :

Par méésentente on entendra un type déterminé de situation de parole : celle où l'un des interlocuteurs à la fois entend et n'entend pas ce que dit l'autre. La méésentente n'est pas le conflit entre celui qui dit blanc et celui qui dit noir. Elle est le conflit entre celui qui dit blanc et celui qui dit blanc mais n'entend point la même chose ou n'entend point que l'autre dit la même chose sous le nom de blancheur [...] La situation extrême de méésentente est celle où X ne voit pas que les sons émis par Y composent des mots et des agencements de mots semblables aux siens⁶.

La dimension sonore de ce qui est relégué aux bords du politique est sans cesse rappelée par Rancière, qui fait ainsi de la surdité à la voix sensible de la plainte et du cri de révolte face au tort originaire, à l'inégalité constitutive de l'ordre politique, l'institution même de la communauté politique, rejetant hors d'elle les animaux phoniques, animaux beuglants et non êtres parlants. À partir de la fabrication d'un inaudible, la *phonè* de ce que Platon appelle au

³ Voir notamment les analyses de Pierre Vidal-Naquet sur le rôle du chœur des *Suppliantes* d'Eschyle dans sa préface aux *Tragédies* d'Eschyle, Paris, Gallimard, 1982, en particulier p. 27 et suivante, ou encore celles Nicole Loraux sur l'*Électre* de Sophocle dans *La voix endeuillée*, op. cit. p. 53-63.

⁴ Voir N. Loraux, *op. cit.*, chapitre III « La tragédie et l'antipolitique »

⁵ L'agora demeure un espace ouvert jusqu'à l'époque hellénistique (à partir des années 336-331 avant J.-C.), où elle est peu à peu entourée de portiques.

⁶ *La Méésentente*, *op. cit.*, p. 12 et 14.

livre VI de la *République* le « gros animal », le peuple dans son caractère indompté et apte aux seuls sentiments de plaisir et de peine, que les premiers théoriciens du politique⁷ relègueront loin du discours sensé à travers cette démarcation opérée entre *phonè* et *logos*, nous tenterons de comprendre comment l'État en tant qu'institution délimitant la sphère des questions propres à la gestion des affaires de la Cité se constitue sur un rejet de la matérialité sonore du corps politique hors de la sphère de la parole publique autorisée. Un tel rejet signe cet effroi face aux affects que rien ne peut venir raisonner et qui sont considérés comme une menace de destruction pesant sur l'édifice de la cité. Rejetées du côté de la pure corporéité, de la féminité, ces manifestations incarnent ce qui dans la cité et dans l'État est pure négativité, entrave le progrès de la réconciliation et le passage du temps. Elles sont une déchirure dans l'étoffe unifiée par l'entrelacs des fonctions dévolues à chaque groupe, rappelant l'oubli impossible, l'impossible incorporation de l'objet perdu dans le travail du deuil et de la perte⁸.

Pour comprendre les enjeux d'un tel rejet, nous tenterons de décrire à partir du modèle vibratoire ce qui précisément passe entre les individus dans le son, ce qui se partage, en comprenant le mot « partage » dans son double sens de communauté et de division⁹. La dimension affective et transindividuelle de la vibration sonore constitue la possible présentation d'un commun que la parole seule échoue à rendre sensible mais dont la puissance qui s'y déploie menace toujours de troubler l'ordre civique et de défaire les assignations et les partages sur lesquels se fonde la cité comme communauté de citoyens mâles, autochtones et purement rationnels. L'adjectif « transindividuel » est ici employé dans le sens que lui donne Gilbert Simondon afin de restituer une forme de compréhension de la relation collective, d'un mode d'être collectif que le son met en mouvement. La nature et les caractéristiques du son et de ce qui est sonore contiennent en elles-mêmes une exemplification sensible des thèses défendues par Simondon¹⁰ dont les recherches invitent à privilégier, face à un donné individuel ou à des principes d'individuation, des processus individuant, des opérations d'individuation. Si l'architecture a longtemps été vue comme l'un des beaux-arts les plus à même de mettre en œuvre des formes de vie collective, rompant avec l'individualisation et la privatisation des existences qu'engendre et que maintient le régime capitaliste de la propriété, une investigation sur les manifestations sonores, musicales ou non, met au jour des formes de désindividualisation et de dés-identification qui indiquent ce qui dans tout individu relève du pré-individuel et qui est propice à l'établissement de liens qui tout en le traversant, le dépassent. Ainsi ce qui s'entend d'abord comme un bruit indistinct, apparaîtra comme le lieu même d'une individualité à part entière comprise comme une individualité collective qui, au lieu de faire disparaître toute subjectivité, en est la condition même. Il appartient au son lui-même de pouvoir circonscrire un espace de partage, une communauté qui traverse les individus parce qu'elle les précède.

Domination du sonore dans la cité

À travers la récusation de la *phonè* qui inaugure le partage entre ce qui est politique, ce qui a droit de cité, et ce qui ne l'est pas, l'institution que l'on n'appelle pas encore l'État va de pair avec une domination *du* sonore, une domination exercée sur le sonore, sur ce qui doit être entendu au sein de ce qui résonne : seule une voix rationnelle a voix au chapitre, la cité coïncidant avec le déploiement du *logos*. La domination politique se fonde ainsi sur une domination du sensible, qui l'ordonne entre parole et bruit. La communauté politique s'établit

⁷ De façon exemplaire Aristote dans les *Politiques* I, 1253a l. 9-18.

⁸ Voir N. Loraux, *Les mères en deuil*, *op. cit.*

⁹ Double dimension relevée par Jacques Rancière dans *La Méésentente*.

¹⁰ En particulier *L'individuation psychique et collective*, Paris, Aubier, 1989. Voir sur ce thème l'ouvrage de Bernard Aspe, *Simondon, Politique du transindividuel*, Paris, éditions Dittmar, 2013, ainsi que Muriel Combes, *Simondon. Individu et collectivité*, Paris, PUF, 1999.

ainsi sur la seule légitimation du son sensé, sur ce qui passe d'un être à un autre et qu'ils sont à même partager, donnant lieu à une véritable scène politique. Seul le langage peut être entendu, le reste, cri, gémissement, plainte, restant inintelligible, dont hors du politique. On retrouve cette dichotomie à deux moments fondateurs de l'histoire de la philosophie politique, chez Aristote, qui théorise a posteriori la cité grecque, puis chez Rousseau, héritier du concept d'État moderne mais qu'il orientera vers une forme de liberté. Entre ces deux penseurs ce qui fait irruption c'est précisément la matérialité sonore de la voix populaire qui avait été successivement disqualifiée par l'anti-démocratie de Platon puis l'aristocratie d'Aristote. Aristote et Rousseau établissent tous deux cette distinction entre d'une part la pure manifestation sonore de la voix, *phonè*, en tant qu'elle résonne, et d'autre part, la voix en tant qu'elle raisonne, le *logos*, dont la vocation propre est de s'émanciper du sensible et d'accéder au sensé. Mais il faut bien reconnaître que si Aristote cède à un logocentrisme tendant à évacuer le sensible du politique, Rousseau valorise au contraire ce qu'il y a de purement vocal dans l'expression humaine. Cette distinction nous plonge d'emblée dans la démarcation entre ce qui est tout à la fois humain et politique et ce qui n'est ni l'un ni l'autre. Elle place le sonore au commencement du politique, comme objet d'une mésentente sur ce qui a vocation à discuter du commun, et les modalités même de cette discussion. Ainsi la voix comme signe du douloureux et de l'agréable que l'homme partage avec les autres animaux se situe pour Aristote en deçà du politique en ce qu'elle est incapable de « manifester l'avantageux et le nuisible et par suite, le juste et l'injuste¹¹ ». Rien de commun ne peut advenir dès lors, rien ne peut être partagé dans le sentiment limité à l'individualité la plus indépassable, et cette incommunicabilité interdit à l'animalité le politique, à la voix sensible la délibération collective.

À ce texte fondateur de la philosophie politique répond un autre, bien plus tard. Si l'on en croit l'étonnant chapitre XX de l'*Essai sur l'origine des langues* « Rapport des langues aux gouvernements », qui articule théorie esthétique et théorie politique, Rousseau, dans un mouvement inverse réintègre la dimension sonore, vocale, chantante du langage dans le champ de la politique véritable : celle du peuple assemblé qui exprime et témoigne, par sa présence et sa réceptivité à la vocalité même du langage c'est-à-dire à son aspect le plus sensible et le plus affectif, tant de sa liberté que de son union. Aussi précise Rousseau « il y a des langues favorables à la liberté, ce sont les langues sonores, prosodiques, harmonieuses, dont on distingue le discours de fort loin » et « toute langue avec laquelle on ne peut se faire entendre au peuple assemblé est une langue servile ; il est impossible qu'un peuple demeure libre et qu'il parle cette langue-là¹² ». La domination d'un peuple se mesure à l'aune de l'importance conférée à l'éloquence, car où il faut se faire entendre, il est encore possible de convaincre et d'unifier ceux qui, réduits à l'obéissance servile, demeurent des sujets épars et silencieux. Le rôle subalterne dévolu aux langues populaires et l'effacement de l'oralité au profit de l'écrit sous la forme de l'affichage dans la langue du pouvoir ou de la force brute, muette, témoignent d'une évacuation de la dimension sonore de la voix et conjointement d'un partage inégalitaire du pouvoir et de la richesse : « comme on n'a plus rien à dire au peuple, sinon *donnez de l'argent*, on le dit avec des placards au coin des rues ou des soldats dans les maisons. Il ne faut assembler personne pour cela¹³ ». Si la liberté est sonore, l'esclavage est silencieux, plus encore, la possibilité d'une union du corps politique, d'une solidarité de ses membres repose sur la nécessité d'une véritable adresse, qui ne soit pas unilatérale, verticale, comme peut l'être un sermon, mais qui interpelle, *provoque* une adhésion et institue au-delà de l'agrégat du peuple assemblé, un tout unifié sans être uniforme. Cette importance de la vocalité sonore, pour la compréhension de la chose politique et en particulier la question de l'unification du corps politique n'a peut-être pas été assez mesurée. Suivons ici l'intuition rousseauiste, celle d'une

¹¹ *Politiques* I ; 2, 1253a, l. 15-16, trad. P. Pellegrin, Paris, GF-Flammarion, 1993, p. 92.

¹² *Essai sur l'origine des langues*, [1781], Paris, GF Flammarion, 1993, p. 125.

¹³ *Ibid.*

émancipation possible à travers des pratiques qui font resurgir sur la scène politique le sensible traditionnellement récusé, en particulier par l'usage du sonore et de ses modalités dans les mobilisations politiques.

Inspirés de phénomènes politiques récurrents depuis le début de la décennie 2010, relevant de ce qu'on appelle désormais le « mouvement des places », des études récentes¹⁴ ont pris pour objet les rassemblements, interrogeant leurs significations et leurs implications. À la faveur d'une observation des rassemblements, Judith Butler reprend et étoffe dans *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique* le concept de « démocratie sensible » évoqué à la fin de *Vie précaire*¹⁵ où elle attribue aux humanités conçues comme critique de la culture la tâche de provoquer la rencontre de l'humain dans sa fragilité par-delà les identités collectives construites sur des champs de représentation sensible, en particulier visuelle, présentant une réalité circonscrite, excluant certaines façons d'être humain, certaines images et certains sons. L'idée de démocratie sensible vient contester un primat intellectualiste dans l'exercice et la pratique démocratique, et restituer à la sensibilité une place que les schèmes d'intelligibilité évacuant l'humain de leurs dispositifs de figuration de la violence politique ont comme anesthésié. Critiquant les images représentant des conflits armés et leurs victimes qui, soit en identifiant le visage de l'autre à l'inhumain, soit en effaçant purement et simplement les autres visages humains, empêchent d'entendre la souffrance humaine et de se révolter contre elle, donc d'en faire une forme d'adresse à laquelle il serait possible de répondre par la contestation, elle invite à

« établir des modes de vision et d'écoute publiques qui puissent répondre au cri de l'humain à l'intérieur de la sphère de l'apparence, sphère dans laquelle la trace de ce cri a été soit exagérée de façon hyperbolique, afin de rationaliser un nationalisme insatiable, soit totalement effacée, ce qui en définitive revient au même. »

De la même façon que la *phonè* populaire était reléguée hors de l'assemblée politique légitime et maintenue aux marges de la sphère civique athénienne, de même le cri de souffrance humaine provoqué par la violence guerrière demeure hors-champ, hors du cadre qui délimite le réel, restant proprement inaudible, invisible, impensable, dès lors qu'il se situe hors des frontières nationales qui circonscrivent ce qui est digne d'être pleuré, délimitant une « mélancolie nationale ». Le cri de souffrance, la mort, comme le deuil de vies étrangères sont du même coup prohibés, et la sphère publique organisée par des grands médias eux-mêmes fondés sur une économie monopolistique résulte d'une forclusion du *pathos* qu'ils incarnent : ces cris n'existent pas, ils émanent de vies déshumanisées, dont la perte est déréalisée. L'insensibilité et la paralysie des sens est produite par les modalités d'un spectacle visuel impliquant un cadrage, un point de vue, des auteurs, des acteurs et des spectateurs : l'esthétique visuelle s'inscrit dans une stratégie politique et militaire entretenant une « machine à rêver désensibilisante¹⁶ ». C'est contre ces cadres excluant la part fragile, vulnérable de l'humain et par conséquent certaines vies humaines au profit du sens et de la rationalisation *a posteriori* des décisions étatiques qu'il s'agit de

« développer une conception de la sphère publique dans laquelle les voix divergentes ne seraient pas craintes, avilies ou disqualifiées, mais appréciées parce qu'elles encouragent et promeuvent parfois en acte une démocratie sensible »

¹⁴ Cf. « Nuit debout et notre monde », dossier de la revue *Les Temps Modernes*, 2016/5 (n°691), ainsi que Collectif Inculte, *Le livre des places. Tahrir, Puerta del Sol, Taksim, Maïdan, République...* Paris, Les éditions inculte, 2018.

¹⁵ *Vie précaire. Les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001*, trad. J. Rosanvallon et J. Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2005, notamment le chap. V, p. 162 et suiv. L'expression « démocratie sensible » clôt le chapitre et l'ouvrage, p. 185.

¹⁶ *Vie précaire, op.cit.*, p. 183.

Dix ans plus tard, dans *Rassemblement*, Butler montre comment cette démocratie sensible en acte s'éprouve non plus par le biais d'images ou de représentations, mais par le corps, et plus encore par la coalition, la coalescence et l'action concertée des corps dans leur porosité, leur nature d'êtres affectés et affectants, leur commune vulnérabilité dont elle fait une interprétation politique¹⁷. Les rassemblements, les occupations de places incarnent au sens fort du terme cette mise en œuvre collective et ce recadrage de l'espace démocratique, cette redéfinition de la sphère publique comme occupation physique de l'espace, en particulier urbain¹⁸. L'arrêt, l'immobilité active des corps rassemblés dans un espace qu'ils occupent, où habituellement ils ne font que passer, s'opposent ainsi aux flux ininterrompus d'images et de sons déréalisants, où le politique est contenu à la surface, coupé du corps collectif d'où émane l'appareil étatique. Dans le rassemblement le politique reprend corps, le corps politique s'incarne à nouveau, fait corps en revivifiant les liens qui le constituent mais que la démocratie libérale et le principe de la représentation ont tendance à distendre voire à dissoudre, organisant le vide et la solitude. Mais cela ne va pas sans changer le cadrage, sans réinventer les façons d'occuper l'espace et de l'utiliser, bref, sans déborder du cadre, à la fois spatial et temporel, ce qui nécessairement modifie les manières de sentir et d'éprouver, de parler et d'écouter, de désirer et de se lier¹⁹. Les mouvements des places, au-delà de leurs différences rendent compte de la conjonction opérée entre le lieu et les liens qui s'y nouent, entre l'espace partagé et les affinités qui se tissent, et qui renvoie d'abord et avant tout à un tout autre régime de la parole, égalitaire, libre, ouverte, traversée des émotions que le discours institutionnel tend à mettre à distance et à refouler. À leur tour, Antonio Negri et Michael Hardt dans *Assembly* réactivent le concept de multitude et théorisent les mouvements politiques récusant explicitement tout leadership et adoptant des pratiques purement horizontales dont certaines impliquent une gestion du bruit et du silence, de l'écoute et une répartition de la parole. Cette réhabilitation du sensible en philosophie et en théorie politique accompagne le tournant émotionnel ou affectif en sciences sociales²⁰ qui s'est constitué en réaction aux approches dominantes de l'individualisme et de l'utilitarisme. Parmi ces études, une part non négligeable s'intéresse aux manifestations sensibles de ces formes de mobilisations en particulier musicales, comprises comme des manières d'éprouver et d'affirmer son appartenance au groupe, reposant sur une logique d'identification, où l'individu se continue dans le groupe avec lequel et au sein duquel il se mobilise²¹. Or il semble qu'une élucidation de la nature même du son invite à repenser la nature sensible du politique, et à en rendre compte avec le plus d'exacitude sous la forme d'une esthétique politique qui explore les modes de subjectivation collective, les modalités de constitution et de dissolution du corps politique. En

¹⁷ « De mon point de vue, la vulnérabilité constitue un aspect de la modalité politique du corps [...]. La vulnérabilité par rapport à autrui, même lorsqu'elle est conçue comme réciproque, marque une dimension précontractuelle des relations sociales [...]. En réalité, la vulnérabilité est une des conditions de la socialité et de la vie politique [...]. Toute réactivité à ce qui se passe est une fonction et un effet de la vulnérabilité [...]. Comme je l'ai suggéré, les corps sont toujours, en un sens, en dehors d'eux-mêmes, explorant ou parcourant leur environnement, étendus et même, parfois, dépossédés par les sens. Si nous pouvons nous perdre dans autrui, ou si nos capacités tactiles, motiles, haptiques, visuelles, olfactives ou auditives nous *comportent* au-delà de nous-mêmes, c'est parce que le corps ne reste jamais à sa propre place et que le sentiment du corps se caractérise plus généralement par cette dépossession. », *Rassemblement*, *op. cit.*, p. 262-263.

¹⁸ *Ibid.*, p. 90-92.

¹⁹ Voir le texte de Valérie Gérard et Mathieu-Hô Simonpoli, « Des lieux et des liens » in « Nuit debout et notre monde », dossier de la revue *Les Temps Modernes*, 2016/5 (n°691), p. 6-24.

²⁰ Voir notamment le collectif *Émotions...Mobilisation !* dirigé par Christophe Traïni, Paris, Presses de Sciences Po, 2009, mais aussi le numéro « Émotion/Émotions » de la revue *Terrains / Théories* 2/2015, coordonnée par Julien Bernard, ainsi que le dossier « Sensibilités, émotions et relations » de la revue *Nouvelles perspectives en sciences sociales*, volume 14 numéro 1, novembre 2018, et l'ouvrage dirigé par Loïc Blondiaux et Christophe Traïni *La démocratie des émotions. Dispositifs participatifs et gouvernabilité des affects*, Paris, Presses de Sciences Po, 2018. Pour un aperçu anglophone de cet « *emotional turn* » ou « *affective turn* », voir David Lemmings et Ann Brooks (ed.) *Emotions and Social Change*, New York, Routledge, 2014, en particulier le chapitre 1 « The Emotional Turn in the Humanities and Social Sciences ».

²¹ Voir les travaux de Christophe Traïni sur le rôle de ce qu'il appelle les « dispositifs musicaux » dans les mobilisations c'est-à-dire, au sens propre, la mise en mouvement d'individus autour de causes qui dépassent la stricte défense d'intérêts catégoriels, notamment *La musique en colère*, Paris, Presses de Sciences Po, 2008.

effet dans son caractère transversal ou traversant le son par nature est rétif à tout cadre représentatif, il outrepassé ce qui tente de le contenir, il déborde. Le penser suppose de se défaire des oppositions traditionnelles entre privé et public, intimité et distance, sujet et objet, corps et esprit, scène et public, pour saisir cette dynamique de transgression des limites qu'il permet, créant des espaces nouveaux, reconfigurant les relations, nouant de nouvelles socialités.

Le modèle vibratoire et le transindividuel

Steve Goodman, théoricien du son et musicien, revendique à travers une description des dynamiques spatiales et affectives du son une approche politique des phénomènes sonores et réciproquement, une approche sonore du politique. À la verticalité et à l'impérialisme d'un usage dominateur du son qu'il analyse dans *A Sonic Warfare. Sound, Affect and the Ecology of Fear*²², où il décrit notamment la violence des armes sonores et les souffrances qu'elles produisent dans les corps par des vibrations insupportables, affectant individuellement et collectivement les manières de sentir des populations attaquées, il s'agit d'opposer le partage d'une même bonne vibration, tout aussi puissante, à travers certains phénomènes sonores et leurs modalités de production et d'écoute. Ce partage et cette contagion sonores ouvrant la voie à une « politique de la fréquence » opèrent sur fond d'une vibration universelle qui traverse tous les corps physiques. Néanmoins aux deux extrêmes du continuum sonore, le silence et la saturation, c'est une coupure que l'on observe, un isolement total, complet de l'individu qui défait les liens qu'il entretient non seulement avec les autres mais avec lui-même : pertes de mémoire, difficulté de concentration, la privation sensorielle par le silence ou la saturation sonore entraînant une privation de soi-même, une aliénation totale. À l'inverse, l'écoute d'un son, la résonance est accès à soi, ouverture à soi²³. Si la possibilité de correction et de contrôle psycho-acoustique que le son recèle a été abondamment commentée, notamment par Juliette Volcler²⁴, la dimension d'unification que peut avoir le son lorsqu'il traverse les individualités, lorsqu'il transgresse les cloisonnements sensoriels a en revanche été peu conceptualisée, au-delà des nombreux cas d'espèce qui en sont l'illustration. Steve Goodman se réfère à plusieurs reprises dans son ouvrage à une ontologie vibratoire qu'il emprunte en la redéfinissant à Spinoza ou plutôt à Deleuze lisant Spinoza. Selon lui la vibration serait le point aveugle ou le « trou noir » de tout effort d'élucidation du phénomène sonore et plus encore de ses implications politiques : il est impossible de comprendre la résonance du son et de la musique avec les relations de pouvoir dès lors que persiste cet oubli de la vibration qui constitue la toile de fond de ce qu'il appelle une politique de la fréquence²⁵ qui s'entend comme micro-politique, ou sub-politique, à l'œuvre de manière furtive et souterraine dans les mobilisations affectives, ouvrant la voie à de nouvelles manières d'entendre que celles imposées par le pouvoir politique et militaire.

Quelle est cette ontologie vibratoire et comment penser le caractère résolument transindividuel et social d'une telle vibration ? Interrogeons-nous d'abord sur cette définition physique du son comme vibration mécanique d'un corps matériel transmise par une onde élastique et la sensation auditive qui en découle. La vibration renvoie à un mouvement et concomitamment à l'effet de secousse, de tremblement qui en résulte. Il s'agit bien d'une oscillation, ondulation qui vient saper la stabilité des formes et des identités²⁶. Mais dans les fréquences basses la vibration sonore s'accompagne d'une « co-vibration²⁷ », c'est-à-dire qu'il déborde la sensation auditive et provoque une sorte de secousse dans le corps relevant

²² The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2010.

²³ Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002, p. 50.

²⁴ *Le son comme arme. Les usages policiers et militaires du son*, Paris, La Découverte, 2011.

²⁵ *Sonic Warfare*, op. cit., Introduction, p. XIV-XV.

²⁶ Voir Jean-Luc Nancy, *op. cit.*

²⁷ Michel Chion, *Le Son. Traité d'acoulogie*, Paris, Armand Colin, 2010.

d'avantage d'un toucher à distance. À ce titre il faut remarquer l'absence de cloisonnement entre les différents sens que le son indique. Le caractère bi-sensoriel du son que révèle la co-vibration permet en effet de conceptualiser une « trans-sensorialité²⁸ » que le rythme vient exemplifier, tout comme l'espace qui ne sont pas perçus exclusivement par l'oreille pour le premier, par la vue pour le second. Jean-Luc Nancy le remarque également : ce qui est dit du son ouvre la voie à une compréhension décloisonnée du sensible dans son ensemble, venant remettre en cause le décompte des cinq sens et surtout leur séparation traditionnellement admise. Le caractère environnemental du son implique également une participation et un investissement de la part des individus qui s'y trouvent plongés parfois, souvent, à leur corps défendant mais précisément de tout leur corps. C'est ainsi ce qui le sépare de l'image et du spectacle à proprement parler, qui introduit la possibilité d'une distance et rend plus difficile l'immersion et l'union des individus qui regardent, même lorsqu'ils regardent le même écran. Le son par sa dimension enveloppante et la difficulté de s'y soustraire ou d'avoir par rapport à lui une position de surplomb, se déploie dans un environnement par définition partagé, aussi la sensation auditive est-elle porteuse d'une socialité qui est au fondement du contrôle qu'elle peut procurer à une instance de pouvoir ou de coercition. La présence du son est toujours omniprésence qui est aussi « à la fois avancée, pénétration, insistance, obsession ou possession²⁹ » ainsi que l'affirme Jean-Luc Nancy. Deux aspects apparemment contradictoires du son se présentent ici comme deux possibilités offertes à son usage et à sa portée politiques : sa capacité à déborder et à outrepasser les limites et à rendre caduque et dérisoire toute clôture, et réciproquement son pouvoir de constituer des milieux protecteurs, de recréer des environnements et de mobiliser des individus au sein d'un groupe. Les analyses de Steve Goodman sur la masse vibrante, the « *throbbing crowd* » inspirées des thèses d'Élias Canetti³⁰ rappellent cette ambivalence, cette profonde ambiguïté de la masse, en évoquant ce seuil critique d'une foule qui en tant que corps collectif transitoire peut basculer vers la danse, vers la violence ou vers d'autres formes de mobilisation, au sens propre d'une mise en mouvement. Cette dynamique éminemment volatile est ce qui fonde la distinction entre masse ouverte, — rassemblement susceptible d'augmenter à l'infini et qui comprend toujours le risque du débordement —, et masse fermée, assemblée qui comporte des limites physiques. Dans ce contexte théorique les manifestations sonores, discours d'un orateur, musique amplifiée ou non ou encore arme sonore contribuent à densifier, mettre en mouvement ou à disperser ces rassemblements, elles ont un effet sur leur constitution, elles en accompagnent la composition et la décomposition. Si l'on suit la référence à Spinoza qui parcourt la réflexion de Goodman et qui constitue un contrepoint au tropisme hobbesien de Canetti, qui partage avec l'auteur du *Léviathan* la conviction selon laquelle la peur est l'affect politique par excellence, on peut ajouter qu'il existe des compositions politiques joyeuses et des compositions politiques tristes. Il s'agirait alors de rechercher ce qui dans l'usage du sonore favorise l'union des corps individuels dans un affect d'allégresse, joie totale qui n'est plus empêchée par le contact des autres mais qui serait au contraire rendue possible par celui-ci. Cette union que Spinoza appelle concorde est celle d'une multitude conduite par l'espoir plutôt que par la crainte. L'*Éthique*³¹ théorise la nécessité pour un individu d'être sans cesse régénéré par d'autres à travers la recherche de nourritures esthétiques comprises au sens large : plaisirs éprouvés au contact d'œuvres d'art que l'on contemple, que l'on écoute, mais aussi des pratiques corporelles où le corps se nourrit en étant affecté par

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *À l'écoute*, p. 35.

³⁰ *Sonic Warfare*, op. cit., p. 109-112, voir *Masse et puissance* (1960), trad. R. Rovini, Paris, Gallimard, 1966. Michel Poizat dans *Vox populi, vox dei. Voix et pouvoir*, Paris, Métailié, 2001, mentionne en exergue de la première partie de son ouvrage ce rapprochement fait par Canetti entre la masse et une mer à laquelle il attribue une voix donc une vibration : « La mer a une voix, qui est très changeante et que l'on entend toujours. C'est une voix où semble vibrer des milliers de voix. » (*Masse et puissance*, p. 84).

³¹ *Éthique* IV, 45 scolie, Paris, PUF, Épipiméthée, 2020, p. 399.

d'autres corps et en s'affectant lui-même. Il s'agirait alors, pour reprendre l'expression de Steve Goodman, de trouver les conditions non plus d'une « écologie de la peur » ou de la crainte, mais d'une « écologie de l'espoir », en assumant la dimension affective de la politique, en faisant exister un corps collectif qui s'éprouve lui-même dans son propre mouvement, sans peur.

En ce sens, celui de l'*hilaritas* spinoziste entendue comme joie du vivre ensemble, de l'expérience de « faire corps ensemble³² », acte esthétique et non pas œuvre, partage collectif d'une même vibration qui met en question et recompose les modes d'activité et leur distribution, il est possible de penser une politisation de l'esthétique qui relèverait d'une émancipation collective, contre ce que Walter Benjamin a décrit dans l'épilogue de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* sous l'expression d'esthétisation de la politique³³. La masse n'est pas ici ce qui est forgé, informé de l'extérieur, elle n'est pas ce « gros animal » qui attend d'être flatté ou conduit, elle n'est pas œuvrée, individuée, ce que suppose une dissociation entre un intériorité et une extériorité que le sonore dans sa teneur même vient remettre en cause. La désindividualisation produite par le phénomène de l'écoute collective invite à penser à une forme de dépossession, plus exactement de désappropriation de soi qui ne soit pas une destruction des subjectivités mais la cristallisation ou la condensation d'une forme de vie collective qui agirait non pas de l'extérieur, mais « à même le sensible », se répercutant sur la manière même dont la vie collective est organisée³⁴. En ce sens se réalise ce que Benjamin suggérait : contre l'esthétisation fasciste de la politique qui repose sur l'expression de masses maintenues dans la prolétarianisation induite par la conservation du régime de la propriété et d'une organisation sociale aliénée, dressées pour le culte du chef et pour la guerre, il s'agit d'envisager une politisation de l'art qui matérialise les contradictions de la société et introduise une forme de jeu dans les régimes d'appartenance et de propriété. C'est justement parce que le son déjoue la notion même de spectacle que la satisfaction esthétique qui en découle semble en contradiction avec celle, destructrice, recherchée par le fascisme dans la guerre. À la jouissance mortifère devant cette beauté du désastre que clame le manifeste futuriste de Marinetti répond la joie collective comme accroissement d'une puissance d'agir, où l'humanité vit sa propre émancipation, libérée d'un ordre qui l'aliène et du point de vue surplombant qui l'asservit. La notion de spectacle sonore qui caractérise notamment les bruits de la guerre portée à son paroxysme par la technique (bruit des hélicoptères, des avions, des canons et des fusils mitrailleurs) implique la présence en surplomb d'une conscience transcendante qui entend et qui n'est pas partie prenante : un dieu, un chef pour qui la masse est la matière même du spectacle, à laquelle il donne forme.

Cette esthétisation de la violence n'est pas par principe étrangère à l'art musical, au contraire elle fut réactualisée par certaines compositions de Karlheinz Stockhausen³⁵ qui revendiquent comme condition de la fusion des individus dans l'œuvre musicale une dé-corporation, une séparation d'avec son propre corps produite par les dispositifs techniques visuels et sonores, notamment le bruit assourdissant orchestré par le compositeur demiurge³⁶.

³² L'*hilaritas*, que l'on traduit habituellement par allégresse, désigne chez Spinoza un affect de joie rapporté aussi bien au corps qu'à l'esprit, et qui, dans la mesure où elle se rapporte au corps, consiste en ce que toutes les parties du corps sont affectées de la même façon, c'est-à-dire que la puissance d'agir du corps est augmentée ou aidée de façon que toutes ses parties reçoivent le même rapport mutuel de mouvement et de repos » (*Éthique* IV, proposition 42, scolie, trad. P.-F. Moreau, Paris, PUF, Épiméthée, 2020, p. 395. Il revient à Laurent Bove d'avoir transposé sur le plan politique la notion d'*hilaritas* comme « bien commun de la multitude » qu'il oppose à la domination de la *titillatio*, ou chatouillement, joie dans laquelle une ou plusieurs parties du corps sont affectées plus que les autres. Voir son introduction au *Traité politique*, Paris, LGF, 2002, p. 58-87.

³³ *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 1939, in Walter Benjamin, *Œuvres III*, trad. M. de Gandillac, P. Rusch et R. Rochlitz, Paris, Gallimard, 2000, p. 313-316.

³⁴ Voir Bernard Aspe, *op. cit.*, chapitre III Politique et « esthétique », en particulier p. 313-324.

³⁵ Sur cette approche, voir Lambert Dousson, « ...la plus grande œuvre d'art pour le cosmos tout entier ». *Stockhausen et le 11 septembre. Essai sur la musique et la violence*, Paris, Éditions MF, 2020.

³⁶ Voir en particulier le *Helikopter Streichquartett*.

Ainsi le public mêlé aux artistes interprétant le spectacle conçu et orchestré par un autre, est surplombé par cet autre, et devient l'objet même de son œuvre. Nulle émancipation du spectateur ou de l'auditeur dans cette destruction des individualités, ni même des interprètes, coupés d'eux-mêmes, qui fait fond sur la force sonore et la violence inhérente à la musique³⁷. L'expérience musicale peut être une expérience de mort de l'individu, une expérience de fission et de fusion. Interprètes et auditeurs sont privés d'une part de leur capacité sensorielle, traversés par un volume sonore assourdissant, comme écrasés sous un joug. Or cette transfiguration qui advient, cette régénération de l'humanité vers laquelle tend Stockhausen est une négation pure et simple du politique, signant la fin de la lutte, la disparition du conflit, non pas à travers la réconciliation mais à travers la destruction de sa possibilité même. Or le politique incarne au plus haut point l'impossible totalisation, l'impossible fusion, la persistance du désaccord et de la pluralité, ce que certains actes esthétiques manifestent, opérant dans le sens d'une subjectivation³⁸ à la fois, c'est-à-dire indistinctement, individuelle et collective, qui passe par des formes de dés-identification, laissant émerger ce qu'il y a de commun *entre* tous, et *en chacun*. Le concept de subjectivation est ici entendu comme processus de permanent de production de soi dans une interaction avec les autres, à même le social toujours déjà là, non pas dans un pur rapport à soi-même mais dans un rapport aux autres.

Délestée de la notion même de spectacle et de ses présupposés métaphysiques qui impliquent l'idée de point de vue personnel et propre (celui du créateur, celui du spectateur et leur hiérarchisation), la dimension sonore ouvre la voie à une réappropriation collective de modes de perception et de production, où l'acte artistique n'est pas détachable et récupérable par un auteur qui serait de part en part extérieur à l'œuvre. L'acte, la pratique prend alors le pas sur deux modèles prégnants dans l'esthétique moderniste à dominante visuelle ou oculo-centrée, qui supposent tous deux une extériorité, entre l'artiste et son œuvre et entre le spectateur et l'œuvre qu'il regarde, et un désintéressement de l'œuvre par rapport au monde et de l'individu créateur ou spectateur pour l'œuvre elle-même : la création et la contemplation. On retrouve alors les potentialités mises au jour par certaines avant-gardes architecturales dont l'ambition étaient de susciter, de construire de nouvelles manières de sentir et de vivre qui soient collectives.

En des termes que n'aurait pas renié Simondon, Steve Goodman envisage comme un modèle de collectivité s'articulant à la notion de tonalité affective la production d'environnements sonores ou vibratoires facilitant la transduction des tensions liées au mode de vie urbain, transformant les ambiances de peur et d'angoisse profondément enracinées en des dispositions collectives³⁹. En effet Simondon utilise le concept de transduction pour décrire toute « opération physique, biologique, mentale, sociale par laquelle une activité se propage de proche en proche à l'intérieur d'un domaine, en fondant cette propagation sur une structuration du domaine opérée de place en place⁴⁰ » et conjointement, la pensée de cette opération. À ce titre l'affectivité et l'émotivité sont « la forme transductive par excellence du psychisme », par lesquelles le sujet s'individue, elles opèrent cette « liaison permanente de l'individu à lui-même et au monde, ou plutôt liaison entre la relation de l'individu à lui-même et la liaison de l'individu au monde⁴¹ ». Ce qui est pour Simondon le centre de l'individualité, cette zone émotico-affective pré-individuelle se conçoit en fait comme un foyer de relations, c'est par là, à partir

³⁷ Sur le lien entre musique et violence, voir notamment le numéro de la revue *Transposition. Musique et sciences sociales*, hors-série 2/2020 « Sound, Music and Violence » dirigé par Luis Velasco-Pufleau, Muriel Joubert et Denis Le Touzé (dir.), *La violence en musique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. Mélotonia, 2022.

³⁸ Sur le concept de subjectivation, voir le dossier de la revue *Tumultes* 2014/2 « Le moment de la subjectivation » et les mises au point de Frédéric Rambeau « Subjectivation politique et radicalisation de la position subjective chez Deleuze et Guattari », et d'Étienne Tassin, « Subjectivation *versus* sujet politique », respectivement p. 141-156 et p. 157-173.

³⁹ *Sonic Warfare*, Introduction, p. XX

⁴⁰ *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Grenoble, Millon, 1995, p. 30.

⁴¹ *L'individuation psychique et collective*, op. cit., p. 98.

notamment de l'expérience de l'angoisse non contenue, du problème que constituent les débordements de son affectivité, qu'il va rechercher « la participation à une individuation plus vaste, celle du collectif ». C'est cette individuation collective qui met en œuvre le transindividuel : « rassemblé avec d'autres, le sujet peut être corrélativement théâtre et agent d'une seconde individuation qui fait naître le collectif transindividuel et rattache le sujet à d'autres sujets⁴² ». Plus concrètement cette individuation collective se comprend comme une « compatibilisation des dispositions affectives », qui se fonde nécessairement sur leur transversalité qui laisse émerger une sensibilité collective non par contagion mais par répercussion ou résonance au sein du corps collectif même si son existence est passagère, transitoire, éphémère⁴³. Le son sert ici de paradigme pour comprendre ce qui se joue et ce qui a lieu dans la constitution d'un mode d'être collectif. En franchissant un pas de plus, il est possible d'affirmer que les effets produits par la propagation du son, qu'il s'agisse de la parole, du cri, du chant ou tout autre manifestation sonore instituent le corps collectif, le faisant coïncider avec le partage d'une même vibration.

Vibrer à l'unisson ? Trois exemples : le son de la cloche, l'hymne, le *clapping*

Le son vient abolir la frontière d'un dedans et d'un dehors, estomper les séparations et les clôtures individuelles, et de ce fait invite à repenser la distinction entre public et privé qui se fonde avant tout sur la distinction entre visible et invisible, entre ce qui est montrable et digne d'apparaître et ce qui ne l'est pas. Le privé, si l'on reprend la distinction forgée par Hannah Arendt dans *La condition de l'homme moderne* est le lieu consacré à l'entretien du corps, lieu de la nécessité des besoins vitaux pris en charge au sein de l'économie familiale tandis que le public, la *polis*, la cité est le lieu de la liberté, où l'homme s'émancipe de sa naturalité physique pour entrer dans le *logos*. Or si l'on considère la parole dans sa dimension sonore, physique, ainsi que les manifestations sonores qui tout en ne relevant pas de la parole, sont éminemment politiques, il faut remettre en question cette séparation entre une intimité relevant de ce qui dans l'homme est de l'ordre de l'animalité et de l'autre un espace public livré à la discussion rationnelle. C'est cette progressivité et même cette unité entre le corps et l'esprit qu'une approche politique du sonore vient mettre en évidence, redonnant au corps une prééminence dans l'espace politique qui mêle indissolublement l'intime et l'extime. Ce que les effets du sonore nous apprennent, c'est que cet espace ne peut être considéré comme un monde séparé, qui ne concernerait qu'une hypothétique part rationnelle des individus ; le retour des émotions et des affects dans le domaine des sciences sociales nous invite à penser le champ politique autrement que comme le terrain d'affrontement de stratégies individuelles, ou à l'inverse l'exutoire de foules en proie à des sentiments et des réactions confuses et surtout incontrôlables et par là même effrayants. Le corps et ces composés de sensible et d'intellectuel que sont les affects sont précisément la matière même du politique. De ce point de vue une approche cohérente du politique devrait partir du sensible, de ce qui fut autrefois retranché de la *polis* comme infra-humain, comme strictement animal, comme non politique, en un « partage », pour reprendre la thèse de Jacques Rancière, un partage inaugural, où ce qu'il assimile à une police donc une politique inauthentique dont le rôle est de préserver la répartition inégalitaire des places et des fonctions, attribuée au peuple comparé par Platon au livre VI de la *République* à un « gros animal⁴⁴ », la capacité de réagir à la *phonè* de ses gouvernants non pas par des paroles sensées mais par le tumulte ou le vacarme. C'est en termes acoustiques que Platon décrit la « multitude hétéroclite réunie en assemblée » ainsi que l'habileté qui consiste à provoquer en

⁴² *Ibid*, p. p. 204.

⁴³ Je m'appuie ici sur les analyses de Bernard Aspe, *op. cit.*, p. 251-252.

⁴⁴ *République* VI, 493c, trad. G. Leroux, Paris, GF-Flammarion, p. 328.

elle des sentiments de plaisir ou de déplaisir. Voici la scène qu'il décrit lorsqu'il évoque les jeunes gens corrompus par les techniques de persuasion qu'utilisent les sophistes :

Lorsqu'ils se pressent nombreux pour siéger dans les assemblées politiques, dans les tribunaux, dans les théâtres, dans les camps militaires, et à tout autre rassemblement ou regroupement de la population, et qu'ils blâment ou qu'ils louent ce qui se dit ou ce qui se fait, tout cela dans un grand vacarme où ils dépassent les bornes dans un sens comme dans l'autre, en hurlant et en applaudissant, tandis que les rochers avoisinant le lieu où ils se trouvent leur renvoient l'écho redoublé du tumulte de leurs huées et de leurs éloges. En pareilles circonstances, quel jeune homme crois-tu capable, comme on dit, de contenir son cœur ? Quelle éducation particulière résisterait sans être emportée dans ce cataclysme de blâmes et de louages, dérivant au gré du courant qui l'entraîne ? N'en viendra-t-il pas à juger à leur manière de ce qui est beau et de ce qui est vil ? N'épousera-t-il pas les mêmes préoccupations que ces gens-là ? Ne deviendra-t-il pas comme eux ?⁴⁵

Ces lignes illustrent de façon saisissante le pouvoir qu'exercent les clameurs, les cris de cette foule dans laquelle toute individualité se trouve absorbée, entraînée, cette contagion sonore vient détruire toute possibilité de distance, abolit les limites et les distinctions y compris dans l'exercice même du jugement. Le vacarme populaire est décrit selon l'image du déferlement qui emporte tout sur son passage et qui là encore déborde, submerge la raison : cette fusion que le tumulte opère dans la foule assemblée produit une confusion dans l'esprit du jeune homme le mieux disposé, le transformant de fait d'animal logique en animal phonique⁴⁶. On comprend dès lors l'importance pour Platon de ne laisser aucune place à une telle expression populaire, l'emprise du sonore sur les âmes étant redoutable. Mais qu'arrive-t-il lorsqu'au lieu de les rejeter, on les réintroduit dans le champ de la réflexion politique ? L'on s'aperçoit alors que ces manifestations sonores récusées comme le tumulte et le tintamarre du peuple lorsqu'il outrepassa la place qui lui est assignée sont précisément constitutifs du corps politique. Je m'attacherai pour finir, à titre d'exploration, à quelques manifestations sonores dont je tenterai de cerner les enjeux tout à la fois esthétiques et politiques : le son de la cloche, le chant d'un hymne et ses détournements et le geste apparemment anodin qui consiste frapper dans ses mains, à applaudir, que l'anglais restitue de façon plus neutre et synthétique à travers le terme *clapping*.

Le peuple assemblé auquel Rousseau fait référence au terme de l'*Essai sur l'origine des langues* qui acclame ses orateurs, par-delà les transformations historiques et sociologiques, tient aussi en partie du village dont l'unité s'est peu à peu constituée par la vibration régulière et répétée d'un son bien particulier, définissant un paysage sensible et sonore, celui de la cloche. L'étude désormais classique d'Alain Corbin, *Les cloches de la terre*⁴⁷. *Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle* nous livre une histoire sonore du politique, en montrant le rôle d'unification joué par le son de la cloche de village, qui exerce dans l'espace sensible une emprise d'autant plus puissante qu'elle se fait entendre sans être vue, opérant un marquage du territoire, circonscrivant un espace où tout un chacun, le pauvre comme le riche, peut profiter de cette « jouissance de l'airain ». L'amplitude du son permet au village d'exister pour ses voisins, il s'individualise en se faisant entendre. Le son médiatise ainsi un rapport affectif à la fois sensible et sensuel à une communauté qui n'est pas fait seulement de la fierté de sonner plus fort que le village voisin mais qui constitue une véritable source de plaisir en soi, l'appartenance à la communauté se fondant ainsi sur une esthétique, la portée du son le disputant à sa beauté et à son harmonie. Mais son rôle est avant tout de préservation et d'alarme, autrement dit de mobilisation du corps social à l'échelle de la cellule villageoise : il est à la fois

⁴⁵ *Ibid.*, 492b-c, op. cit., p. 327. Les historiens de l'antiquité ont récemment exploré la dimension acoustique du pouvoir à travers une attention nouvelle apportée aux sons des assemblées, aux bruits de la foule, voir en particulier Maria Teresa Schettino et Sylvie Pittia (dir.), *Les sons du pouvoir dans les mondes anciens*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2012.

⁴⁶ J. Rancière, *Op. cit.*

⁴⁷ *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994.

ce qui institue la communauté et la mobilise. Si les usages ont changé, ce que produisait la vibration sonore de la cloche conférait à cette manifestation sonore enveloppante et impérieuse une dimension à la fois sociale et politique, incarnant qui plus est le groupe social dans sa continuité en une chaîne invisible entre les vivants et les morts. Le sentiment d'une identité collective se fonde sur une délimitation, sur le partage sonore d'un champ commun à tous, qui tout à la fois sépare du monde extérieur et unit ceux qui s'y rassemblent.

Est-ce à dire qu'une forme de solidarité puisse se concevoir dans la production et l'écoute collective de sons ? C'est peut-être ce que nous enseignent les pratiques musicales dès lors qu'on leur confère une dimension politique : de ce point de vue l'hymne fait figure d'archétype. Chanté en chœur, il matérialise et performe le groupe dans son unité, il est fait pour être chanté à l'unisson, précisément. De ce point de vue, il peut être interprété de deux façons, chacune renvoyant à une certaine vision de l'appartenance au corps politique, nationaliste et identitaire ou universaliste. Dans leur dialogue publié sous le titre *Who sings the Nation State* ?⁴⁸ Gayatri Chakravorty Spivak et Judith Butler évoquent un fait qui fit beaucoup de bruit en 2006 : des immigrés mexicains sans papiers lors d'une manifestation entonnèrent l'hymne des États-Unis en langue espagnole, revendiquant par-là cet hymne comme le leur. Or que reste-t-il de cet hymne si le sens se modifie à la faveur du changement de la langue dans laquelle il a été écrit : il ne reste que l'air et le fait de le chanter ensemble depuis une certaine place, dans un certain contexte. De ce point de vue, le concept de « performatif » politisé par Judith Butler apparaît particulièrement opératoire. Nous sommes ici face à une manière d'investir l'espace sonore dans le but d'interroger les marges et les contours de l'appartenance au corps politique. Une appartenance qui ne soit pas linguistique, ni ethnique, comme peut le laisser supposer une conception de la nation héritée de Herder, comme « communauté naturelle », « âme d'un peuple ». Or qu'est-ce qu'un corps politique si ce n'est la possibilité toujours ouverte du rassemblement et de l'occupation sensible, physique d'un lieu dans lequel chacun puisse être entendu ? Chanter ensemble revient ainsi à incarner le corps politique et ce choix de chanter une hymne dans une autre langue en en faisant explicitement une marque d'appropriation conduit à redéfinir le concept même de citoyenneté indépendamment de l'identité puisque, on l'a vu, celle-ci est éminemment sociale, elle passe entre les individus qui ne sont pas et ne peuvent être assimilés à des entités closes sur elles-mêmes. L'hymne national est de manière générale un exemple assez instructif pour analyser les rapports entre son et pouvoir. Il met en relation plusieurs éléments : la musique, la voix, l'écoute, et l'appartenance au corps politique : le chanter ou pas n'est jamais anodin, la langue dans laquelle il est chanté, les gestes qui l'accompagnent, tout cela est hautement signifiant. Michel Poizat⁴⁹ a analysé en détail les sources religieuses de l'hymne et son opposition progressive avec le psaume : tous deux chants de louange, ils se sont peu à peu séparés, l'hymne devenant le chant de ralliement de sectes chrétiennes dissidentes. Quand l'hymne privilégie la musique, le chant et ses sortilèges, le psaume met l'accent sur le discours, le texte en tant que verbe divin. Il faudra plusieurs siècles à l'hymne pour s'imposer dans la pratique liturgique, pour que cette « jouissance lyrique » socialisée qui efface les identités individuelles au profit d'une identité de groupe cesse d'apparaître comme un dangereux détournement des croyants à l'égard de la parole divine. Ferment d'unité et d'appartenance, l'hymne religieuse recourt à l'émotion jusqu'à apparaître à ses détracteurs comme diabolique, toute hymne semble tenir d'abord du chant révolutionnaire ou de dissidence, soit qu'il constitue un groupe soit qu'il en transgresse les limites.

L'hymne à partir du XVIII^e siècle accompagnera la naissance de l'idée de nation jusque dans ses contradictions internes — Esteban Buch⁵⁰ l'a montré à partir de l'exemple du finale

⁴⁸ Traduit en français sous le titre *L'État global*, trad. F. Bouillot, Paris, Payot, 2007.

⁴⁹ En particulier dans *Vox populi, vox dei. Voix et pouvoir*, Paris, Métailié, 2001, p. 41-69.

⁵⁰ *La Neuvième de Beethoven. Une histoire politique*, Paris, Gallimard, 1999.

du quatrième mouvement de la *Neuvième symphonie* de Beethoven qui fera l'objet d'appropriations et de revendications éminemment divergentes : communiste, nazie, européenne, l'interprétation du mot « frères », « *Brüder* », qui apparaît plusieurs reprises dans le poème de Schiller pouvant se faire tantôt dans le sens d'une fraternité de sang, tantôt dans celui d'une unité du genre humain. Or depuis la « jouissance lyrique sacrée⁵¹ » de l'hymne religieuse, jusqu'à sa réappropriation à des fins universalistes, c'est bien la dimension strictement sonore et phonique de la socialité que ce fait musical met en évidence. La voix est là encore déliée de son exigence de signification et de discours articulé, — qui connaît les quinze couplets de la Marseillaise ou même seulement les six couplets de la version d'origine ? — et c'est précisément la mélodie facilement mémorisable, comparable à un air populaire qui se chante par cœur qui fait l'hymne. Dès lors, et pour revenir à l'exemple étudié par Butler et Spivak, l'hymne national ne cesse d'être travaillé par les revendications d'appartenance et d'appropriation, il incarne au sens fort du terme l'idée même de communauté, il lui donne corps en se faisant lui-même corps collectif : le chanter, c'est par cet acte même se rallier au groupe qu'il constitue et qu'il recrée chaque fois qu'il est interprété, mais c'est aussi venir en inquiéter les limites et en déstabiliser les frontières. Cet hymne chanté dans une langue étrangère et pourtant revendiqué comme « *nuestro hymno* » vient affirmer un mode d'appartenance qui n'est ni la communauté nationale telle qu'elle est, ni celui de ces chanteurs qui eux-mêmes se constituent une identité *entre*, une identité qui n'est ni états-unienne, ni mexicaine, mais que cette interprétation hétérodoxe de l'hymne fait exister dans la manifestation vocale et sonore collective. Cet acte à la fois de dissidence et de ralliement est une forme de réitération non autorisée de la nation, qui vient fonder la nécessité d'une articulation de l'esthétique et du politique. Elle doit s'entendre à l'opposé de la dépolitisation de l'hymne opérée dans *Hymnen* de Stockhausen dont l'intention est de « rendre musicalement audible l'humanité en harmonie ». Ce projet irénique s'appuie notamment sur un procédé d'intermodulation qui fond les uns dans les autres des hymnes nationaux dont le sens politique comme l'ancrage national est totalement occulté. Il va de pair avec une sorte d'inconscience de classe, une indifférence à l'égard des rapports de forces socio-économiques et des inégalités qu'ils génèrent. Or ce rituel mystico-religieux dans lequel l'unification est disparition des individualités et des communautés n'est possible que sous l'autorité insurpassable d'un compositeur officiant, qui a détruit tout lien de socialité possible et qui s'incarne dans un personnage, Pluramon dont le nom est prononcé par la voix du compositeur à la fin de la quatrième région d'*Hymnen*, qui réduit le multiple à l'un, détruisant tout ce qui résiste à l'incorporation et médiatisant de façon incontournable l'harmonie d'une humanité purifiée, régénérée, rendue audible par sa seule autorité.

La description précise des manifestations sonores du peuple assemblé telle qu'elle est étudiée en philosophie, mais aussi en sociologie et en science politique, vient rompre avec une longue tradition qui dévalorise ces mouvements de protestation des masses en proie à des affects brutaux s'extériorisant de manière tout aussi rudimentaire. Débordements incontrôlés, primaires, tintamarre, brouhaha, charivari ainsi sont vues les foules à la psychologie sommaire, incapables d'action concertée, collective, organisée. Les rassemblements observés ces dernières années ont contribué à estomper cette démarcation entre la parole et le bruit, entre le règne du politique et celui du sensible. Ainsi, pour prendre un dernier exemple, le geste qui consiste à frapper dans ses mains est emblématique à la fois des rassemblements publics, qu'ils soient politisés ou non, mais aussi de tout spectacle. Y compris lorsqu'il est consciemment et explicitement prohibé comme dans les rassemblements récents, à Paris, à Wall Street, ou abandonné au profit d'autres gestes, silencieux, dans le but de laisser retentir la parole en ne recouvrant pas par un son massif et percussif la voix d'un orateur singulier. Il faut d'ailleurs

⁵¹ Voir Michel Poizat, *La voix du diable. La jouissance lyrique sacrée*, Paris, Métailié, 1991.

souligner que ce geste change du tout au tout dès lors qu'il n'est pas effectué par un individu seul mais par une pluralité d'individus assemblés. Associé par les primatologues à un état d'excitation, il est notamment utilisé dans des moments d'affrontement pour impressionner l'ennemi, bref c'est une démonstration de force et plus généralement dans sa singularité même il vient marquer un moment paroxystique (pensons notamment à son usage dans certaines danses sacrées comme celles des derviches tourneurs) indiquant un changement d'état, un sommet d'intensité. Ce même geste lorsqu'il est accompli par plusieurs personnes, lorsqu'il devient collectif, plutôt que d'instaurer une rupture dans le temps et une séparation entre les individus, manifeste une convergence et une forme d'union qui précisément semble ralentir le temps, en épaissir la durée. Enchevêtrement de gestes individuels⁵², il vient souder ensemble les individus, créant une nappe sonore indifférenciée, un continuum, un corps sonore enveloppant comme un vêtement ce corps collectif qui en est l'auteur. Il en va de même du mouvement percussif de battement qu'analyse John Mowitt⁵³ auquel il attribue une fonction réunificatrice pour une communauté ou un groupe quelconque qui répond par là à une provocation, à une tentative de dissolution : le vacarme sonore, le fracas percussif d'une foule, le charivari où s'entrechoquent les instruments de cuisine, sont vus comme une réponse qui s'impose « lorsqu'une brèche dans la communauté est en jeu⁵⁴ ».

Ces quelques exemples montrent qu'il est possible de relire l'histoire des idées politiques et d'enquêter sur le politique en prêtant l'oreille aux manifestations sonores qui affleurent dans les récits, les textes, et les discours non seulement institutionnels mais aussi ceux qu'une disqualification de la voix sensible, la *phonè*, a écarté du champ politique. Or ces manifestations ont à voir avec la délimitation ou la transgression de frontières, de limites, et interrogent toujours la consistance et la solidarité du corps collectif qu'est le corps politique. Le modèle vibratoire, qui n'est pas strictement sonore mais que le sonore rend particulièrement perceptible⁵⁵, permet dans son dynamisme, de rendre compte de l'articulation entre l'individuel et le collectif, et d'interroger le possible *continuum* du je au nous, un *continuum* qui s'entend comme une mobilisation, une mise en mouvement qui fait exister le corps collectif ainsi formé. Penser le corps politique comme un corps vibrant suppose non seulement le mouvement, mais la capacité de ce corps à résonner : dès lors il ne peut être considéré comme une masse uniforme, homogène, il est véritablement cette « multitude hétéroclite » et néanmoins unifiée, mais dont les contours sont mouvants et incertains, l'individuation collective n'étant que transitoire et passagère. La vibration sapant toute forme et identité stables, les corps vibrants ne peuvent être compris que dans le mouvement qui les fait exister, qui réunit les parties qui le compose en un même corps. Le modèle vibratoire jette ainsi une lumière nouvelle sur le politique, l'inscrivant dans le devenir et l'instabilité du changement.

Céline HERVET

Université de Picardie Jules Verne
CURAPP-ESS (UMR 7319)
Collège international de Philosophie

⁵² Voir Steven Connor, "The help of Your Good Hands: Reports on clapping", in *The Auditory Culture Reader*, ed. Michael Bull and Les Back, Oxford and New York, Berg, 2003, p. 67-76.

⁵³ *Percussion : drumming, beating, striking*, 2002. Les analyses de J. Mowitt portent en particulier sur les enjeux politiques des « *rough music* », musiques brutes, notamment celles des Noirs américains descendants d'esclaves.

⁵⁴ *Percussion*, op. cit., p. 98 (nous traduisons).

⁵⁵ Voir Shelley Trower, *Senses of Vibration, A History of the Pleasure and Pain of Sound*, New York-London, Continuum, 2012. L'auteur souligne notamment le caractère transversal du modèle vibratoire et le gain méthodologique qu'il a représenté à partir du XVIII^e siècle pour la compréhension du système nerveux et de la sensibilité : « La vibration franchit les seuils qui séparent les sens dans la mesure où elle peut être simultanément palpable et audible, visible et audible », « Introduction : Hearing Vibrations », p. 5.