

La Forme du disque

On ne lui supposerait aucune autre forme que celle que lui-même il expose: une plaque noire, mince et ronde, fabriquée à partir d'un agrégat qui n'a guère de nos jours son nom honorable, pas plus que le carburant de l'auto ne s'appelle encore essence; fragile comme les tableaux noirs, une feuille circulaire en son milieu, qui semble encore plus vraie lorsque le fox-terrier d'avant-guerre y épie la voix de son maître; en plein centre un petit trou, quelquefois si étroit qu'il faut le repercer avant de placer le disque sur le plateau. Des lignes courbes le parcourent, une écriture finement ondulée tout à fait illisible, formant ça et là des figures plus plastiques néanmoins imperceptibles à l'oreille du profane, pourquoi; disposée en spirale elle s'évanouit quelque part à proximité de la feuille-titre à laquelle elle est parfois reliée grâce à un sillon perpendiculaire permettant à l'aiguille d'achever sa course sans effort. Voilà toute sa prétention en tant que >forme<. Il provient - peut-être la première invention de l'art technicisé - de cette époque qui déjà fait l'aveu cynique de la suprématie des choses sur les hommes, en affranchissant la technique des exigences et besoins humains et en présentant des acquisitions d'abord dépourvues de tout sens humain; au lieu de cela c'est la réclame qui crée le besoin, quand la chose est là et qu'elle suit son propre chemin. Une forme particulière - telle que la connurent encore les débuts de la photographie - n'existe plus. Comme le postulat d'une musique >spécifique à la radio< resta nécessairement vide et inaccompli, n'engendrant au mieux que quelques indications pour l'instrumentation jugées inaptées dans la pratique, il n'y a jamais eu non plus de musique spécifique au gramophone; et il convient de citer à l'avantage des disques qu'ils n'eurent pas à subir la transfiguration par les arts appliqués de l'originalité esthétique en intérieur présumptueusement artistique, et que, des origines phonographiques à l'électricité (laquelle peut se rapprocher en bien ou en mal du procédé photographique de l'agrandissement), ils ne furent que ces photographies acoustiques que le chien reconnaît en frétilant de joie. Ce n'est pas en vain que le mot [allemand] >Platte< a la même signification en photographie et en phonographie.^[1] Il désigne le modèle bidimensionnel d'une réalité que l'on peut à loisir multiplier, déplacer dans le temps et l'espace, troquer sur les marchés. Voilà d'ailleurs pourquoi il lui faut sacrifier sa troisième dimension: sa hauteur et son abîme.

Selon les lois de la souveraineté de l'art la forme du disque ne serait purement et simplement que sa non-forme; elle n'est bonne à rien d'autre qu'à reproduire

et conserver la musique amputée de sa meilleure dimension; c'est-à-dire une musique qui existait déjà et que le disque ne modifie pas de façon considérable. Il n'y a jamais eu de compositeurs de musique pour disques; même Stravinsky ne s'y essaya pas, et pourtant il avait eu une bonne intention avec son piano électrique. Seule la brièveté résultant des dimensions du plateau peut caractériser la musique pour disques. Entre la forme des disques et celle du monde dans lequel ils tournent s'instaure le règne de l'identité pure: les heures de >l'être-là< casanier, ces heures qui s'écoulent avec le disque, sont trop maigres pour que le premier mouvement de l'*Héroïque* puisse s'y épanouir sans coupure; aussi les disques préfèrent-ils les danses composées de fades répétitions. On peut arrêter en plein milieu. Objet >d'usage quotidien<, le disque s'oppose nettement au besoin humain et esthétique, lequel ne pourrait être répété ou interrompu à volonté, étant assujéti à son lieu et à son heure.

L'article disque est néanmoins déjà trop vieux pour ne pas présenter son énigme; afin que celle-ci se dévoile il faut d'abord renoncer à voir dans le disque un objet d'art et examiner enfin les contours de son caractère réifié. Car ce n'est pas dans le jeu du gramophone en tant que succédané de la musique, mais davantage dans le disque en tant que chose que se cache sa signification, même esthétique. Produit de la dégénérescence de l'art il est le premier mode de représentation musical qui se laisse posséder comme une chose. Non pas à la manière des tableaux à l'huile qui du mur jettent un regard sur les vivants. Si ces derniers ne conviennent guère au logis, il n'y a pas vraiment non plus de disques de grand format. Mais justement, on les possède comme on possède des photographies; après les collections de timbres et de photographies le dix-neuvième siècle inventa non sans raison les albums de disques, ces herbiers de vie artificielle qui dans un espace infime peuvent évoquer le souvenir qui sinon, coincé entre la hâte et l'uniformité de la vie privée, risque de s'effacer sans rémission. Avec les disques *le temps* s'empare d'une nouvelle voie vers la musique. Non pas le temps dans lequel la musique se déroule; non plus celui pour lequel, grâce à son >style<, elle s'érige en monument. C'est le temps en fuite qui perdure dans la musique muette. Quand, dans la rigidité de ses répétitions, le >moderne< des instruments mécaniques donne à la musique l'apparence d'exister depuis toujours et la soumet à l'éternité désolante de l'horloge - alors la fuite du temps, le souvenir, tels qu'ils s'attachent forcément mais indistinctement à la sonorité de l'orgue de barbarie acquièrent par le disque maniabilité et évidence.

La connaissance de ces actes techniques, qui jadis adaptèrent au phonographe les cylindres des orgues

et des instruments mécaniques, devrait nous livrer la clé de la compréhension véritable des disques. Si l'on devait plus tard, au lieu de s'adonner à >l'histoire de l'esprit<, lire l'état de l'esprit à l'horloge solaire de la technique des hommes, la préhistoire du gramophone pourrait bien prendre l'importance qui nous fait oublier celle de certains compositeurs célèbres. Aucun doute: si tant est qu'à travers le disque la musique se voit exclue de la production vivante et de la pratique nécessaire de l'art, et qu'elle se fige, elle accueille en elle, en se figeant, cette vie qui sinon s'enfuit. L'art défunt sauve l'art >fuyant< et éphémère, alors le seul vivant. C'est en cela que réside peut-être son droit le plus profond: celui qui ne peut être abrogé par l'objection de la réification. Car ce droit réinstaura, précisément par la réification, une relation séculaire engloutie mais non moins authentique, celle de la *musique* et de l'*écriture*.

Qui a reconnu la contrainte toujours grandissante qu'exercent depuis les cinquante dernières années la notation et l'aspect graphique de la page musicale sur les compositions (l'expression péjorative >musique de papier< la dénonce énergiquement), ne s'étonnera pas de voir se produire un jour une transformation telle que la musique, autrefois déterminée par l'écriture, devienne soudainement elle-même écriture: au prix de son immédiateté, mais avec l'espoir que fixée de la sorte elle sera lisible en tant que >dernier langage de l'humanité entière après la construction de la Tour<, un langage dont les énoncés à la fois précis et énigmatiques habitent chaque >phrase<. Si les notes autrefois en étaient encore les signes, ce langage, en utilisant les circonvolutions de l'aiguille, se rapproche de façon décisive de son véritable caractère d'écriture. De façon décisive parce que, en s'abandonnant à sa nature de signe, cette écriture est identifiable en tant que langage authentique: liée indissociablement à la sonorité propre à ce sillon et à nul autre. Comme les disques anéantissent la force productive de la musique, comme ils ne créent plus la forme avec leur technique, ils transforment la sonorité la plus récente des sentiments nostalgiques en un texte archaïque de connaissance à venir. Mais si le théologien se voit dans l'obligation d'admettre qu'on ne peut imputer à aucune forme d'art, au sens le plus strict du terme, la >vie< comme naissance et mort des êtres; il sera peut-être alors tenté de dire que le contenu de vérité de l'art s'accroît seulement là où l'art abandonne l'apparence du vivant: que les oeuvres d'art ne deviennent de véritables fragments du langage authentique que lorsque la vie les quitte; peut-être même n'y parviendra que la destruction de l'oeuvre et celle de l'art lui-même. La forme du disque pourrait alors faire ses preuves avec un sérieux dont il est difficile de mesurer l'ampleur: la spirale de signes qui

disparaît en son centre, l'ouverture du milieu, pour perdurer dans le temps.

La physique joue ici un rôle important; surtout les figures de Chladni que - selon la découverte d'un des plus importants esthéticiens de notre époque - Johann Wilhelm Ritter considérait déjà comme des images sonores originelles conformes aux lois de l'écriture. Quoi qu'il en soit les derniers développements de la technique ont poursuivi ce qui avait commencé là: la possibilité de >dessiner< la musique sans que jamais elle ne résonne, l'a réifiée d'une façon encore plus inhumaine et l'a rapprochée encore plus énigmatiquement du caractère du langage et de l'écriture. La peur panique, que certains compositeurs manifestent devant cette invention, exprime exactement l'énorme danger qui menace la vie des oeuvres d'art tant de ce point de vue que de celui de la douce barbarie des albums de disques d'autrefois. Ce danger pourrait également annoncer le choc devant la transfiguration de la vérité des oeuvres d'art, transfiguration dont le progrès catastrophique de la technique se fait la promesse enflammée. A la fin les disques sont - non des oeuvres d'art -, mais les cachets noirs des lettres qui nous rattrapent en tous lieux dans nos rapports avec la technique: lettres dont les formules renferment les sons de la création, les premiers et les derniers, jugement sur la vie et révélation de ce qui pourrait venir après.

1934

[1] C'est-à-dire: aussi bien la >plaque< photographique que le >disque< phonographique.

