

Plato on the stream. Le platonisme à l'ère du streaming

Frédéric Bisson

Nous n'avions pas pensé de cette manière depuis l'époque de Platon. Ce que Ion et Socrate appellent un *daimon*, nous l'appelons ondes électromagnétiques, lesquelles amplifient les cordes de guitare que l'on pince et les diffusent à travers un système public de sonorisation.

Morton 2013: 29

1. Introduction

Il est 10h du matin, ou 15h de l'après-midi. Je suis entre deux moments de la journée, dans un interstice entre deux activités hétérogènes. Je pars, je rentre, je vais quelque part. Je suis en déplacement, seul dans ma voiture, ou dans le train. J'allume mon ordinateur portable ou mon appareil digital de poche. Je le relie en *bluetooth* avec mon autoradio ou j'y branche mon casque. Je me connecte à un site de streaming. Je clique sur une *playlist* qui correspond à l'heure et à l'humeur de la journée. Elle porte un nom qui signe la couleur émotionnelle ou l'idée directrice des morceaux qui s'y trouvent thématiquement associés par dizaines. Cette *playlist* a été établie par moi, ou par un inconnu. Elle comporte des morceaux que j'aime, ou des morceaux que j'avais oubliés, ou des morceaux que je ne connais pas. En me connectant, je me branche à distance, de là où je me trouve, sur un flux numérique continu. La télédiffusion semble n'émaner de nulle part. Où est la musique ? C'est comme si je participais de mon emplacement local à une sorte d'éternité musicale, hors du lieu et du temps où je me trouve. La musique ne cesse de fluer numériquement à une vitesse qui me dépasse, en une série insensible de 0 et de 1. Mais ce flux imperceptible constitue des blocs durs d'identité émotionnelle. J'avais oublié ce morceau de Neil Young, comme sa voix est éternellement jeune et pure quand il chante « *I wanna live, I wanna give* ». Il me revient du passé comme une anamnèse : je le retrouve avec la plénitude exacte de ses moindres détails, les inflexions de la voix et de l'harmonica.

Cela fait assez longtemps que je ne suis pas allé à un concert. Dans le train où je me trouve, je suis seul à écouter *Heart of Gold*, la musique m'isole des autres voyageurs. Ils sont connectés à d'autres flux. J'ai un collègue qui n'aime pas ça, il n'écoute jamais de musique dans les transports en commun. Il préfère entrer en communication avec les gens présents avec lui dans l'espace commun. Il aime la musique « vivante », jouée ensemble, « en direct », avec les corps et les danses. Il a le sens de la fête, à l'espagnole, comme il dit. Il est un peu technophobe. Je lui dis parfois « tout fout l'camp », avec un clin d'œil, et je mets mon casque. Dans le compartiment du train, les passagers sont rassemblés de manière « sérielle ». Si le train s'arrête trop longuement en pleine voie, chacun fera descendre son casque sur ses épaules, nous échangerons quelques regards agacés ou quelques mots de circonstance. Mais chacun retournera à son expérience musicale privée dès que le train redémarrera. Et pourtant je sais que je participe à la même émotion musicale que d'autres que moi, ailleurs, à un autre moment. *Heart of Gold* n'est pas un objet constitué par ma subjectivité souveraine, c'est au contraire ma subjectivité qui est entièrement fondée dans l'objet musical. Je suis ainsi en rapport *objectif* avec ceux qui écoutent, qui ont écouté et qui écouteront *Heart of Gold*. Je ne suis pas rassemblé avec eux, mais l'objet musical nous relie virtuellement à distance. Nous formons une communauté translocale et transtemporelle. Une communauté sans rassemblement.

Mes disques sont chez moi, dans mon salon, ils attendent patiemment dans les rayonnages de ma discothèque. Ils prennent un peu la poussière. Je me dis qu'il faudra qu'un de ces jours je fasse écouter *Heart of Gold* à ma fille, dans notre salon. Alors je n'irai pas me connecter sur un site de streaming. Je sortirai le vinyle de *Harvest*, je la laisserai regarder la pochette pendant que je déposerai le disque noir sur la platine, et le saphir suivra le microsillon jusqu'à la fin de la face A. Je raconterai à ma fille où et quand j'ai acheté ce disque, avec qui je l'ai écouté, à quelle époque de ma vie, ce qu'il me rappelle de ma propre histoire : la route des vacances, avec Héloïse qui dansait en robe légère au soleil en me disant qu'elle emmènerait ce disque sur une île déserte. Ma fille à son tour se souviendra peut-être plus tard de la première fois où elle a entendu le morceau de Neil Young. Ce sera un événement, quelque chose qui n'arrive qu'une seule fois.

Mais pour l'instant, mon expérience est très différente. Elle est plus pure. Je voyage léger. De même que je n'écoute pas mes disques comme j'écoute la musique en concert, de même je n'écoute pas la musique en streaming comme j'écoute mes disques. À ce moment précis, je ne possède pas les morceaux que j'écoute comme les objets physiques d'une collection personnelle. Je ne stocke pas le flux de données

numériques dans une mémoire *morte*, comme je range mes disques dans ma discothèque. Le flux est téléchargé en continu dans la mémoire *vive* de mon appareil digital. Les objets musicaux en streaming sont ainsi des objets *immatériels*, des *objets idéaux*. Je ne suis pas en train de partager *Heart of Gold* avec quelqu'un. Je me sens plus proche de l'objet musical *en lui-même*. L'objet musical en streaming n'est pas le matériau d'une projection subjective, il est en lui-même une mémoire potentielle, un souvenir pur. Je ne partage pas un souvenir-affection ou un souvenir-image, et pourtant je sens que je participe à une expérience mnésique qui me dépasse. Les écouteurs du casque qui enserme ma tête sont comme les antennes d'une radio qui capterait les ondes les plus lointaines, dont l'émission idéale gagnerait en universalité ce qu'elle perd en événementialité. Le champ de l'expérience n'est plus limité à un rassemblement, direct ou indirect. Je n'ai jamais vu Neil Young en concert. Je ne l'ai pas vu jouer *Heart of Gold* « live » à la télévision pour la première fois en 1971. Je ne peux pas dire « j'y étais ». Mais je trouve dans *Heart of Gold* un lien plus fort avec une humanité anonyme.

Dans la *playlist*, il y a un morceau d'un groupe californien au nom postmoderne auto-ironique, *Eagles of Death Metal*, les « Eagles du Death Metal », comme on dirait par exemple les « Rolling Stones de la musette ». Le vendredi 13 novembre 2015 au Bataclan, le public rassemblé au concert de ce groupe a été plombé par le vrai métal des kalachnikovs d'un commando aux ordres de Daech. Nulle musique ne peut consoler d'une telle violence. Mais la musique a malgré tout une puissance propre, incommensurable avec la force brute des armes à feu. Au Bataclan, jugé comme un « lieu de perversité » par le communiqué de Daech, c'est aussi la musique rock qui était la cible symbolique des terroristes. Dans sa volonté de néant, Daech peut bien détruire à *jamais* des œuvres d'art à instance unique, essentiellement fragiles, comme le sont les trésors architecturaux de la Cité antique de Palmyre. Mais les œuvres rock en streaming sont hors de portée des balles. Elles n'existent pas sur le même plan ontologique que les objets autographiques, mais comme purs potentiels, multiplement instanciables. On peut détruire une statue ou lacérer au couteau une toile de Manet. On peut brûler une partition autographe de Beethoven ou la *mastertape* d'un disque des Rolling Stones. Mais on ne peut pas détruire un flux numériquement encodé. Il s'agit d'une essence, non d'un existant. On peut effacer mon disque dur, détruire mes fichiers mp3, comme on peut détruire l'exemplaire de *Harvest* qui se trouve dans ma discothèque. Mais cette destruction n'atteindrait pas plus l'œuvre de Neil Young qu'une tomate mure lancée sur l'acteur qui joue Hamlet n'atteindrait Hamlet. Les Eagles of Death Metal continuent d'embrasser le Diable (*Kiss the Devil*), non pas seulement dans des salles de spectacle où

ils continueront de jouer ce morceau, mais, plus universellement, dans l'objectivité allographique de cette essence qu'est *Kiss the Devil*, constituée par des flux numériques mondialisés. La communauté virtuelle de ceux qui se branchent en streaming sur les flux démoniques des Eagles of Death Metal est plus vaste et plus transversale que le public rassemblé le 13 novembre 2015 au Bataclan. Elle est une communauté *objectivement immortelle*. Aucun massacre de masse ne peut diminuer sa puissance.

Le train est arrivé. Je viens de vivre une expérience platonique interstitielle, dont l'Internet a été le medium démonique. Je redescends sur le plan des existants précaires. Pendant le trajet, mon collègue hispanophile a fait connaissance avec une jeune femme vénézuélienne.

2. *Pour une ontologie platoniste du streaming*

Je viens de décrire une expérience musicale. Comme toute expérience, elle comporte plusieurs dimensions : technique, émotionnelle, sociale. Il ne s'agit pas d'une expérience strictement personnelle, elle est déterminée par une pratique d'écoute contemporaine, dont elle me semble paradigmatique. Cette pratique d'écoute est elle-même conditionnée par la « numérimorphose » de la musique. La numérimorphose a transformé notre rapport à la musique, comme la discomorphose l'avait déjà transformée avant elle. On n'écoute pas la musique de la même manière suivant les conditions techniques dans lesquelles elle est diffusée et disponible, jouée en concert, enregistrée sur disque, ou numérisée et télédiffusée sur des sites de streaming comme Deezer, Spotify ou Youtube. Mais la numérimorphose n'est pas seulement une transformation de l'expérience musicale, elle est plus profondément une transformation *ontologique*. Cette transformation n'est pas seulement physique ou acoustique. Elle n'est pas seulement l'opération technique de traduction d'un signal *analogique* en code *numérique*. La transformation de la musique à l'ère du streaming porte sur le mode d'être des *entités musicales* en tant que telles. Les pratiques d'écoute donnent certes à la musique ce que J.-P. Cometti appelle ses « modes d'emploi », mais il n'y a pas de pratique d'écoute autonome ou flottante. Les pratiques sont constituées par les objets sur lesquels elles portent. Savoir quel type d'écoute convient à une musique, cela exige de savoir à quel type d'entité musicale on a affaire. Toute pratique d'écoute suppose elle-même une ontologie musicale implicite. Une pratique d'écoute inappropriée – par exemple écouter un disque comme on écouterait un concert – repose toujours sur une intuition ontologique inadéquate de son objet. Quel est le mode d'être des entités musicales ? Et quel nouveau type d'entité musicale le streaming implique-t-il ?

À première vue, le terme de « *streaming* » peut suggérer une ontologie sous-jacente de type néo-héraclitéen. Le flux continu des données numériques semble en effet renouveler le vieux mobilisme d'Héraclite. « *Streaming* » serait un avatar contemporain de « *Panta rhei* ». La musique coule continûment, elle ne dépend plus d'un substrat physique où elle serait gravée ou stockée. Les objets musicaux numérisés et télédiffusés sont certes *dématérialisés*. Mais la dématérialisation (de la musique et, partant, de tous les objets de notre vie ordinaire qui se trouvent soumis au même processus général de numérisation) est l'un des phénomènes technologiques contemporains les plus mal compris. La dématérialisation de la musique n'implique aucune diminution ontologique. Contrairement à l'idée reçue, je crois au contraire que la dématérialisation de la musique augmente paradoxalement sa densité ou son « épaisseur » ontologique. Ce n'est pas parce qu'un objet est immatériel qu'il cesse d'être un objet. Ma thèse est au contraire que *le flux du streaming renforce le privilège ontologique de l'objet*¹. Ce mode de diffusion et d'usage de la musique nous force donc à reconceptualiser le statut de l'objet. Les objets capturés en streaming sont pour ainsi dire des *objets-flux*, d'étranges entités hybrides qui n'ont pas encore reçu de caractérisation ontologique à leur mesure. C'est ce à quoi je vais m'atteler. Ce type d'objet présente un intérêt philosophique qui dépasse largement le domaine de la musique. Par son hybridité d'objet-flux, il pourrait en effet servir de modèle ontologique à une plus large théorie processuelle de l'objectité.

Qu'est-ce qu'un *objet* ? Le concept d'objet a connu un regain d'intérêt philosophique avec la vogue de l'« *object-oriented ontology* » (OOO), l'« ontologie orientée-objet » développée par Graham Harman (2010). Cette ontologie se range sous l'étiquette plus générale de ce que l'on a appelé le « réalisme spéculatif ». Ce mouvement de pensée s'oppose à ce que Quentin Meillassoux a baptisé du nom de « corrélationnisme » (Meillassoux [2006]). L'objet n'est pas le corrélat noématique d'un sujet. L'homme (esprit, conscience, sujet) n'est pas le site d'accès obligé à la réalité. À contre-courant de la prétendue « révolution copernicienne » anthropocentrique dont Kant serait le héros,

¹ Ce texte prolonge la réflexion menée à propos du film de Jim Jarmusch, *Only Lovers Left Alive*, dans mon article « Le rock des vampires », voir Bisson (2014). Comme j'ai essayé de le montrer dans cet article, Jarmusch développe un *platonisme phonographique* remarquable. Dans ce film, l'immortalité des vampires est la métaphore de l'immortalité phonographique du rock. Mais Jarmusch oppose l'usage en streaming de la musique à l'aristocratie de l'usage proprement phonographique. Je voudrais essayer ici de montrer comment le streaming peut au contraire susciter un usage riche de la musique.

le réalisme spéculatif prétend pouvoir accéder aux noumènes, sans que cet accès soit conditionné par le filtre transcendantal de nos catégories mentales. La réalité existe *en elle-même*, indépendamment des actes de conscience qui la visent subjectivement ou intersubjectivement. En ce sens, c'est plutôt le sujet qui doit être compris comme « *superjectif* », émergeant à partir de la réalité objective avec laquelle il est en relation. Ma thèse est en ce sens une thèse réaliste.

Mais je ne souscris pas à la définition que donne Harman du réel comme objet. Harman fait passer la différence entre les objets et les relations. Pour lui, l'objet est constitué objectivement, « monadiquement ». Je pense au contraire que les objets n'ont de sens que relativement aux événements qu'ils conditionnent. Suivant ce que l'on peut appeler le principe métaphysique de relativité, il appartient à l'essence même de tout être de constituer un potentiel pour le devenir. *La critique du corrélacionnisme ne doit pas consister à abandonner la relationnalité comme fait ontologique fondamental*. Dans le cas spécial des artefacts, la relation à un sujet est inscrite dans l'être même de chaque objet, car les artefacts sont doués d'une fonction pratique. On peut dire que les propriétés esthétiques d'un artefact esthétique tel qu'un disque de Neil Young ne sont pas des propriétés *catégoriques*, mais des propriétés *dispositionnelles*. Comparons ces deux types de propriétés. Pour un objet comme une boule de plomb, les propriétés d'être sphérique et d'être en plomb ne sont pas dispositionnelles, mais catégoriques, parce qu'elles ne sont pas associées à des conditions de manifestation particulières. La boule est inconditionnellement sphérique et en plomb. En revanche, la fragilité d'un vase de porcelaine n'est pas une propriété catégorique de ce vase. La fragilité ne se manifeste que dans des circonstances particulières, qui s'énoncent de manière conditionnelle : ce vase *se casserait, s'il tombait*. Le disque de Neil Young n'est pas ontologiquement comparable à une boule de plomb. Il dépend essentiellement de la réponse émotionnelle de l'auditeur, comme la fragilité du vase dépend des circonstances où elle se manifeste. Le propre d'un disque de rock est d'émouvoir, par exemple de dynamiser ou d'euphoriser, voire de susciter des émotions négatives comme la tristesse. Il émeut *si on l'écoute*. Autrement dit, cet objet est fait pour l'émotion de l'auditeur qui l'utilise dans sa vie quotidienne (Baker [2007]). Cette propriété dispositionnelle appartient *réellement* à l'objet. Il n'y a là aucun «corrélacionnisme», l'objet n'est pas constitué par la « conscience imageante » du sujet de l'émotion esthétique. Mais, pour autant, la relationnalité est bien un potentiel objectif, c'est-à-dire inhérent à l'objet même.

Ainsi les objets musicaux existent en tant que tels, doués de consistance et de persistance propres, mais ce sont des potentiels pour l'expérience. J'emprunte le concept d'objet à la philosophie spéculative d'A. N. Whitehead, qui analyse l'expérience en *objets* et en *événements*.

Définitions:

1. Un *événement* est ce qui ne peut revenir, ce qui n'aura jamais lieu deux fois.

2. Un *objet* est ce qui peut revenir *n* fois, ce qui peut être ré-identifié à chaque fois, toujours identique à soi-même.

On peut jouer autant de fois qu'on veut le même rythme, la même mélodie, ou la même chanson : ontologiquement, ce sont des objets. Par contre, on ne peut assister deux fois au même concert, même si l'on y prend pour objets les mêmes chansons que la première fois : un concert est localisé et daté, c'est un événement. En tant qu'objet, une mélodie peut revenir, mais pas les événements qui l'actualisent.

Suivant le même découpage conceptuel, je ne peux pas répéter la première fois que j'ai écouté tel disque ou que je l'ai fait écouter à ma fille : ontologiquement, ce sont là des événements. Mais je peux repasser *n* fois le même disque-type : c'est un objet.

Je ne peux refaire une deuxième fois le voyage en train de Lisieux à Caen que j'ai effectué le 12 janvier 2015 : c'est un événement. Mais je peux à tout moment capter le flux numérique des morceaux que j'y ai écoutés : ce sont des objets.

Les objets ne se réduisent pas aux substances, en tant que particuliers concrets. Une substance concrète est soumise au principe d'individuation : elle ne peut pas se trouver simultanément en deux lieux différents. Au contraire, les objets musicaux sont des entités idéales, ubiquitaires, à instances multiples. Par exemple, la même chanson peut être jouée en même temps à différents endroits du monde, et de différentes manières, sans cesser d'être une seule et même chanson. Son identité n'est pas affectée par la multiplicité de ses occurrences à travers l'espace et le temps.

L'être de la musique se divise ainsi entre objets et événements, autrement dit entre *Sosein* et *Dasein*, comme sait dire la langue allemande. La réalité d'un événement est pleinement actuelle. Par contre, la réalité d'un objet musical n'est pas actuelle, elle est *virtuelle*. Ce qui existe en acte n'épuise pas l'existant. L'actuel n'a pas le monopole du réel. Il existe une potentialité musicale objective, réalisée et concentrée dans les objets. Le virtuel n'est pas identique au possible : le possible se *réalise*, le virtuel *s'actualise*. Une possibilité n'existe pas réellement, mais seulement à titre de possibilité. Au contraire, le virtuel en tant que tel est *réel sans être actuel* : il existe virtuellement, mais positivement. Une mélodie peut exister *en elle-même*, sans être jamais jouée, ni même

sans être jamais lue. Un disque peut exister *en lui-même*, sans être passé. Un flux numérique continu existe en tant que tel, même si personne ne le capture dans la mémoire vive de son ordinateur.

La tradition de la philosophie européenne consiste selon Whitehead en « une série de notes de bas de pages à Platon » (Whitehead [1978]: 39). Sur l'échiquier de l'ontologie analytique contemporaine de l'œuvre musicale, les positions en présence se répartissent entre platonisme et anti-platonisme². Mais cette alternative fausse le débat. Je soutiens que le platonisme est un ingrédient nécessaire de toute caractérisation ontologique. En musique comme ailleurs, les choses temporelles adviennent par leur participation aux choses éternelles ou virtuelles³. Simplement, il faut penser le domaine virtuel de la réalité musicale d'une manière aussi riche que possible. L'idéalité musicale n'est pas seulement peuplée d'*abstracta* ou de « formes » comme le sont les figures géométriques. Le terme d'« objet » est précisément choisi par Whitehead pour échapper à la dichotomie classique du particulier et de l'universel.

3. Typologie des objets

Harman objecterait sûrement à ma thèse qu'elle revient à « démolir » (*undermine*) les objets, c'est-à-dire à les miner *par le dessous*, en les identifiant à leurs flux numériques constitutifs, ou qu'elle revient à les « ensevelir » (*overmine*), c'est-à-dire à les miner *par le dessus*, en les noyant sous leurs qualités abstraites. Mais c'est parce que son acception du concept d'objet est trop chirurgicale. Elle revient à prélever les objets comme des organes sur une réalité organique, pour les greffer ensuite dans des relations extérieures. Je crois qu'il vaut mieux essayer de situer d'emblée les objets dans leurs relations organiques avec les événements.

Les différents objets musicaux virtuels se distinguent entre eux suivant leur degré d'« épaisseur » et leur mode d'accessibilité. Je propose de classer sommairement les objets musicaux en trois catégories, qui correspondent à trois modes distincts d'accessibilité.

² En ontologie de la musique, la thèse « platoniste » est notamment défendue par Peter Kivy et par Julian Dodd. Voir Kivy (1983), Kivy (1987), Dodd (2007). Pour ma part, le platonisme que je défends est différent. Il s'agit d'un platonisme whiteheadien. Les objets éternels ne constituent qu'un ingrédient du processus organique par lequel la réalité se fait.

³ Whitehead (1978), p. 40: "The things which are temporal arise by their participation in the things which are eternal".

1. Une chanson est un objet *structurel* ou, pour le dire dans les termes de Nelson Goodman, « *allographique* ».

2. Un disque en tant qu'œuvre phonographique est un objet *substantiel* et non seulement structurel. Pour broder sur le vocabulaire goodmanien, on peut dire qu'une œuvre phonographique est un objet « *autographique-multiple* ».

3. Une œuvre musicale en streaming n'est ni un objet structurel, ni un objet substantiel, c'est un *objet-flux*, que je propose de caractériser comme un « *hyperobjet* ».

Revenons sur ces trois catégories d'objets. En tant que chanson, *Heart of Gold* est une structure « mince », qui impose un faible degré d'information aux événements qui l'actualisent. Elle n'est pas moins *Heart of Gold* si elle est chantée par moi que si elle est chantée par Neil Young. Elle est accessible suivant des modes très variés : la jouer seul à la guitare ou bien avec une orchestration plus développée, la jouer « *live* » ou bien en diffuser un enregistrement, l'écouter chez soi sur disque ou bien à la radio, etc. Dans tous ces cas, on a affaire à la même entité. L'objet actualisé par tous ces événements est la même chanson, reconnaissable à sa *structure* harmonico-mélodique. La correction harmonico-mélodique de l'actualisation est la seule contrainte que l'objet impose aux événements qui l'actualisent.

Mais *Heart of Gold* n'est pas seulement une chanson, c'est aussi une œuvre phonographique. Et en tant que telle, *Heart of Gold* n'est pas exécutable au sens strict, ni par moi, ni par Neil Young. En 1971, à la télévision, Young ne joue pas l'œuvre qui se trouvera bientôt gravée sur *Harvest*, il joue la chanson. L'œuvre qui figure sur *Harvest* n'est pas qu'une chanson, elle est une « piste » (*track*) qui *manifeste* certes une chanson, sans pour autant pouvoir se réduire à une performance de cette chanson (Kania 2006 : 404). En tant qu'œuvre-enregistrement, elle est seulement « *phono-accessible* » (Brown [2000]: 363).

Développons un peu la description de ce deuxième type d'objet. Pour écouter une œuvre comme *Heart of Gold*, je ne fais pas comme avec une œuvre de Mozart ou de Dusapin. Je ne vais pas à un concert. J'écoute la radio, je me passe un disque, je télécharge un fichier mp3 sur ordinateur, je le dépose sur mon baladeur. On pourrait rétorquer qu'à l'ère de la massification, on peut aujourd'hui accéder à une œuvre de Mozart ou de Dusapin de cette même manière, grâce aux exécutions enregistrées de ces partitions. Mais dans le cas des œuvres de Mozart ou de Dusapin, l'enregistrement est accidentel et extrinsèque : ces œuvres existeraient même si leurs exécutions n'étaient pas enregistrées et matérialisées en disques. J'écoute une exécution authentique de *Granum Sinapis* de Dusapin, que ce soit en concert ou dans mon salon, dès lors que ces

deux exécutions sont conformes à la partition. *Granum Sinapis* est essentiellement un objet structurel, non un objet substantiel, c'est-à-dire *constitué par son enregistrement*. En revanche, l'enregistrement entretient un rapport *intrinsèque* avec *Heart of Gold* en tant qu'œuvre phonographique. Je ne peux pas l'écouter en concert. Dans le cas de *Granum Sinapis*, le disque est un medium que l'on néantise pour accéder à l'œuvre. Au contraire, dans le cas de *Heart of Gold*, l'œuvre est le disque, « *record* » et non pas « *recording* ».

La nouveauté de l'œuvre phonographique tient donc à son hybridité ontologique. Elle trouble la distinction conceptualisée par Nelson Goodman entre les arts autographiques et les arts allographiques. À l'unicité des œuvres autographiques substantielles comme les peintures ou les statues, elle joint la propriété ubiquitaire des œuvres allographiques comme les symphonies classiques. Comme l'œuvre allographique est présente à chacune de ses performances, l'œuvre phonographique l'est à chacune de ses diffusions : partout où le disque est diffusé, c'est l'œuvre pleine et entière qui est présente. Mais elle est présente en chacune de ses occurrences d'une manière qui ne saurait appartenir à une œuvre allographique comme une symphonie : elle y est présente avec la même complétude qu'une statue de marbre. Mais c'est un marbre ubiquitaire. Alors que la statue ne peut être présente en deux lieux différents au même moment, le même disque-type peut être diffusé simultanément en plusieurs lieux du monde. L'œuvre rock est, comme dit Roger Pouivet, une œuvre d'« *allographie technique* » et non plus d'« *allographie notationnelle* » (Pouivet [2003]: 62). Ou, plus exactement peut-être, elle est une *œuvre autographique-multiple*.

Venons-en enfin au troisième type d'objet. L'accessibilité de la musique en streaming modifie-t-elle le régime autographique-multiple de la musique phonographique ? En un premier sens, non. Le terme « *phonographie* » doit en effet être compris en un sens large. Ontologiquement, le régime phonographique de la musique ne se confond pas avec le sens strictement technique du même terme. Le phonographe en tant qu'appareil analogique de diffusion n'a pas le monopole de la phonographie *en tant que régime d'existence*. Un disque vinyle, un CD, un fichier mp3 ou un flux numérique en streaming sont des entités phonographiques au sens large du terme. La diversité de ces supports techniques n'affecte pas l'identité des œuvres que l'on diffuse en passant de l'un à l'autre. Je n'écoute pas moins *Heart of Gold* quand je l'écoute en streaming que quand je l'écoute sur vinyle. Pour qu'une musique soit phonographique en ce sens large, il faut et il suffit que l'enregistrement soit constitutif de son mode d'existence. En ce sens, un flux numérique en streaming ne saurait constituer aucune œuvre spécifique. Il existe des

œuvres-pour-performance et des œuvres-enregistrements, mais il n'existe rien de tel qu'une « œuvre-pour-téléchargement » ou une « œuvre-pour-streaming ».

Mais je crois pourtant que les objets-flux ont un statut propre. La typologie des objets musicaux ne recouvre pas exactement la typologie des œuvres musicales. Un objet-flux en streaming n'est pas le même objet qu'un disque, *même si ces deux objets sont deux occurrences authentiques de la même œuvre phonographique*. Et, réciproquement, une symphonie (objet de type 1), une fois télédiffusée en streaming, peut alors devenir un objet-flux homogène à un disque (objet de type 2), *même si ces deux objets ne sont pas deux œuvres du même type*. Le streaming ne renouvelle pas le statut des œuvres musicales de la même manière que la technique d'enregistrement l'a renouvelé. Mais il produit néanmoins un nouveau type d'entité, qui transforme notre expérience des œuvres musicales en général.

4. Hyperobjets

Les objets-flux sont des objets tentaculaires ou *réticulaires*. Je propose d'appeler « hyperobjet » un objet musical accessible en streaming. Le terme d'« hyperobjet » a été théorisé par Timothy Morton (2013). Quelles sont les propriétés d'un hyperobjet ? De la caractérisation de Morton, on peut retenir les traits essentiels suivants.

1. *Fluidité, ou non-localité* : les hyperobjets nous environnent constamment, ils ne sont situés en aucun lieu ni aucun temps de notre expérience. Ils « coulent », massivement distribués à travers l'espace et le temps humains. La manifestation locale d'un hyperobjet n'est jamais cet objet en lui-même.

2. *Interobjectivité* : les hyperobjets sont définis par leurs interrelations avec d'autres objets, et ils produisent leurs effets spécifiques par cette interobjectivité.

3. *Viscosité* : les hyperobjets adhèrent ou « collent » à distance aux sujets qui sont engagés dans une relation avec eux.

Les exemples d'hyperobjets que donne Morton sont essentiellement écologiques. Le réchauffement climatique en est le paradigme. L'atmosphère, la biosphère, les trous noirs, le système solaire, le plutonium ou l'uranium sont des hyperobjets. Ce sont des *hyper-objets* au sens où ils sont enveloppants : ils ne se situent pas sur le même plan de réalité que les entités sur lesquelles ils agissent. Ils excèdent les phénomènes qui les manifestent. Ils sont « *phasés* », dit Morton, au sens où il est impossible d'en percevoir humainement tous les aspects à la fois. On ne perçoit le réchauffement planétaire que par phases et par morceaux, il n'est pas donné à la manière des autres objets, c'est-à-dire comme un tout dans notre espace tridimensionnel.

Les hyperobjets musicaux dont je parle n'ont évidemment pas ce rayonnement global. Il me semble néanmoins que, à sa mesure, le web fonctionne à la manière d'un hyperobjet. Le web est une sorte de plutonium numérique, qui agit sur nous à distance et par phases. Ma thèse peut être résumée par une analogie : *mutatis mutandis*, le streaming entretient potentiellement avec les sujets de l'expérience musicale le même type de relation que l'atmosphère ou la biosphère entretiennent avec les vivants terrestres. La technologie n'invente pas seulement des outils ou des choses « sous-notre-main », elle renouvelle aussi les dimensions de notre expérience. Le streaming est ainsi le vecteur de ce que l'on peut appeler une « *noosphère* », analogue pour notre expérience mentale à ce que l'atmosphère ou la biosphère sont pour notre expérience vitale. Cette noosphère n'est pas un objet de notre expérience, elle est plutôt le champ d'immanence à l'intérieur duquel notre expérience mentale (et, notamment, musicale) se trouve produite et reconfigurée. Écouter de la musique en streaming, ce n'est pas la même chose qu'écouter un disque : c'est l'écouter dans un champ hyperobjectif qui nous dépasse, *fluide, interobjectif, visqueux*.

Revenons sur les propriétés des hyperobjets. La fluidité ou la non-localité n'est-elle pas une propriété générique de *tout* objet musical ? Comme je l'ai souligné plus haut, les œuvres musicales sont en effet des types allographiques, instanciables en une multiplicité d'événements qui en sont autant d'occurrences spatio-temporelles distinctes. Mais le streaming ajoute quelque chose de nouveau à cette propriété platonique générique. Les objets-flux musicaux ne sont pas virtuels de la même manière que les structures notationnelles (les chansons, les symphonies) et que les entités phonographiques substantielles. Je ne peux actualiser un objet allographique de type 1 ou de type 2 qu'à condition d'y accéder dans une mémoire morte où il est stocké. Je lis une partition que j'ai sous les yeux, ou je l'ai apprise et la joue par cœur, ou je vais chercher un disque dans ma discothèque, ou je sélectionne un fichier mp3 que j'ai préalablement déposé dans mon lecteur portable. L'actualisation est limitée aux capacités de cette mémoire-stock subjective ou matérielle. Au contraire, je peux actualiser des objets-flux *que je n'ai pas en mémoire*. Je « télécharge » un morceau *sur le vif*, depuis une plateforme que je ne transporte pas avec moi. La mémoire n'est pas en moi, elle est *en elle-même*. Le morceau me vient du dehors. Les hyperobjets musicaux sont ainsi des virtuels en fluxion, qui nous environnent, ils sont toujours là autour de nous.

La fluidité des hyperobjets se répercute dans l'usage qu'ils conditionnent : ils *liquéfont* l'usage de la musique. Les objets-flux ne se prêtent plus au fétichisme

substantialiste de l'usage discographique. Le temps de l'expérience musicale en streaming devient en effet un « temps liquide », pour parler comme Zygmunt Bauman. On écoute la musique que l'on veut, quand on veut, entre deux activités non musicales, dans les interstices de la journée. Cette liquidité a suscité une critique conservatrice, analogue dans son esprit à la critique que la discomorphose avait déjà suscitée au XX^{ème} siècle du côté de l'École de Francfort. Massifiée, la *musique courante* du streaming devient comme l'eau courante ou comme le gaz courant : rabattue au rang d'objet immédiatement disponible et consommable, elle perd peu à peu son « aura » et sa valeur d'extraordinaire. On laisse couler le robinet. La musique apparaissait plus précieuse quand elle était plus rare, quand il fallait pour ainsi dire aller la chercher au puits. La pratique d'écoute en streaming serait, selon le mot célèbre d'Adorno, une « écoute régressive ». L'attention et le recueillement requis pour une expérience musicale complète semblent dissous dans le flux sans fin de la musique liquide. Cette critique ne me semble pourtant pas fatale. Il s'agit d'une critique tronquée, qui juge de la pratique d'écoute du streaming du point de vue inapproprié d'une autre pratique d'écoute.

La pratique d'écoute en streaming consiste essentiellement à capter des *playlists*. Qu'est-ce qu'une *playlist* ? Ce n'est pas seulement une collection de morceaux de musique. C'est surtout un ensemble de *relations*. Dans une *playlist*, chaque objet n'a de sens que par son interrelation avec les autres objets. Chaque objet-flux n'existe que de manière *interobjective*. Un même objet n'a pas le même sens suivant qu'il se trouve situé dans une *playlist* ou dans une autre. *Heart of Gold* change de couleur émotionnelle suivant qu'il contraste plus ou moins intensément avec les autres objets de sa *playlist*. Quand j'étais jeune, je passais beaucoup de temps à composer des compilations musicales, en enregistrant les morceaux de mes disques sur bande magnétique. Chaque cassette avait son titre, son style, son humeur, ses contrastes et ses surprises singulières. Je faisais des compilations personnalisées pour mes amis. C'était tout un art. Il fallait que la compilation soit à la fois cohérente et hétérogène, qu'elle unifie sans homogénéiser, qu'elle relance et renouvelle une idée musicale de piste en piste sans cependant jamais en perdre le fil d'Ariane, comme sait magiquement le faire Vernon Subutex dans le roman éponyme de Virginie Despentes. Je crois que le streaming introduit dans le quotidien cette magie potentielle. Une *playlist* est un mix interobjectif, une hétérogénéité continuée d'objets musicaux. Et c'est pour cette raison que les hyperobjets sont aussi des objets *visqueux*. Ils « collent » à moi parce qu'aucun d'eux ne me donne ce que j'y cherche. L'expérience idéale du *streamer* comporte une

insatisfaction essentielle, une *heureuse insatisfaction*. Chaque objet *me relie à d'autres objets*. Ces liens ne sont pas privés, déterminés par ma mémoire personnelle ou par mes goûts impérieux. Ce sont des *liens interobjectifs* : la *playlist* n'a pas été établie par moi, elle peut même être générée par le site par associations d'idées, en fonction de mes téléchargements antérieurs. La machine me fait alors découvrir des objets à travers d'autres objets. Chaque objet n'est qu'une phase dans le flux transitoire qui le raccorde à d'autres objets musicaux. Au sens rigoureux, aucun morceau particulier n'est donc en soi un hyperobjet. Ce qui est hyperobjectif, c'est plus exactement le flux transitoire lui-même, flux potentiellement perpétuel qui me fait passer d'un morceau à l'autre, d'un morceau que je connais à un morceau que je ne connais pas, d'un morceau rock à un morceau symphonique et à un morceau de jazz improvisé.

Le streaming rabat toutes les entités musicales, formellement distinctes (œuvres-pour-performance classiques, performances-en-acte jazz, œuvres-enregistrements rock), sur le même plan interobjectif liquide. Cependant je ne crois pas que ce traitement revienne nécessairement à standardiser l'écoute. Le danger d'homogénéisation doit être combattu à l'intérieur même de la pratique de streaming. La pratique peut être enrichie et améliorée par une conscience plus aiguë des relations interobjectives dans lesquelles elle puise la matière de ses émotions subjectives. Chaque *playlist* devrait ainsi être conçue comme un petit exercice spirituel : comment lier transversalement Bach, Coltrane et les Beach Boys ? Comment lier Gustav Mahler et Albert Ayler ? etc. Miles Davis avait par jeu lancé une énigme à Bill Evans, en lui demandant d'écrire un morceau qui suive la progression harmonique de *G mineur* et de *A augmenté* : « que ferais-tu avec ça ? » Evans en sortit *Blue in Green*. Raphaël Imbert a lié objectivement Bach et Coltrane dans son projet de fusion spirituelle, les frères Belmondo ont lié Duruflé, Lili Boulanger avec Coltrane dans leur *Hymne au Soleil*. L'auditeur lui-même peut jouer à ce type d'énigme ou d'associations libres. Une *playlist* idéale trace des lignages nomades. Elle consiste à faire apparaître des liens objectifs inaperçus entre des morceaux hétérogènes. Le lien n'annule pas la différence. Au contraire, les objets ne peuvent se lier entre eux que parce qu'ils sont différents objets. Le train s'arrête toujours trop tôt. J'en sors avec des idées plein la tête.

5. *La noosphère est une communauté en essaim*

Whitehead n'est pas dualiste. Il ne distingue objets et événements que pour penser leur *relation organique* dans l'expérience. À chaque type d'objet musical correspond un type

d'événement différent, un type d'expérience musicale propre. En quoi l'expérience du streaming peut-elle finalement être considérée comme une expérience *sociale* ?

Avant l'ère de sa reproductibilité technique, la musique était inséparable de son exécution instrumentale. Un objet allographique structurel (type 1) est un objet-pour-performance. La musique notationnelle existe objectivement, mais n'accède à sa pleine actualité qu'en étant jouée. La musique non phonographique ne pouvait susciter qu'une expérience de *rassemblement direct*, dans un lieu de concert où les auditeurs se trouvent co-présents. Etienne Gilson disait ainsi du miracle de la musique en acte qu'il est inséparable de celui de la naissance d'un peuple : « une salle de concert est le lieu destiné à la naissance d'un tel peuple uni par l'amour commun de la même beauté » (Gilson [1967] : 67).

La radio et la télévision ont permis d'ouvrir l'événement musical à son dehors, de séparer événement et présence. À l'ère des grands médias de masse, il est devenu possible de participer à distance à un événement, de chez soi, sans être présent dans le studio de l'émission télédiffusée. À la place du rassemblement direct du concert, le rassemblement est devenu *indirect*. Je suis seul chez moi, dans ma chambre. Mais je sais qu'au même moment que moi, d'autres que moi regardent ou écoutent la même émission de chez eux. Mon émotion n'est pas une émotion privée, elle est une émotion collective. Je ne ressentirais pas ce que je ressens si je ne savais implicitement que d'autres que moi sont indirectement rassemblés avec moi de chez eux. L'événement a son heure. Étrange rituel par lequel chacun rentre chez soi pour se rassembler avec les autres. La télédiffusion disjoint le temps et le lieu : on peut désormais participer au même événement, *en même temps*, sans pourtant se trouver *dans le même lieu*. L'événement est devenu ubiquitaire.

À l'ère du streaming, la musique ne rassemble plus. Chacun l'écoute à son rythme, en la téléchargeant. Les séries télévisées fournissent le paradigme de cet usage idiorrythmique : *binge watching* frénétique et addictif. Cette consommation détruit la pulsation rythmique et le suspens inhérents au genre du feuilleton, la respiration périodique qui tenait en haleine entre les épisodes, d'une semaine à l'autre. Il n'y a plus d'heure rituelle et collective pour l'événement. Le streaming ne fait en un sens qu'amplifier l'usage domestique de la musique, dont le phonographe avait été le précurseur, et la numérimorphose ne fait que prolonger le processus de fluidification sociale enclenché par la discomorphose. En tant qu'appareil de reproduction, le phonographe sépare le son de la vision. On entend un son déconnecté de sa source originale, un son dont on n'assiste pas à la production physique. Le son phonographique

est « schizophone », dit péjorativement R. Murray Schafer : il *disjoint la diffusion de l'exécution*. L'événement musical de l'exécution et l'événement de la diffusion ne coïncident plus. Les appareils digitaux de capture étendent en un sens la domesticité dans les lieux publics : le *streamer* semble désormais être partout comme chez soi, dans sa bulle domestique hermétique aux rythmes collectifs. Je crois au contraire que l'événement révèle paradoxalement par là sa plus large amplitude, son rayonnement potentiellement universel.

Les rassemblements, directs ou indirects, ont, pour parler comme Sartre, une «*structure sérielle*». Qu'est-ce qu'un collectif «*sériel*» ? Le paradigme sartrien de la sérialité est donné par un exemple emprunté à la banalité quotidienne : «*Voici un groupement de personnes sur la place Saint-Germain ; elles attendent l'autobus, à la station, devant l'église* » (Sartre [1960]: 364). La file d'attente rassemble une pluralité de solitudes extérieures les unes aux autres. L'homme qui achète son journal en sortant de chez lui pour le lire dans le bus illustre la conduite de solitude que génère la grande ville en tant que masse : il lit les informations qui concernent tout le monde *pour s'isoler* des cent personnes concrètes qui utilisent le même transport en commun que lui. Ces solitudes ne sont rassemblées que de l'extérieur, par leur *intérêt commun* d'usagers. Que le bus de 7h49 passe à l'heure. Sartre montre que cette structure sérielle est conditionnée par la rareté : *il n'y a pas assez de place pour tout le monde*. Ce que j'ai de commun aux autres dans un collectif sériel est cela même qui me met en rivalité avec eux : le même désir de ne pas être traité comme excédentaire au nombre. Dans ce mode de rassemblement sériel, je ne me constitue comme moi qu'en tant que je suis autre que les Autres.

Les rassemblements directs que suscite l'art sont certes souvent décrits comme des «*communions*». Mais ils obéissent pourtant à la même structure sérielle : acheter sa place avant que le concert ne soit complet, choisir une bonne place au théâtre avant qu'elles ne soient toutes prises, arriver suffisamment tôt au cinéma, avant les autres, pour ne pas être assis tout devant, ou pour pouvoir être assis à côté de la personne qui nous accompagne, etc. Je pourrai dire : «*j'y étais*», «*j'étais bien placé*», alors que d'autres ne pourront pas le dire. Après le concert, chacun rentre chez soi, comme les usagers du bus rentrent chez eux si le bus ne passe pas. Le collectif peut certes donner l'illusion d'un «*groupe en fusion*», quand par exemple on reprend en chœur les mêmes refrains. Mais les moments d'émeute ou de panique révèlent la rivalité secrète qui constitue l'unité de tout collectif sériel. Pendant le massacre au Bataclan, chacun se trouve renvoyé à sa solitude et à son *altérité aux autres* : chacun espère ne pas être

traité comme les autres qui tombent sous les rafales de balles, on fait le mort sous les morts, les imitant pour *ne pas mourir comme eux*. Il n'y a pas de solidarité du collectif sériel, les solidarités dans la panique dépendent des seules forces *individuelles*, héroïques. Je peux certes retrouver par hasard des amis dans les salles de cinéma ou de théâtre. Mais ces rencontres ont toujours quelque chose d'un entre-soi sociologique : « tiens, tu es là ». On rencontre les siens, dans des cercles d'usages qui sont de proximité et de connivence sociale.

Loin de moi l'idée de nier toute dimension communautaire aux rassemblements. Ce que je veux dire, c'est plutôt que le rassemblement n'épuise pas la communauté qu'il manifeste localement. Ma thèse est la suivante : *les rassemblements actuels ne sont jamais que des condensations d'une communauté virtuelle plus vaste*. Il arrive certes que des gens se rassemblent au même endroit et y partagent de fortes émotions esthétiques. Mais ce rassemblement ne se soutient jamais tout seul. Les individus rassemblés dans la salle de concert ont d'abord écouté les mêmes disques, partagé des émotions solitaires communes pour les mêmes objets, ils se sont d'abord virtuellement communautarisés, anonymement, sans se rencontrer. Les musiciens de jazz commencent par travailler leur instrument dans les heures solitaires, avant de pouvoir jouer ensemble sans se connaître et donner l'impression d'une communion spontanée. Il en va de même pour tout collectif. La communauté qui se condense en rassemblements se diffuse d'abord et se prémédite dans l'espace nébuleux de la télécommunication, comme la cristallisation se prépare silencieusement dans l'énergie métastable de son eau-mère. Une telle communauté virtuelle constitue ce que j'ai proposé d'appeler un « peuple en essaim » (Bisson [2011]). Une telle communauté surmonte l'absence physique de ses membres les uns aux autres⁴. L'essaimage fait fluer le commun à travers la dispersion et dans la solitude même de ses membres. Nous vivons de plus de plus à travers des communautés de ce genre, virtuelles et transversales, qui croisent de l'intérieur les vieilles communautés « présentes », de type familial, amical ou politique (assemblées). Sartre verrait très certainement dans le streaming le paroxysme d'une solitude sans réciprocité. Mais le groupe-en-fusion en tant que praxis ne tire pas sa force de lui-même. Il se nourrit des structures pratico-

⁴ Katz (2004), p. 172 : « À la différence des ligues de bowling et des clubs de lecture, les communautés d'écoute sur Internet ne se regroupent pas dans le même espace physique, et leurs membres ne se voient ni ne se rencontrent jamais. Cependant leurs membres ont des intérêts communs, et ressentent souvent un lien étroit les uns avec les autres ».

inertes de la socialité, comme une structure dissipative. Les rassemblements les plus solidaires couvent dans le virtuel. Je voudrais justement dégager une structure sociale originale du streaming, qui demeure encore largement impensée : la *communauté-en-essaim*.

En dématérialisant les substances, les hyperobjets-flux accomplissent le processus que les disques avaient initié. Un concert ne lie entre eux que les spectateurs coprésents dans la même salle. Daté et localisé, l'événement n'est participable que de manière présente. Au contraire, un disque de rock⁵, par son identité autographique-multiple, relie à distance les solitudes. Quand j'écoute un disque de rock, je participe sans le savoir à la même émotion que d'autres que moi, ailleurs et à un autre moment, car cette émotion, loin d'être privée et strictement subjective, survient sur l'identité sonore de l'objet phonographique. Le disque de rock exerce une action non causale entre des sujets apparemment isolés les uns des autres, murés dans leurs chambres et dans leurs vies privées incommunicables. Je prends part à distance à l'émotion d'autrui quand je participe à l'affect phonographique inépuisable qui nous relie. Prendre part au monde, ce n'est pas entrer dans la foule ou entrer en commerce avec autrui. C'est participer à une communauté virtuelle à travers les objets-flux qui nous environnent. Les objets-flux sont des Idées, universellement et immortellement participables.

En quoi consiste cette immortalité ? Le platonisme musical que je défends ne consiste pas du tout à redoubler le monde temporel d'un domaine d'essences, qui le surplomberaient de toute éternité. En musique, les objets éternels existent certes, mais ce ne sont que les ingrédients atomiques de la création. Comme une couleur, une note de musique est un objet éternel. L'éclosion de tel lys dans la nature est un événement. Cela ne se répètera jamais. Mais la blancheur que le lys « préhende » est un objet éternel, un universel participé par tous les lys. Il y a une dissymétrie dans la relation entre l'événement et l'objet. Cette relation est pour l'événement une relation *interne*, mais une relation *externe* pour l'objet qui « ingresse » cet événement. L'événement est déterminé par la préhension qui le fait participer à l'objet, l'objet est indéterminé par son ingression de l'événement. La blancheur est essentielle au lys. Mais la blancheur en elle-même est éternelle au sens où elle n'est pas affectée par les différents événements

⁵ J'utilise le terme « rock » non pas au sens stylistique, mais au sens formel, ontologique, initié par Theodore Gracyk et repris par Roger Pouivet. Voir Gracyk (1996) et Pouivet (2010). Pour une discussion critique de cette ontologie du rock, voir mon essai à paraître, *La Pensée Rock, Essai d'ontologie phonographique*, Questions Théoriques, 2016.

qui l'actualisent. Il est pour elle accidentel d'être en relation avec une éclosion de lys plutôt qu'avec une avalanche de neige ou avec un ravalement de façade. De même, un *do* est un objet éternel qui n'est pas affecté par ses actualisations dans les événements qu'il ingresse, qui ne serait pas moins *do* dans la gorge d'un canard que d'une cantatrice. Comme les formes géométriques et comme les couleurs, les notes de musiques n'ont pas été créées, elles existeraient même si aucune conscience musicale ne les avait jamais prises pour objets, déterminées par les rapports numériques impassibles qui régissent les divisions de la corde vibrante. Mais parmi les universaux, tous ne sont pas des objets éternels comme l'est l'idée de cercle. Il a fallu que les ancêtres du cheval accouchent du cheval dans le *Dasein* avant que la caballéité n'entre immortellement dans le *Sosein*. Et elle n'y entre que comme potentiel de la nature, pour l'ingression de nouvelles entités qui, en retour, l'actualiseront créativement.

Il en va de même pour les objets musicaux. Comme je l'ai déjà souligné, ce sont de purs potentiels, strictement relatifs aux subjectivations qu'ils conditionnent. De plus, les objets musicaux ne sont pas éternels. Ils ont été créés. Une évolution n'est pas seulement un flux héraclitéen sans retour. Comme toute évolution créatrice, l'histoire de la musique ne cesse d'*immortaliser des objets qui ne sont pas éternels*. Le régime d'allographie technique du streaming redouble l'immortalité abstraite du *Sosein* d'une seconde immortalité, numérique. Plus que les disques, les objets-flux sont des virtuels, réels en tant que flux numériques mondialisés. Si je parviens à coïncider en pensée à l'émotion qui survient sur l'objet, je peux presque parvenir à éprouver une sorte d'*immortalité objective*. Mon affection est étayée sur un affect objectif, elle naît d'une puissance de l'objet lui-même. C'est par elle que je suis lié à jamais à ceux qui l'ont comme moi éprouvé, ailleurs, à un autre moment. L'événement coïncide à l'objet

6. Conclusion

La thèse platoniste-whiteheadienne que je défends se heurte certes à une sévère objection. Ne revient-elle pas en effet à sous-estimer naïvement la matérialité invisible du streaming en tant que support ? La mémoire numérique n'est pas une mémoire purement idéale, elle est dépendante d'un stockage matériel. Les musiques qui se trouvent disponibles sur Youtube ou sur Deezer y ont été déposées, elles sont soumises à des autorisations légales et des conditions d'accès, elles peuvent en être retirées. La contingence règne partout sur ce système de télédiffusion. Un bug ou un changement de législation font sortir la musique de cette prétendue « noosphère ». Le streaming

n'est pas un flux immatériel d'idées. C'est un système matériel, technologique, économique, juridique, qui consomme de l'énergie, qui pollue, qui produit du capital.

J'admets évidemment tout cela. Mais cela ne me semble pas constituer une objection rédhibitoire à ma thèse. Mon intention est de penser les potentialités subjectives et sociales dont le streaming est porteur. De quels nouveaux processus individuels et collectifs de subjectivation le streaming est-il le vecteur ? Une noosphère technologique est certes intrinsèquement fragile. Mais les moments subjectifs d'immortalité qu'elle procure sont d'autant plus forts qu'ils sont enveloppés dans le temps qui passe. L'usage actuel du streaming me semble demeurer en-deçà de son potentiel. En platonisant le streaming, j'ai simplement voulu indiquer la voie d'une *ascèse*. Le streamer n'est pas voué à une consommation passive de la musique. Il peut s'élever d'objet en objet à une compréhension élargie et plus riche de sa pratique d'écoute.

Bibliographie

- Baker, L. R., 2007: *The Metaphysics of Everyday Life. An Essay in Practical Realism*, Cambridge University Press.
- Bisson, F., 2011: *Le peuple en essaim*, "Multitudes", 45, pp. 75-80.
- Bisson, F., 2014: *Le rock des vampires*, en ligne sur le site de la revue de cinéma "Éclipses" www.revue-eclipses.com/only-lovers-left-alive/revoir/le-rock-des-vampires-125.html
- Brown, L. B., 2000: *Phonography, Rock Records, and the Ontology of Recorded Music*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", vol. 58, no. 2, pp. 361-372.
- Dodd, J., 2007: *Works of Music. An Essay in Ontology*, Oxford University Press.
- Gilson, E., 1967: *La société de masse et sa culture*, Vrin, Paris.
- Gracyk, Th., 1996: *Rhythm and Noise. An Aesthetics of Rock*, London, Duke University Press.
- Harman, G., 2010: *L'objet quadruple. Une métaphysique des choses après Heidegger*, Puf, Paris.
- Kania, A., 2006: *Making Tracks: the Ontology of Rock Music*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", vol. 64, No 4, pp. 401-414.
- Katz, M., 2004: *Capturing sound. How technology has changed music*, University of California Press.
- Kivy, P., 1983: *Platonism in Music: A Kind of Defense*, "Grazer Philosophische Studien", vol. 19, pp. 109-120.
- Kivy, P., 1987: *Platonism in Music: Another Kind of Defense*, "American Philosophical Quarterly", vol. 24, no. 3, p. 245-252, tr. fr. *Le Platonisme en musique, Un autre genre*

de défense, in. A. Arbo et M. Ruta (dir.), *Ontologie Musicale*, Hermann, Paris 2014, pp. 119-136.

Meillassoux, Q., 2006: *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*, Seuil, Paris.

Morton, T., 2013: *Hyperobjects, Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press.

Pouivet, R., 2003 : *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation. Un essai d'ontologie de l'art de masse*, La Lettre volée, Bruxelles.

Pouivet, R., 2010: *Philosophie du rock, Une ontologie des artefacts et des enregistrements*, PUF, Paris.

Sartre, J.-P., 1960: *Critique de la Raison dialectique, Tome I: Théorie des ensembles pratiques*, Gallimard, Paris.

Whitehead, A. N., 1978: *Process and Reality*, The Free Press, New York.