



**HAL**  
open science

## “ Cosmologie de l’instant en musique. Des êtres et de l’univers ”

Christine Esclapez

### ► To cite this version:

Christine Esclapez. “ Cosmologie de l’instant en musique. Des êtres et de l’univers ”. Christine Esclapez (dir.). *Ontologies de la création en musique.*, 2, L’Harmattan, pp.35-57, 2013, Des instants en musique, 978-2-343-00579-9. hal-02819956

**HAL Id: hal-02819956**

**<https://amu.hal.science/hal-02819956v1>**

Submitted on 12 Jun 2020

**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.

*Un ange passe...*  
*Cosmologie de l'instant : des êtres et de l'univers*

Christine Esclapez

(...) Mais la fonction du philosophe n'est-elle pas de déformer assez le sens des mots pour tirer l'abstrait du concret, pour permettre à la pensée de s'évader des choses ? Ne doit-il pas, comme le poète, « donner un sens plus pur aux mots de la tribu » ? (Mallarmé).<sup>1</sup>

**RETENTION : LA « COSMICITE VECUE »**

*Support* esthétique de la plupart des créations qui, depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, ont souhaité rompre avec la conception fixiste de l'achèvement de l'œuvre et de sa prédétermination par sa structure ou son rapport convenu au public, l'instant, comme condition même du processus artistique, a été quelque peu délaissé. Trop imparfait, car difficile à saisir, à comprendre, à analyser, l'instant est, pourtant et progressivement, devenu l'aire de jeux des créations modernes et contemporaines et des performances actuelles. Esthétique héraclitéiste plutôt que nécessitarisme artistique, il a permis que l'on s'intéresse enfin au microscopique, au bruissement, au frémissement, aux pulsions molaires<sup>2</sup>. Dans le cadre proprement musical, l'instant spatialise la linéarité du musical et constitue sa première et plus essentielle, utopie. Ce lieu où la musique devient un présent arrêté, tiraillé, toujours en devenir cependant, car continuellement ouvert à ce qui va avoir lieu.

L'instant serait ce temps bouleversé où la verticalité empiète sur le continu qui nous constitue historiquement. L'espace d'un instant, tout peut advenir. Les bifurcations, les transversales comme les diagonales. L'instant est choix. Choix de *s'arrêter* pour continuer la route *autrement*. Tenter de stopper le temps coûte que coûte. De le cristalliser pour goûter encore et encore ces instants délicieux qui méritent qu'on les traîne après nous,

---

<sup>1</sup> Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, Paris, Stock, 1992, p. 40.

<sup>2</sup> Daniel Charles, « Les musiciens contemporains et Saint-John Perse », *Postériorités de Saint-John Perse*. Textes réunis et présentés par Éveline Caduc, Actes du colloque de Nice, 4, 5 et 6 mai 2000, ILF-CNRS — « Bases, Corpus et Langage », Association des Amis de la Fondation Saint-John Perse, Nice, Publications de la Faculté des Lettres Arts et Sciences Humaines de Nice, 2002, p. 236.

sifflants et exquis. Comme si l'ange qui s'engouffre par les fenêtres et alourdit les corps, faisait plus que de passer ; s'installant entre les corps, il les plonge dans un état de semi-conscience d'où il leur sera difficile de s'extraire. Ne les laissant pas *re-venir à eux*, à cette mondanité où la volonté du continu gouverne, impérieuse, sûre de son fait. *Un ange passe*, dit l'expression bien connue quand un silence trop pesant se prolonge dans la gêne et s'immisce entre les corps et les voix. Et l'on mesurera, repartant de ce quotidien du langage, combien il est plus facile de laisser passer l'ange. D'oublier le présent. De le laisser finalement s'envoler par les fenêtres, soulagés que nous sommes de *re-venir à nous*, à la normalité de ce qui est en train de passer, de ce qui se passe. De se laisser passer plutôt que de goûter le microscopique et de tenter de partager une dimension cellulaire du monde sensible, inconfortable car elle est un partage d'*in-formé* (ou de *non-encore-formé*) et, quelquefois même, de vide. Alors, on fait appel à la pureté et à l'idéalité d'une présence flottante par un chiasme sémantique : un ange pour une pesanteur, une absolution pour une indétermination.

*Cet ange qui passe* serait cette possibilité de vécu que nous donne la musique en nous proposant de l'inviter à demeurer pour mieux sentir l'impalpable, le ténu, le fragmenté<sup>3</sup> : cette présence de *l'in-dicible* et de *l'in-audible* de l'instant artistique. Pourtant, les choses ne vont jamais vraiment de soi. Et si la poésie ouvre des mondes en malaxant les mots et les rythmes, elle se heurte bien souvent à ce que l'on attendrait – de façon convenue – d'une contribution musicologique. Mais que l'on y réfléchisse bien et l'on se rendra compte que ce n'est pas tellement la poésie en elle-même qui dérange mais le fait que l'on s'en serve pour tenter de comprendre ce quelque chose qui semble se dérober, si difficile à concevoir et à analyser dans ce lieu (dit-on) du temporel. On crie à la dérive ; on suggère de quantifier. On en appelle à la raison, à l'impossibilité d'arrêter l'irréversibilité du cours des *choses*. On crie à la folie qui conduit à une autre dimension du temps, prélude à un discours dès à présent déposé hors de la norme. Possibilité, pourtant, d'une poétique musicologique s'attaquant à l'une des dimensions utopiques du musical : l'espace. Conversion esthétique, mais aussi épistémologique avec laquelle le musicologue doit entamer un dialogue conscient. Certes, le risque est grand de perdre le musical mais combien le paradoxe semble fertile : « il

---

<sup>3</sup> Daniel Charles, « Esthétique du fragment dans la musique contemporaine » (1983) disponible via <http://home.att.ne.jp/grape/charles/dc/dc-texts.html>, [consulté en mai 2012].

est en réalité l'indice d'une *cosmicité vécue* »<sup>4</sup>.

Une translation sémantique devra d'ores et déjà être acceptée à ce stade de notre exposé entre l'instant (en général et en musique) et cette *cosmicité vécue* évoquée par Daniel Charles à propos de l'inclination que portait Saint-John Perse à Debussy. L'instant, pour peu qu'on veuille bien le désenclaver d'une évanescence devenue commodément ontologique, induit un partage, de ce que nous aimerions nommer, nos *univers locaux*. On admettra que nos situations locales (personnelles, individuelles, singulières) sont incitatrices de notre insertion dans le monde et dans sa réalité sociétale, sensible, historique, spirituelle ou symbolique. Sans cette insertion dans quelque chose de plus vaste qui nous entoure, voire même qui nous dépasse (si nous acceptons que la dimension transcendantale soit aussi une composante de notre rapport au monde et aux choses), il nous est difficile de nous connaître (et de nous *re-connaître*) face *aux autres que nous* qui habitent, également, et de façon simultanée, ce *même* monde. L'instant donnerait ainsi l'occasion à nos localismes respectifs de se côtoyer, peut-être même de se rencontrer, c'est-à-dire de converser librement, de façon risquée tant il est toujours un peu délicat de révéler aux autres ce qui fait de nous des *êtres singuliers et dans le monde*. Dans l'instant, nos genèses respectives dialoguent avec celles des autres (interlocuteurs physiques ou fictifs, imaginés ou rêvés, touchés, écoutés ou regardés ou même ceux dont les présences s'objectivent dans des signes et des œuvres) mais aussi avec celles d'une communauté, plus large, faite de pensées, d'idées et d'actions ; d'*a priori*, de certitudes, d'acquis mais aussi de doutes et de zones franches. S'il ne s'agit pas ici de réactiver la théorie depuis longtemps discutée de la *récapitulation* (dont l'initiateur a été Ernst Haeckel) où l'ontogenèse de l'être récapitule la phylogenèse de l'espèce, nous souhaiterions simplement souligner les nœuds inextricables qu'une métaphysique de l'instant vers laquelle nous nous dirigeons insensiblement réactive. Si ce *nouage* permet la reconnaissance d'une certaine forme de relativité : nos localismes nous condamnent souvent à ne pas voir le *même* monde, quelquefois même à ne pas voir la *même* chose ou la *même* réalité, ou encore à demeurer dans la projection de nous-même face aux autres et aux choses du monde ; leur coexistence avec une certaine forme de permanence leur confère un caractère universalisant qui adoucit (ou perturbe) la relativité restreinte

---

<sup>4</sup> Daniel Charles, *op. cit.*, 2002, p. 236.

impliquée par le localisme des formes de perception et de représentation. L'instant comme chance. La seule peut-être que nous ayons à notre disposition pour nous *entendre* et nous *écouter*.

Si nous pouvons nous reconnaître comme formant un *nous*, c'est-à-dire une unité, au sein de laquelle nous sommes capables de nous entendre, c'est bien sur le fait que *nous ne « sommes » qu'en étant sans cesse et depuis toujours mis en question* par l'intermédiaire de ce qui, traversant ceux auxquels on donne le nom d'hommes, en constitue aussi bien le défaut que l'excès<sup>5</sup>.

S'il est question dans ces lignes de l'entente comme négociation, comme base d'un partage collectif, nous y adjoindrons l'écoute comme nouage de nos subjectivités. L'écoute traversante, docile, s'en remettant à la continuité, à l'évidence de ce qui relie, de ce qui arrive, confiante en ce qui va arriver. Mais aussi, l'écoute attentive aux événements, aux détails, aux reliefs, aux ratures, à l'étrangeté, à tout ce qui n'entre pas dans la conformité de ce qui est de l'ordre du connu et du *re-connu*. L'écoute qui, tout en reconnaissant (permettons-nous un détour vers une analogie des plus naïves), l'utilité des autoroutes filant tout droit n'exclut pas de prendre quelques chemins de traverse pour pratiquer une sorte de dérive situationniste qui dilate, certes le temps du voyage, mais qui le rend paradoxalement plus intense car elle est plus aventureuse. Ces deux types d'écoutes sont un peu comme ces deux économies de l'esprit étudiées par Paul Valéry, *l'économie spirituelle* et *l'économie matérielle*, conflictuelles mais inséparables, procédant d'un même organe, d'une même attitude, d'un même vécu<sup>6</sup>. Entre ces deux états d'écoute : la mise en question de La Question : celle de *l'être-là*, du *Dasein* heideggérien. Soit, pour Stiegler, la « remise en question » de l'individu en société :

C'est en se « remettant en question » que l'individu psychique s'individue tout en s'inscrivant dans un régime d'individuation collective où l'individuation technique<sup>7</sup> opère sans cesse, et à travers elle *das Ding*, c'est-à-dire comme défaut qu'il faut : comme objet du désir.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> Bernard Stiegler, *Ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue. De la pharmacologie*, Paris, Flammarion, 2010, p. 214.

<sup>6</sup> Bernard Stiegler, *op. cit.*, p. 28-31.

<sup>7</sup> En complément, Bernard Stiegler, *op. cit.*, p. 209 : « L'adoption d'une technique par une société, et par une époque de cette société, est une phase dans un processus d'individuation collective qui se produit entre les individus psychiques, et par l'intermédiaire de cette technique, c'est-à-dire comme individuation collective tout autant que psychique, métastabilisant ainsi un stade dans le processus de transindividuation. »

<sup>8</sup> Bernard Stiegler, *ibid.*, p. 215.

Nos *univers locaux* négocient sans cesse avec ce défaut, cette déviation, ce court-circuit<sup>9</sup> qui réinjectent (ou qui annihilent) dans ce qui est vécu, du désir. C'est-à-dire de l'attention à nos ressentis les plus enfouis, ces bruissements du langage avant qu'ils ne soient formés par l'écriture ou la parole proclamée et qui méritent toute notre attention car ils sont en quelque sorte notre vérité *d'êtres dans le monde*. Marque de notre singularité qui, inlassablement, interroge le *qui suis-je ?* assortie aussi d'un *qui sommes-nous ?* dont l'enfant abreuve, insatiable, ses parents et auquel succède, bien souvent, le silence d'un sourire comme promesse d'un *tu verras*, d'un *tu sauras*. Comment expliquer que la réponse à cette question ne peut en être une ? Que c'est dans l'écartèlement de nos *univers locaux*, personnels, intersubjectifs et collectifs que le *qui suis/sommes-je/nous ?* trouvera un lieu, lui-même d'incessants questionnements. C'est ce défaut qu'il nous faut assumer pour nous écouter. C'est ce défaut qu'il nous faut traverser pour parvenir à nous entendre. C'est encore lui qu'il nous faut accepter pour nous projeter. Et peut-être est-il d'ores et déjà nécessaire d'en faire plus que jamais l'espace même du musical comme instant irréductible et spécifique ? Nous y *re-venons* en rappelant par exemple (assumant le défaut bibliographique que met en jeu la citation de quelques références<sup>10</sup>) la réflexion sur la forme musicale conduite par Ivanka Stoïanova dans son *Manuel d'analyse musicale*<sup>11</sup> sur lequel nous avons déjà eu l'occasion de nous arrêter<sup>12</sup>. Forme que Stoïanova conçoit en lien avec l'écoute qui l'informe et la définit comme un dialogue entre les deux faces d'une même réalité :

Il s'agit donc de deux aspects fondamentaux – opposés et complémentaires – de toute forme musicale : l'aspect cinétique (du grec *kinéma* : mouvement), lié au mouvement, à la transformation, au processus [et] l'aspect statique (du grec *stasis* : arrêt), lié à l'immobilité, à la stabilité, à l'architectonique »<sup>13</sup>.

---

<sup>9</sup> On appelle couramment en électricité un court-circuit un défaut.

<sup>10</sup> De façon incomplète car les réflexions sur l'écoute et sa relation phénoménologique à la forme ne manquent pas dans le champ musicologique. La liste serait longue. Citons simplement (et à titre purement indicatif) les travaux de Peter Szendy, Costin Miereanu, Michel Imberty ou encore de Francesco Spampinato

<sup>11</sup> Ivanka Stoïanova, *Manuel d'analyse musicale. Les formes classiques simples et complexes*, Paris, Minerve, 1996.

<sup>12</sup> Christine Esclapez, *La musique comme parole des corps. Boris de Schloezer, André Souris et André Boucourechliev*, Préface de Daniel Charles, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 227-230.

<sup>13</sup> Ivanka Stoïanova, *op. cit.*, 1996, p. 9.

C'est aussi à deux formes d'écoute que Christian Accaoui consacre une grande part de son ouvrage *Le temps musical*<sup>14</sup> :

Le présent est passant et le perçu entendu. Le présent peut être élargi. Jusqu'où ? Dans quelle limite le passant peut-il être présent et l'entendu perçu ? (...) Dans quelle mesure peut-on prendre une distance vis-à-vis du contact direct avec l'actualité évanescence d'un énoncé musical ? Dans quelle mesure peut-on inclure l'actualité mouvante de l'instant au sein d'une durée saisie globalement ? Et comment, sous quelle forme ?<sup>15</sup>

Où se situe l'instant musical ? Dans cette forme accidentée, mouvementée, propice à l'émergence d'instant quasi miraculeux qui nous bouleversent et nous enjoignent à écouter ce partage d'*in-formé* qui nous appelle ailleurs, qui nous donne envie d'abandonner (pour nous abandonner) toutes nos certitudes qu'elles soient esthétiques ou même historiques ? Ou dans cette forme-repère avec laquelle nous devons accepter d'atténuer la rumeur des bruissements même s'ils se font plus intenses mais qui, de façon inverse, nous rassure, confortable, nous enjoignant de laisser filer ces instants pour n'en retenir que la successivité à laquelle nous nous abandonnons (pour abandonner) ? Dans le défaut que la synchronicité de leur complémentarité nous conduit à envisager ? Dans cet objet du désir qui couvre l'écart d'une envie irrépressible d'unité dont on sait qu'elle n'est, pourtant, qu'une commodité de plus (politique, religieuse, sociale, affective) pour l'édulcorer parce qu'il gêne nos genèses respectives ?

La réponse restera certainement (et bien heureusement) sans résolution. De l'accidenté à l'immobilité, de l'immobilité à l'accidenté ; de l'abstrait au fluant, du fluant à l'abstrait ; ce sont les fondements mêmes de la philosophie occidentale qui sont ici interrogés, déjà arbitrés par Héraclite puis Platon ; Bachelard ou Bergson. Toujours cet écartèlement. Ce défaut de situation que la musique semble porter à la connaissance sensible de chacun d'entre nous. En nous proposant de saisir *l'un après l'autre bien qu'ensemble*<sup>16</sup>, des instants de temps, elle nous permet de nous éloigner des pouvoirs dévastateurs (selon Jacques Rancière) et de la volonté de contrôle du monde que l'esthétique de la mimésis (de la représentation et de l'imitation) a progressivement imposé dans les consciences, de remplacer

---

<sup>14</sup> Christian Accaoui, *Le temps musical*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.

<sup>15</sup> Christian Accaoui, *op. cit.*, p. 79.

<sup>16</sup> Christian Accaoui, *op. cit.*, p. 91.

nos « *manières de faire* » en « *manières d'être sensibles* »<sup>17</sup>.

Ludwig van Beethoven. Francisco López.

Deux *manières d'être sensibles* qui nous semblent interroger, malgré l'écart incompressible dû à l'incompatibilité de leurs *univers locaux*, deux qualités d'instant en musique. Nul besoin de présenter celui qui donnera à la trilogie viennoise de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle toute sa complexité. Le classique et le romantique tout à la fois. *L'inclassable*. André Boucourechliev affrontera cette indétermination en faisant de Beethoven le premier esprit moderne<sup>18</sup>. « Ce laboureur enragé du temps musical »<sup>19</sup> qui « réactive à fond la force frappe »<sup>20</sup> de tous les paramètres musicaux pour conduire à ce style si caractéristique où le temps semble se soumettre à la succession d'instant-butoirs : système de différences et d'oppositions où l'ensemble des paramètres musicaux redéfinissent le rythme comme « la structure d'un système sonore organique conçu sous la catégorie du devenir »<sup>21</sup>. C'est ainsi qu'Olivier Revault d'Allones, prolongeant l'œuvre de Boucourechliev, qualifiera la création beethovénienne de « stratégie de l'événement »<sup>22</sup> qui construit le temps non plus en fonction d'un cadre temporel préexistant mais, dans le lieu même du surgissement, dans l'instauration d'une temporalité propre, martelée par des jeux de « préparations et de surprises, de conformités suivies de renversements (...) » qui, pourtant, n'impliquent aucun défaut de contrôle et de maîtrise de la forme : ils en font un espace ouvert « aux infinies capacités de l'imagination »<sup>23</sup>.

---

<sup>17</sup> Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 20-21. C'est aussi le point de vue de Yves Bonnefoy : « Deux tentations assaillent l'esprit, depuis la Grèce. Soit faire confiance au langage, ne s'attacher aux faits du monde et de la vie que par le truchement de ses notions, aussi rationnellement articulées que possible, ne retenir de l'expérience vécue que ce que ce discours organise, éclaire ; soit ressentir que le filet ainsi jeté sur le lieu où l'humanité se cherche, et semble d'ailleurs se perdre, n'en retient que des aspects, dont la valorisation nous détourne de reconnaître le vrai réel : cette unité au-delà de toute figure, où l'existence particulière à la fois se dissipe et s'illimite. » : Yves Bonnefoy, *La journée de François Hollan*, Paris, Le Temps qu'il faut, 1995, p. 7.

<sup>18</sup> André Boucourechliev, *Beethoven* (1963), Paris, Seuil, 1994. *Essai sur Beethoven*, Arles, Actes Sud, 1991.

<sup>19</sup> André Boucourechliev, *op. cit.*, 1991, p. 47.

<sup>20</sup> André Boucourechliev, *ibid.*, 1991, p. 31. De façon générale, voir le chapitre II de son ouvrage *Essai sur Beethoven* intitulé, « Le langage et le temps », 1991, p. 29-47.

<sup>21</sup> Définition que Boucourechliev (1991, p. 46) emprunte à Boris de Schlœzer.

<sup>22</sup> Olivier Revault d'Allones, *Plaisir à Beethoven*, Paris, Bourgois, 1982, p. 77-83.

<sup>23</sup> Olivier Revault d'Allones, *op. cit.*, p. 82.

Ces *instants-chocs* que Beethoven introduit dans les habitudes formelles de l'époque en les modifiant profondément sont certainement ceux qui sont le plus à même de caractériser ce que l'on entend habituellement par instant. L'irruption d'un événement, d'une force, d'une accélération, d'une vitesse qui est brusquement modifiée. Qui provoque une émotion intense. Qui ébranle. Les instants beethovéniens partent à la conquête de l'espace subjectif de la création et captent l'attention de l'auditeur ; l'écoute en sera de plus en plus friande. L'identité beethovénienne sera celle de l'étonnement, du choc affectif qui dérivera, de siècle en siècle, en véritable schizophrénie de l'éblouissement, de l'inouï, de la nouveauté *à tout prix* à laquelle s'adapteront *nos manières d'être sensibles* qui, dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, changeront profondément nos manières de faire et de dire. Ces instants deviendront progressivement captifs de la forme musicale, l'unifiant, l'envahissant au point de s'annihiler comme instants. Ce sont ces instants captifs que met en œuvre le compositeur espagnol Francisco López<sup>24</sup>. Internationalement connu comme l'une des figures majeures, depuis une trentaine d'années, du *Soundscape* (paysages sonores) et de la scène musicale expérimentale, López développe des univers sonores qui éprouvent les frontières entre sons industriels et sons de la nature et militent pour une insertion du bruit dans le musical (et non, d'ailleurs, pour une équivalence comme la philosophie cagienne le propose). Sa conception du paysage sonore, plus proche du Manifeste bruitiste de Luigi Russolo et de la notion d'objet sonore de Pierre Schaeffer que de l'inventeur de l'écologie acoustique R. Murray Schafer<sup>25</sup>, le conduit à construire des performances et installations sonores qui repoussent les limites de la perception vers des expériences acoustiques intenses, dramatisées par un travail de mixage et de studio. Ces expériences sont des entités musicales pures et non des instantanés quasi documentaires de l'environnement, ni même des succédanés *New Age* de relaxation. Cette « musique concrète absolue », cette « belle confusion »<sup>26</sup>, relève non plus de l'écoute comme activité sémantique mais

---

<sup>24</sup> Site officiel : <http://www.franciscolopez.net>.

<sup>25</sup> Jean-Yves Leloup, « Paysages sonores : une courte histoire du 'soundscape' et des 'nature recordings' (1) », mis en ligne le 28 août 2008, disponible via <http://globaltechno.wordpress.com/2008/08/24/paysages-sonores-une-histoire-du-soundscape-1/>, [consulté en mai 2012].

<sup>26</sup> Jean-Yves Leloup, *op. cit.* C'est le titre d'une composition de López : *Belle confusion 969* (1996). À noter une création récente avec le californien Steve Roden, *Le Chemin du Paradis* (2003). Voir également le coffret *Through the looking-glass* [Derrière le miroir] qui compile plusieurs de ses enregistrements de 1996 à 2008 où se trouve, dans le livret

comme activité phénoménologique : cette réalité sonore et perceptuelle existe de façon autonome, travaillant à l'impossible reconnaissance d'entités et d'objets familiers. Ses installations/performances les plus marquantes sont celles où le public, les yeux bandés et en immersion totale dans un son qui l'environne, écoute des souffles, des nappes, des silences tout justes hantés par des présences sonores fantomatiques. L'être devient « l'habitant temporaire de cette nouvelle temporalité qui existe en elle-même »<sup>27</sup>. L'instant devient durée, engourdissement de ce présent que l'on goûte jusqu'aux limites de l'insupportable, liquéfaction du son en vapeur d'eau, expérience spirituelle et transcendante d'une *manière d'être sensible*.

Quelle serait la synchronicité de ces deux *univers locaux* si éloignés et si incompatibles ? *L'un après l'autre bien qu'ensemble* (pour les besoins de notre démonstration). Serait-elle la création entendue comme production d'une expérience nouvelle ? Encore faudra-t-il nous entendre sur ce que nous appellerons « nouveau ». Est-il l'inédit ? L'invention ? L'inouï ? Ces déterminations, ne nous en cachons pas, soulignent en priorité la radicalité ou même le productivisme esthétique de la création<sup>28</sup>. Le risque, cependant, est d'engendrer certains malentendus et de conduire l'art sur le seul terrain de la spéculation économique ou de l'idéologie politique. Comme le souligne Bernard Vecchione, le neuf est tout à la fois invention, découverte et rénovation, c'est-à-dire *refiguration d'un réel possible*<sup>29</sup>. Cette *refiguration* n'est pas là pour légitimer une création conservatrice mais pour mettre en valeur le jaillissement de son énergie produite par un mouvement que nous aimerions nommer *retournement du regard*. Comme si, dans l'instant, nous trouvions l'opportunité de regarder enfin *ce qui nous regarde*, en nous donnant les moyens d'apercevoir *d'autres manières d'être sensibles*. De

---

d'accompagnement, une notice signée du compositeur « Réalité et virtualité de la matière sonore phénoménologique », Madrid, Kairos, 2009, p. 31-32.

<sup>27</sup> Francisco Lopez, *op. cit.*, p. 32.

<sup>28</sup> Radicalité qui a d'ailleurs accompagné les manifestes et les programmes d'action de la plupart des mouvements d'avant-garde du début du XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>29</sup> L'*innovation musicologique* telle qu'elle est proposée par Bernard Vecchione peut être entendue : « comme *invention*, comme *découverte* (si de l'ancien en nous était jusque-là pas encore connu), ou comme *rénovation* (si nous apprenons à jeter un autre regard musicologique sur des choses déjà musicologiquement considérées mais décrites selon des modalités que le nouveau regard nous fera paraître du coup périmées). » : Bernard Vecchione, « *Dolce Stil Novo, Ars Nova, Nova Music*. L'idée de "raison musicale trope" dans le motet de circonstance du Moyen Âge tardif », *Il nuovo in musica. Estetica. Tecnologia. Linguaggi*, sous la direction de Rossana Dalmondo et Francesco Spampinato, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2008, p. 109.

nous (re)tourner et d'accepter d'être étonnés. L'instant serait-il alors étonnement ? Causé par une émotion ou un événement inhabituels, l'étonnement favorise le questionnement et, en cela, est le signe d'une attitude quasi philosophique face aux choses et aux êtres du monde. L'étonnement, d'un point de vue philosophique, est créateur car il modifie profondément le principe d'*identité*, c'est-à-dire le *qui suis/sommes-je/nous ?* C'est d'ailleurs, comme le montre Jeanne Hersch, dans ce principe d'identité que se joue toute la différence entre l'école ionienne (Héraclite) et l'école éléate (Parménide), chacune interrogeant l'essence même de l'expérience. Soit comme *permanence* pour l'école éléate, soit comme *changement* pour l'école ionienne<sup>30</sup> :

Notre entendement fonctionne en se soumettant à un schéma de l'identique, nommé *principe d'identité*, dont le corollaire est le *principe de non-contradiction*. Dans une discussion entre adversaires, chacun s'efforce, pour vaincre, de montrer que l'autre se contredit. Celui qui se contredit viole le principe d'identité, le principe de non-contradiction.

Or, dans l'expérience, nous avons toujours affaire au *changement*. C'est très gênant. En un certain sens on peut dire que les hommes se divisent en deux groupes : ceux qui veulent toujours avoir raison contre ce qui se passe dans l'expérience, et ceux qui sont au contraire toujours prêts à se soumettre à ce qui se passe dans l'expérience en déclarant que l'entendement a tort.

Sans cette profonde opposition fondamentale entre l'exigence d'identité de notre entendement, d'un côté, et l'évidence de notre expérience quotidienne où nous n'avons affaire qu'au changement, la philosophie probablement n'existerait pas<sup>31</sup>.

Retenons, alors, l'instant musical comme expérience du changement de notre identité, tout au moins du questionnement de ce changement. Comme étonnement, c'est-à-dire comme *pré-texte* à ce questionnement. Par l'écoute, et l'attention qu'elle suppose, la musique (ou plutôt devrions-nous dire les musiques) nous donne la possibilité de concevoir le lieu de l'instant, le topos mais aussi la *chôra*, c'est-à-dire le territoire plus large de la cité, où nous entrons en synchronicité sensible avec les autres, au point d'en devenir des chorographes (des écrivains de la *chôra*, c'est-à-dire des observateurs du monde, région par région). Écouteurs étonnés, nous écrivons, pas à pas, les *univers locaux* que nous nous destinons en même temps que nous les destinons à ceux des autres.

Nous y *re-viendrons*.

---

<sup>30</sup> Jeanne Hersch, *L'étonnement philosophique. Une histoire de la philosophie* (1981), Paris, Gallimard, 1993, p. 14-22.

<sup>31</sup> Jeanne Hersch, *op. cit.*, p. 15-16.

## CENTRE : L'ATTENTION

On mesurera ce que la référence à cette « cosmicité vécue » possède, en partie, de risqué, voire d'*in-sensé* en cette première décennie du XXI<sup>e</sup> siècle : à savoir l'introduction (ou la réintroduction) de la métaphysique dans les sciences et dans l'épistémologie. Rappelons, toutefois, que cette quête est celle de quelques-uns comme Jacques Merleau-Ponty<sup>32</sup> qui ont conçu un projet de philosophie des sciences dans lequel la métaphysique (comme recherche des causes et des principes premiers) ne se serait pas absentée du champ de la connaissance sous l'effet d'un positivisme ou d'une modernité triomphants. Comme le souligne Michel Paty à propos de la conception du temps cosmologique chez Jacques Merleau-Ponty :

À côté des considérations épistémologiques, le temps cosmologique incite le philosophe à des réflexions plus proches de la métaphysique, comme celle-ci : ce temps physique de la cosmologie, qui est celui de la genèse et des maturations des objets et des événements du Cosmos, donne, selon Jacques Merleau-Ponty, à la présence de l'homme dans l'Univers un certain poids, par la durée des préliminaires à son apparition, qui rétablit sa « proportion » avec cet Univers et renforce un « sentiment de proximité » avec ce dernier que son insignifiance au regard de l'espace aurait perdu.

Cette préoccupation, étayée par une réflexion informée et rigoureuse sur la science en question, permet à l'analyse épistémologique de ne pas perdre de vue les implications les plus générales du concept de temps, y compris concernant la genèse du monde et la dimension de l'expérience humaine, qui se rejoignent dans une même épaisseur d'histoire et de vécu, qui assurent, par-delà la scientificité de la question du temps, une pertinence de la métaphysique.<sup>33</sup>

Soulignons alors, dans les dernières lignes de l'auteur, cette jointure *dans une même épaisseur d'histoire et de vécu* entre la genèse du monde et la dimension de l'expérience humaine et faisons de cette jointure le *lieu* de l'instant, le point exact où nos *univers locaux* peuvent trouver un lieu conjoint d'expression, quelquefois même, de silence et de repos. Un lieu où nous nous recentrons : *êtres à nul autre pareil dans le monde et dans le temps* ouverts au désir, à l'attente, au non-dit, au senti, au ressenti, à l'oubli ... à cet ange qui passe et que l'on décide de retenir. Dans ce cas, et si l'on

---

<sup>32</sup> Jacques Merleau-Ponty (1916-2002) est un philosophe, épistémologue et historien des sciences français, professeur d'épistémologie à l'Université Paris X-Nanterre. Il est le cousin de Maurice Merleau-Ponty.

<sup>33</sup> Michel Paty, « La nature du temps cosmologique selon Jacques Merleau-Ponty » disponible via [http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/17/08/48/PDF/Paty\\_M\\_2006f-TempsCosmMPonty\\_1A9D.pdf](http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/17/08/48/PDF/Paty_M_2006f-TempsCosmMPonty_1A9D.pdf), [consulté en mai 2012].

accepte de dilater sa densité, l'instant permet d'observer la vie de l'esprit, ou plutôt le vécu avant qu'il ne soit réellement devenu acte ou conscience ou, même, le vécu tel qu'il est possiblement en train de prendre forme. L'instant comme conscience du Temps. Qualité portée par la philosophie phénoménologique allemande et française, de Hegel à Ricœur (pour ne citer qu'eux) et à laquelle notre réflexion conduit.

Faire de l'instant, la conscience du Temps, ce n'est pas en faire le lieu de l'instantané ou du mesuré, c'est en faire le lieu du désordre et de l'entremêlement car il ne se laisse penser que selon les trois dimensions concomitantes du temps. Le passé, le présent et le futur nommés respectivement par Husserl : rétention, conscience intentionnelle, protention. Bernard Stiegler dans son ouvrage *Ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue*<sup>34</sup> y fait référence dans sa réflexion socio-philosophique abordant les dérives du psycho-pouvoir mondialisé dont, certainement la plus inquiétante, est la captation progressive de l'attention (conscience intentionnelle) par les médias depuis l'invention, dans les années 1920, de la radio<sup>35</sup> :

L'attention est la réalité de l'individuation entendue au sens de Simondon : en tant qu'elle est toujours à la fois psychique et collective. L'attention, qui est la faculté psychique de se concentrer sur un objet, c'est-à-dire de se donner un objet, est aussi la faculté sociale de prendre soin de cet objet — comme d'un autre, ou comme d'un représentant d'un autre, comme objet de l'autre ; l'attention est aussi le nom de la civilité telle qu'elle se fonde sur la *philia*, c'est-à-dire sur l'énergie libidinale socialisée.

C'est pourquoi la destruction de l'attention est à la fois la destruction de l'appareil psychique et la destruction de l'appareil social (formé par l'individuation collective) en tant que celui-ci constitue un système de soin — s'il est vrai que faire attention (*to pay attention*), c'est aussi prendre soin (*to take care*)<sup>36</sup>.

De ce constat émis dans un contexte sociologique et philosophique qui n'est pas le nôtre, retenons tout de même le retour souhaité à l'attention et au soin (de soi comme des autres). Préalables à une vie meilleure, ils sont aussi une façon de *regarder* le monde<sup>37</sup>. Faire attention, c'est être centré en soi et par devers soi, vers les autres. C'est aussi accepter de mettre de côté la logique chronologique que nous a imposée le régime linéaire de l'histoire où passé, présent et futur se succèdent l'un après l'autre sans jamais être

---

<sup>34</sup> Bernard Stiegler, *op. cit.*

<sup>35</sup> Bernard Stiegler, *ibid.*, p. 129.

<sup>36</sup> Bernard Stiegler, *ibid.*, p. 130.

<sup>37</sup> Christine Esclapez, *op. cit.*, 2007, p. 25-49.

réellement ensemble. Faire attention à soi, à autrui, à ces bruissements moléculaires que nous évoquions plus haut, c'est adopter une posture phénoménologique pour regarder le monde, posture qui donne à l'instant les moyens de devenir ce qu'il pourrait *possiblement peut-être*. Privilégier la logique de ce qui est en train d'être vécu « impose de commencer par le milieu, par l'attention qui ouvre le champ des possibles de ce qui vaudrait la peine d'être vécu »<sup>38</sup>. Cette attention nous paraît proche de cet éloge de la caresse que Marc-Alain Ouaknin propose comme stratégie de lecture et d'interprétation des textes du Talmud. Éloge de la caresse inspiré par l'anticoncept du même nom introduit, en philosophie dès 1947, par Emmanuel Levinas dans son ouvrage *Le Temps et l'autre*<sup>39</sup> :

La caresse est un mode d'être du sujet, où le sujet dans le contact d'un autre va au-delà de ce contact. Le contact en tant que sensation fait partie du monde de la lumière.

Mais ce qui est caressé n'est pas touché à proprement parler.

Ce n'est pas le velouté ou la tiédeur de cette main donnée dans le contact que cherche la caresse.

Cette recherche de la caresse en constitue l'essence par le fait que la caresse ne sait pas ce qu'elle cherche. Ce « ne pas savoir », ce désordonné fondamental en est l'essentiel.

Elle est comme un jeu avec quelque chose qui se dérobe, et un jeu absolument sans projet ni plan, non pas avec ce qui peut devenir nôtre et nous, mais avec quelque chose d'autre, toujours autre, toujours inaccessible, toujours à venir.

La caresse est l'attente de cet avenir pur, sans contenu.

Elle est faite de cet accroissement de faim, de promesses toujours plus riches, ouvrant des perspectives nouvelles sur l'insaisissable...<sup>40</sup>

La musique serait-elle un vecteur privilégié de cette caresse où est mise en jeu l'attention extrême à soi, au monde et aux autres ? Où nos *univers locaux* entrent en résonance dans l'instant de leur partage ? Désordre des pressentiments, seuil du langage et de sa formulation, de l'erreur aussi et de la folie si cette résonance devient distorsion soit parce que l'incompatibilité de nos *univers locaux* est inévitable (par exemple dans le cas d'une interprétation trop éloignée, fantasmée, du texte initial et de la poétique de son auteur), soit parce que leur compatibilité paraît totalement décadée au regard des normes esthétiques, stylistiques ou historiques (par exemple

---

<sup>38</sup> « Attention » disponible via <http://arsindustrialis.org/attention>, [consulté en mai 2012].

<sup>39</sup> Emmanuel Levinas cité par Marc-Alain Ouaknin, *Lire aux éclats. Éloge de la caresse*, Paris, Seuil, 1994, p. 17.

<sup>40</sup> Levinas cité par Ouaknin, *op. cit.*, p. 17-18.

quand le rapprochement entre deux univers paraît absolument inadéquat du point de vue chronologique par exemple : comme le rapprochement proposé plus haut entre Beethoven et López<sup>41</sup>). Commencer par le milieu (l'attention), c'est accepter une équidistance entre les trois dimensions du temps (passé, présent, avenir). Husserl s'en est longuement expliqué dans ses *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*<sup>42</sup> : le présent contient le passé par le jeu des rétentions (primaires et secondaires) et, grâce à cette densité, ouvre vers la protention d'un avenir *non-encore-là*, mais aussi, et c'est toute la fertilité de ce retournement incessant, *déjà-là*. *L'un après l'autre bien qu'ensemble*, orientés vers cette conscience « d'un temps toujours à l'âge de la croissance, celui qui nous permet de rester le successif contemporain de la réalité<sup>43</sup> ». Dans cette équidistance temporelle, acceptons donc de *comparer l'incomparable* qui pose la question de notre place *dans l'instant*<sup>44</sup> :

Comparer l'incomparable c'est une façon de faire des parallèles qui, loin d'égaliser, d'uniformiser leurs sujets, les mettent en perspective et les rendent signifiants. Montaigne avait fait, à la suite de Plutarque, des parallèles entre Socrate et Alexandre par exemple, s'éloignant ainsi d'un récit des événements selon l'ordre historique. Le parallèle se situe dans le possible de l'histoire, 'c'est ce qui peut advenir' et non ce qui est advenu, car du parallèle mené s'ouvre une alternative hypothétique à ce qui est vécu pour l'enrichir de ce qui est possible. Le possible ne se mesure pas seulement aux contingences réelles, il est aussi ce qui rend intelligible le réel en offrant des expériences de pensée, des fables pourrait-on dire<sup>45</sup>.

Pourquoi la question de l'incomparable poserait-elle celle de notre place *dans l'instant* ? Parce que, semble-t-il, la détermination de notre place, est certes celle du « vivre ensemble »<sup>46</sup>, mais elle est aussi (et surtout) celle du choix de retenir l'ange, c'est-à-dire de pratiquer une certaine forme d'éloignement de la détermination générique (et de façon plus générale de

---

<sup>41</sup> Voir, par exemple, le rapprochement de Mozart et de Zimmermann proposé par Daniel Charles, *La fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 73-76.

<sup>42</sup> Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris, Presses universitaires de France, 1996.

<sup>43</sup> Georges Blin, « Préface » in René Char, *Commune présence*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1978, p. IX.

<sup>44</sup> Ali Benmakhlouf, *L'identité. Une fable philosophique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. 5-9.

<sup>45</sup> Ali Benmakhlouf, *op. cit.*, p. 7.

<sup>46</sup> Ali Benmakhlouf, *ibid.*, p. 6.

toute forme de détermination qui se serait constituée de façon *a priori*, convenue). De risquer l'inapproprié, de laisser un espace à l'antynome, au contraire, au défaut, au désir. Une scène du film de Stanley Kubrick, *Barry Lyndon* figure ce défaut : la scène de la séduction entre Barry et *Lady Lyndon*, à la table de jeu éclairée par la lumière feutrée des bougies (qui a donné à ce film toute sa force poétique, mais aussi toute sa force philosophique) traversées par la musique de Schubert. Le préromantisme du célèbre Trio de Schubert, au regard de ce XVIII<sup>e</sup> siècle qui sert de décor au film, sonne (dans une logique chronologique) de façon décadrée. Kubrick s'est d'ailleurs exprimé de façon très claire à ce sujet :

J'avais d'abord voulu m'en tenir exclusivement à la musique du XVIII<sup>e</sup> siècle quoiqu'il n'y ait aucune règle en ce domaine. Je crois bien que j'ai chez moi toute la musique du XVIII<sup>e</sup> siècle enregistrée sur microsillons. J'ai tout écouté avec beaucoup d'attention. Malheureusement, on n'y trouve nulle passion, rien qui, même lointainement, puisse évoquer un thème d'amour ; il n'y a rien dans la musique du XVIII<sup>e</sup> siècle qui ait le sentiment tragique du Trio de Schubert. J'ai donc fini par tricher de quelques années en choisissant un morceau écrit en 1814. Sans être absolument romantique, il a pourtant quelque chose d'un romanesque tragique.<sup>47</sup>

La logique du rapprochement (le Trio de Schubert et l'arrière-fond historique) crée, en revanche, une compatibilité entre des *univers locaux* qui ne le sont pas *a priori* et oriente ce qui est vécu par les protagonistes (mais aussi par les spectateurs) vers la nécessité :

d'ouvrir sur une dimension d'*ébullition*, de « bouillonnement » de la matière elle-même, qui apparaît désormais comme *en attente* de son devenir et de son avenir, et cela sur un plan que l'on peut qualifier de *temporel* au sens profond, pour ainsi dire destinal, transhistorique, du terme<sup>48</sup>.

Les regards se cherchent, se trouvent, se perdent, dans le silence, loin de l'agitation des bruits du monde extérieur. La musique sculpte l'image et recueille l'espérance d'un amour en train de naître, à l'avenir déjà torturé, chronique annoncée d'une déchéance prévisible à cet instant même où, pourtant, rien encore n'est dit, avoué. En écho, est rendue sensible cette époque de transitions, de transferts et de mutations qu'est la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, période d'émergence du romantisme et de réarrangement du baroque. Période d'émergence où tout fuse, étonne, bouscule mais aussi

---

<sup>47</sup> Michel Ciment, *Kubrick*, Paris, Calmann-Lévy, 1980, p. 172.

<sup>48</sup> Daniel Charles, *op. cit.*, 2001, p. 184.

période de déclin et de peur, d'épuisement aussi de ces genres encombrants à l'image de ces *opera seria* dont on ne sait plus que faire. Ce croisement de l'image et du son ne vise aucune illustration de l'une par l'autre, et inversement, mais cherche (imparfaitement) à mettre en question cette intermédialité fragile où la polysémie pourrait bien relever (si elle existait) d'une sémiotique du *pressentiment* et du *pré-apparaître* (Ernst Bloch). Cette sémiotique serait celle de la conscience du mouvement intérieur qui traverse les personnages et qui détermine, sous la forme d'esthésies<sup>49</sup>, la mise en forme, son énonciation et sa réception. Pour Jacques Fontanille, une sémiotique de l'énonciation permet d'« ancrer le sens sur le sensible »<sup>50</sup> et d'analyser le *discours en acte* par l'attention portée à ces esthésies : ces moments du discours musical où le défaut provoque un étonnement, un dialogue entre le créateur et le récepteur. Ces moments de sens qui passent par des affects ou des percepts plutôt que par des valeurs ou des concepts préconstitués :

Si nous nous représentons le discours non seulement comme la mise en œuvre d'un système, comme le produit d'une combinatoire, mais aussi, et surtout, comme un champ de présence perceptif et sensible, alors les prédications et les représentations qu'il propose ne sont plus de pures articulations formelles, mais des grandeurs perçues, senties, dotées de qualités et de degrés de présence pour le centre personnel du discours<sup>51</sup>.

Sans oublier que c'est rétrospectivement que l'on peut reconstituer l'importance dramatique de cette scène dans la narration ; elle en est un peu comme le pivot médian, muet et silencieux, porteur de cette histoire en train de naître, avant même que chacun des protagonistes en soit tout à fait conscient, tout en étant déjà en train de passer. *Qualité d'être sensible* que la musique rend présente en s'inscrivant sur le silence des mots. L'instant musical permettrait-il alors la *ré-écoute du non-encore-achevé*, du *non-finito* comme aurait pu l'écrire Daniel Charles ? L'instant comme partage de nos parts inachevées où nous contournerons le défaut d'achèvement, où nous transcenderons en liberté des engagements non respectés. L'instant « comme

---

<sup>49</sup> Le terme d'*esthésies* est emprunté à Jacques Fontanille et est directement lié à son projet de constitution d'une sémiotique de l'énonciation que l'on imagine proche de cette sémiotique du *pré-apparaître*. Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

<sup>50</sup> Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 2.

<sup>51</sup> Jacques Fontanille, *ibid.*, p. 105.

une certaine manière d'être inachevé, qui incite au recommencement. »<sup>52</sup>. Le nôtre mais aussi celui des choses et des êtres du monde.

### **PROTENTION : LE VIDE**

L'interprète fait une expérience par la caresse : ne se saisissant jamais de rien, « il renvoie tout sens à un autre sens et ainsi de façon infinie et négativement, de telle sorte que si l'on veut localiser (dans le texte) un centre, une origine des significations, un dieu donc, qui lui donne son sens, on ne peut l'y trouver que dans le vide, le vide de langage, les "blancs de l'écriture" »<sup>53</sup>.

Se référer (encore) à cette « cosmicité vécue » évoquée par Daniel Charles, c'est donc l'extraire de ce contexte tout à fait particulier pour la déposer dans un autre champ conceptuel. L'utiliser en quelque sorte à d'autres fins car le paradoxe que cette expression transporte mérite d'être questionné. Comment la dimension transcendante qui paraît caractériser le cosmos pourrait-elle faire bon ménage avec l'expérience vive de la vie en train d'être vécue ? Apparemment incompatibles. Sauf à les imaginer comme deux *qualités* d'une même réalité dont l'équilibre, toujours précaire, serait le gage de sa plénitude<sup>54</sup>. Souvent. La précarité dérange. Elle ne semble être que conciliante, relativiste, idéaliste. Elle menace les certitudes. Tremblotante, elle oscille de droite et de gauche comme le font les pieds du funambule sur la corde dont la minceur semble *in-sensée* sous les semelles qui l'effleurent. Pourtant. Que l'on veuille bien être, un instant, attentifs à cette fragile oscillation et l'on y reconnaîtra la marque d'une certaine forme de présence, totalement unifiée. Souvent. En accord avec l'histoire en train de passer, elle est dans le même temps, en accord avec la densité de l'événement en train de se passer.

---

<sup>52</sup> Bernard Sève, *L'altération musicale ou ce que la musique apprend au philosophe*, Paris, Seuil, 2002, p. 71.

<sup>53</sup> Marc-Alain Ouaknin, *op. cit.*, p. VII.

<sup>54</sup> On notera d'ailleurs que dans la tradition antique, la réalité est manifeste dans deux mondes : celui des essences et celui du sensible.

Au-delà de l'ésotérisme (entretenu pour une bonne part par le positivisme dominant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles qui délaissèrent la cosmologie — théorie ancienne et médiévale — au profit de la mesure et de la précision numérique<sup>55</sup>) qui peut, malgré les progrès de la physique contemporaine, brouiller encore son évocation, la cosmicité serait ce caractère propre à tous les êtres humains, voire cette conscience, d'habiter un vaste monde dont les limites ne sont pas, en elles-mêmes, clairement mesurables mais dont le *caractère universalisant*<sup>56</sup> permet, paradoxalement, le *vivre ensemble*. En physique, l'organisation du cosmos fait d'étoiles et de galaxies qui s'organisent en amas, en filaments, en nappes, alternant des zones de vide et des régions où la matière est extrêmement concentrée serait, depuis les recherches entreprises dès les années 1920, due à la loi de la gravitation<sup>57</sup>. C'est-à-dire à l'attraction réciproque des corps et des masses. Ceci permet, par translation conceptuelle, d'imaginer que la *cosmicité vécue* dont il est question ici serait cette *synchronicité* de nos localismes qui constituent nos territoires de vie, de conscience et de pensée avec le monde tel qu'il nous entoure et tel qu'il est vécu par chacun d'entre nous (ce qu'évoque également Platon dans *Gorgias*), mais tel aussi qu'il constitue, pour nos localismes, un point d'attraction et de convergence. Entre eux tout d'abord. Avec lui, ensuite. Ainsi cette notion d'*univers locaux* suppose une synchronicité entre le monde tel qu'il nous entoure et nos regards singuliers. Le phénomène de synchronicité a été abordé Carl Gustav Jung dans ses réflexions psychanalytiques. Il serait « cette coïncidence significative d'un phénomène physique objectif avec un phénomène psychique sans que l'on ait pu imaginer une raison ou un mécanisme de causalité évident »<sup>58</sup>. Nous n'entrerons pas dans une explication technique de ce qu'est la synchronicité dans le champ de psychanalyse jungienne, concept qui a d'ailleurs fait l'objet de nombreuses critiques relevant son caractère magique, voire même esotérique. Soulignons simplement que la physique quantique s'en empare à nouveau pour étudier ces phénomènes inexplicables de coïncidence

---

<sup>55</sup> Michel Paty, *op. cit.*

<sup>56</sup> Nous empruntons cette expression à Daniel Charles, *op. cit.*, 2002 et nous la préférons au nom duquel elle procède : l'universalité. Ce *caractère universalisant* permet de concevoir l'universalité comme une tendance et non comme une propriété immanente.

<sup>57</sup> <http://www2.cnrs.fr/presse/journal/4208.htm>, [consulté en mai 2012].

<sup>58</sup> Hans Primäs, « Synchronicité et hasard » traduit de l'allemand par Joaquin Vonhoff, disponible via <http://www.metapsychique.org/Synchronicite-et-Hasard.html>, [consulté en mai 2012]. Texte original : « Synchronizität und Zufall », *Zeitschrift für Parapsychologie und Grenzgebiete der Psychologie*, 38, n° 1/2, 1996, p. 61-91.

indépendamment de toute volonté de ne s'en remettre qu'à la subjectivité (voire au délire) de l'observateur. Retenons, en revanche, les caractéristiques de cette synchronicité qui a été notre vecteur conceptuel entre l'instant en musique et la problématique des *univers locaux*. La synchronicité est a-causale, non équivalente et *pourant* contigüe. *L'un après l'autre bien qu'ensemble*.

La *cosmicité vécue* suggère, comme le suppose Daniel Charles, « une universalisation par le pivot médian, par la *médi-ation* d'un centre vide. »<sup>59</sup> Ce partage en deux parties égales autour d'un pivot médian (instant comme choix, chance, écoute, identité, étonnement, réécoute, attention, caresse...) équivaut à l'équitemporalité (ou inégalité du temps conceptualisée par Ernst Bloch, puis Daniel Charles) que nous semble mettre en jeu la problématique de l'instant. Loin de n'être que fugitif, l'instant est la possibilité de nous localiser, de nous centrer et de demeurer, *l'un après l'autre bien qu'ensemble*, des habitants du temps, des *contemporains*. Le danger est certes de reverser dans le géocentrisme de la représentation post-copernicienne et moderne du cosmos. Il n'en ait rien. Ce centre-là est *vide*. Pour qui connaît l'amour que Daniel Charles portait à la philosophie orientale, on devine que ce vide ne peut être néant :

Car dans l'optique chinoise, le Vide n'est pas, comme on pourrait le supposer, quelque chose de vague ou d'inexistant, mais un élément éminemment dynamique et agissant. Lié à l'idée des souffles vitaux et du principe d'alternance Yin-Yang, il constitue le lieu par excellence où s'opèrent les transformations, où le Plein serait à même d'atteindre la vraie plénitude. C'est lui, en effet, qui, en introduisant dans un système donné discontinuité et réversibilité, permet aux unités composantes du système de dépasser l'opposition rigide et le développement en sens unique, et offre en même temps la possibilité d'une approche totalisante de l'univers par l'homme<sup>60</sup>.

Ce qui nous est proposé dans ces quelques lignes, symbole condensé de l'ontologie taoïste, est d'affronter la discontinuité et la réversibilité du temps et de pratiquer, tout à la fois, le dépassement de nos localismes et le caractère universalisant de *ce qui nous traverse*. Certes, nous ne sommes pas

---

<sup>59</sup> Daniel Charles, *op. cit.*, 2002, p. 236.

<sup>60</sup> François Cheng, 1991. *Vide et Plein. Le Langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1991, p. 45-46. Christine Esclapez, « L'interprétation musicale : entre plein et vide », *Music and the Arts, Acta semiotica fennica XXIII. Approaches to musical semiotics 10*, Actes du 7e Congrès International sur la Signification Musicale, sous la direction de E. Tarasti, P. Forsell et R. Littlefield, Imatra, Finnish Network University of Semiotics, Imatra, International Semiotics Institute, Helsinki, Semiotic Society of Finland, 2006, p. 116-129.

faits culturellement de cette philosophie que nous ne pouvons appréhender que de façon périphérique, voire même superficielle. Pourtant, dans ces mots, résonnent *d'autres manières d'être sensibles*, d'autres *univers locaux* qui viennent enrichir les nôtres, ou tout au moins qui leur offrent l'occasion de *converser* et de s'associer. Pour le Tao, le Vide est l'état suprême vers lequel nous devons tendre ; il est aussi le composé de toutes les choses du monde et de tous les êtres, substance qui les constitue mais aussi qui les met en mouvement. Au cœur de toutes les manifestations, le Vide recèle la vie en elle-même, invisible et impalpable. Il vise la plénitude et nous permet de l'atteindre si nous acceptons d'être disponibles et de contourner le sens unique et l'unidirectionnalité de nos manières de faire et de dire, héritées de nos régimes de pensée, de leurs certitudes et de leurs préjugés, émanations d'une histoire sédimentée, *ancestrale avant que d'être puérile*<sup>61</sup>. Le Vide est l'intermédiaire, l'élément central duquel l'homme regarde l'univers, fait de formes et d'images, de rythmes et d'espaces, soumis à la loi de la transformation, au non-fixé, au retournement incessant. Le Vide est à la fois l'état suprême de l'Origine de toutes choses et de tout être et l'élément qui affleure à la surface de ces choses et de ces êtres et qui caractérise leur phénoménalité. Dans *Le Livre à venir*, Maurice Blanchot métaphorise ce mouvement qui est aussi pour lui l'essence du récit à partir de l'évocation de l'ouvrage de Melville, *Moby-Dick ou Le cachalot* :

Le récit veut parcourir cet espace, et ce qui le meut, c'est la transformation qu'exige **la plénitude vide** de cet espace, transformation qui, s'exerçant dans toutes les directions, transforme sans doute puissamment celui qui écrit, mais ne transforme pas moins le récit lui-même et tout ce qui est en jeu dans le récit où en un sens il ne se passe rien, sauf ce passage même. Et pourtant, pour Melville, quoi de plus important que la rencontre avec Moby Dick, rencontre qui a lieu maintenant, et est « en même temps » toujours à venir, de sorte qu'il ne cesse d'aller vers elle par une recherche opiniâtre et désordonnée, mais puisqu'elle n'a pas moins de rapport avec l'origine, elle semble aussi le renvoyer vers la profondeur du passé (...)<sup>62</sup>.

L'instant comme plénitude du vide et lieu du contemporain serait-il aussi l'opportunité d'une réécriture de notre histoire ?

---

<sup>61</sup> Paul Ricœur, *À l'école de la phénoménologie* (1986), Paris, Vrin, 2004, p. 36 *et sq.*

<sup>62</sup> Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 17. [C'est nous qui soulignons].

C'est à Paul Ricœur, le premier, que l'on doit d'avoir étudié l'apparition du « souci de l'histoire dans la dernière phase de la pensée husserlienne »<sup>63</sup> et de s'être interrogé sur le paradoxe de cette transformation de la problématique phénoménologique husserlienne que rien ne prédisposait à *re-venir* sur le sens de l'Histoire. Un profond paradoxe subsiste. La phénoménologie transcendantale de Husserl a-t-elle la possibilité de pactiser avec le terrain historique ? Pour Husserl, les sciences de l'esprit sont mondaines, confrontées à « un *vis-à-vis* (*Gegenstand*) dans lequel la conscience pure se dépasse »<sup>64</sup>. Comme le souligne Ricœur, « l'histoire est un moment de la compréhension de nous-mêmes en tant que nous coopérons à cette histoire »<sup>65</sup> et, citant Husserl dans le § 15 de la *Krisis* intitulé « Réflexions sur la méthode de nos considérations historiques », il rappelle que pour Husserl :

Nous tentons de dégager l'*unité* qui règne à travers toutes les positions historiques de but, à travers l'opposition et la solidarité de leurs transformations ; à la faveur d'une critique constante qui ne retient jamais que l'enchaînement d'ensemble de l'histoire, telle la cohérence d'une personne, nous tentons finalement d'apercevoir la tâche historique que nous sommes les seuls à pouvoir reconnaître comme étant la nôtre personnellement. Le regard ne part pas de l'extérieur, du fait : comme si le devenir temporel, dans lequel nous devenons nous-mêmes, n'était qu'une simple succession causale extérieure ; le regard procède de l'intérieur. Nous, qui n'avons pas seulement un héritage spirituel, mais qui ne sommes aussi, de part en part, que des êtres en devenir selon l'esprit historique (*historisch-geistig Gewordene*), c'est seulement à ce titre que nous avons une tâche qui soit vraiment nôtre<sup>66</sup>.

Ce qu'interroge Ricœur *via* Husserl, c'est tout le paradoxe de ce que nous avons nommé *univers locaux* et que nous avons souhaité voir se révéler dans l'instant. Le concept d'*univers locaux* semble interroger le paradoxe fondamental dans lequel nous sommes (*comme êtres dans le monde à nul autre pareil*) bien souvent englués si nous refusons de devenir des funambules. L'unité de l'histoire n'est compréhensible que par l'accumulation et la coïncidence de nos subjectivités, seules à mêmes de reconfigurer sa totalité, d'envisager son orientation et, cela, à partir de la seule possibilité

---

<sup>63</sup> Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 19.

<sup>64</sup> Paul Ricœur, *ibid.*, p. 25.

<sup>65</sup> Paul Ricœur, *ibid.*, p. 35.

<sup>66</sup> Paul Ricœur citant Husserl, *ibid.*, p. 35-36.

que leur offrent leurs synchronicités en action<sup>67</sup>.

Cet entrelacement qui tente de comprendre comment peuvent coexister la continuité de l'Histoire et son historicité comme aventure imprévisible<sup>68</sup> sera en partie résolu par Husserl dans la *V<sup>e</sup> Méditation cartésienne*<sup>69</sup>. Le paragraphe 55 de la *V<sup>e</sup> Méditation* « La nature intersubjective » analysé par Paul Ricœur éclaire notre champ de questionnement. Si l'avènement marque indéniablement le territoire de la phénoménologie avec comme *centre de rayonnement* l'identité (celle d'autrui vis-à-vis de moi et de moi comme un autre)<sup>70</sup> ; l'événement comme fait marquant occupe celui de l'Histoire et, de façon générale, celui des sciences contextuelles qui en font, non pas un centre rayonnant, mais une *perspective*. C'est cette perspective qui « donne une orientation déterminée au système de mes expériences »<sup>71</sup>, en même temps qu'elle en donne une autre à autrui. Est-on alors condamné au relativisme et à ne jamais réellement se rencontrer ? À ne jamais vivre la même Histoire ? À demeurer sans cesse dans nos *univers locaux*, réfractaires à toute forme de perméabilité ? C'est dans l'expérience du corps d'autrui et de son oscillation entre sa présentation (le corps vu là-bas) et son appréhension (l'autre qui s'y annonce)<sup>72</sup> que la perspective peut avoir lieu grâce à la mise en communauté temporelle que le désir de réciprocité et d'identification avec autrui suggère. Husserl distinguera trois phases de la constitution d'autrui en moi. Les deux premières se situent dans le champ du perceptif : l'analogie par le transfert du sens « ego » à ce corps aperçu là-bas et la concordance par l'observation des signes de l'expression grâce auxquels l'accessibilité à autrui confirme ou pas mes anticipations. La

---

<sup>67</sup> Husserl cité par Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 37 : « En retour, je ne puis me libérer d'une histoire retombée, sédimentée, qu'en renouant avec le sens « enfoui » (*verborgene*) sous les « sédimentations », en le refaisant présent, en le présentifiant (*vergegenwärtigen*). »

<sup>68</sup> Paul Ricœur, *ibid.*, p. 57.

<sup>69</sup> Paul Ricœur, *ibid.*, p. 59 *et sqq.* Également, p. 233-272. L'analyse de Ricoeur est éclairante à plus d'un titre. Nous n'en relaterons que certains aspects, renvoyant à la lecture complète (et indispensable) de l'intégralité du chapitre.

<sup>70</sup> Paul Ricœur, *ibid.*, p. 256 : « La constitution d'un monde en commun dans le réseau intersubjectif de l'expérience sera donc notre premier problème : pour le phénoménologue, cette constitution doit être menée à partir d'un premier noyau de constitution : ce centre de rayonnement de toute l'analyse, c'est l'*identité* qui doit être reconnue entre la signification du corps d'autrui pour lui et la signification qu'il a pour moi. Comment ce corps d'autrui est-il le même pour lui qui le vit comme son « ici » et pour moi qui le perçoit comme mon « là-bas » ? »

<sup>71</sup> Paul Ricœur, *ibid.*, p. 257.

<sup>72</sup> Paul Ricœur, *ibid.*, p. 256.

troisième (l'imagination) se situe, elle, dans la champ des « variations libres »<sup>73</sup>. Celles-ci nous libèrent de nos seules perspectives pour nous permettre de prendre en compte une autre vie que la nôtre, c'est-à-dire une autre histoire<sup>74</sup>. En me déplaçant, en regardant les choses du monde d'un autre point de vue, je suis à même de coordonner d'autres lieux au mien et de m'envisager comme un « ici » potentiel<sup>75</sup>. Dans l'instant de l'avènement, l'événement pourra, possiblement, occuper un lieu si et seulement si nous acceptons de nous abandonner à l'éclatement de l'étrangeté<sup>76</sup>. Si et seulement si nous remplissons le vide auquel paraît nous conduire l'inconnu par le corps de l'autre qui s'y annonce. Le corps d'autrui, mais aussi et surtout le nôtre comme autre. L'instant comme révélation. L'instant comme unité minimale par laquelle peut advenir la réécriture de nos histoires.

Par l'expérience musicale, par la verticalisation de ces instants que nos écoutes respectives approchent, par le partage de ces manières d'être sensibles dans lesquelles nos corps s'abandonnent tout en passant, nous explorons la multiversalité du musical, région par région. Par là, nous apprenons, en le vivant, que notre présent (à partir duquel nous regardons le monde et les autres) vient d'un passé et nous restons continuellement ouverts à ce qui est déjà devant nous. À l'écoute des bruits et des rythmes des autres que nous vers lesquels nous *re-venons* quand il s'agit de *nous* comprendre mieux, nous appartenons à un même monde. Nous habitons le temps :

Entendons la contemporanéité d'un passé, d'un présent, et d'avenir. N'appartient au temps que celui qui, dans le présent, se sait à partir d'un passé et s'ouvre à son avenir, de telle sorte que les trois dimensions du présent, du passé et de l'avenir sont exactement contemporaines et définissent ce que Kierkegaard appelait "l'instant", et qui est le point essentiel du temps. Mais l'instant n'est pas le moment qui passe, l'instant est

---

<sup>73</sup> Paul Ricœur, *ibid.*, p. 252.

<sup>74</sup> « Récapitulant les trois moments de la constitution d'autrui, nous dirons : le premier moment tire sa forme d'une loi universelle, l'association spécifiée par un transcendantal plus déterminé, la *formation en paire* ; ainsi se rend intelligible le mouvement de transgression par lequel le sens « moi » se transfère de l'original à l'analogue. Le deuxième moment apporte le secours d'un déchiffrement perceptif des expressions de comportement, par quoi je remplis la visée d'une autre vie. Le troisième moment ajoute à cette lecture des concordances de comportement, l'imagination du « si j'étais là-bas ». Ainsi progresse, **du vide au plein**, la visée d'une vie étrangère, sans pourtant que cette transgression de la sphère du propre me donne en original le vécu d'autrui. » : Husserl cité par Paul Ricœur, *ibid.*, p. 253. [C'est nous qui soulignons].

<sup>75</sup> Paul Ricœur, *ibid.*, p. 252.

<sup>76</sup> Paul Ricœur, *ibid.*, p. 63.

le fait que tout ce qui apparaît appartient à un même monde<sup>77</sup>.

### LA CAPTATION DE L'ANGE...

Cette *captation de l'ange* que nous avons tentée est peut-être ce qui permettrait de mettre en lumière l'instantané de l'expérience musicale. Loin de n'être qu'une façon d'arrêter le temps, de le posséder et d'en empêcher la course inéluctable, la *captation de l'ange* vise aussi l'hédonisme musicologique : goûter aux événements, aux accélérations, aux stries et fissures, au *continuum*, au *lamento*, aux battements, aux *grains des voix*<sup>78</sup>. À l'inverse de Cassiel et Damiel<sup>79</sup>, les musicologues ne sont pas des anges qui ne peuvent rien sentir, goûter, écouter ou toucher. Ils peuvent agir concrètement pour changer le cours des choses en verticalisant l'horizontal, en y pénétrant sans crainte ; désireux de s'engouffrer et d'écouter... Comme le lapin d'Alice ... ils courent, ils courent, pressés de comprendre, arrêtant *leur montre pour empêcher l'ange de s'envoler*.

### REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ACCAOUI Christian, *Le temps musical*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.  
BACHELARD Gaston, *L'intuition de l'instant*, Paris, Stock, 1992.  
BARTHES Roland, *Le grain de la voix*, Paris, Seuil, 1981.  
BENMAKLOUF Ali, *L'identité. Une fable philosophique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.  
BLANCHOT Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.  
BLIN Georges, « Préface » in René Char, *Commune présence*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1978, p. IX.  
BONNEFOY Yves, *La journée de François Hollan*, Paris, Le Temps qu'il faut, 1995.  
BOUCOURECHLIEV André, *Beethoven (1963)*, Paris, Seuil, 1994.  
— *Essai sur Beethoven*, Arles, Actes Sud, 1991.  
CHARLES Daniel, « Esthétique du fragment dans la musique contemporaine » (1983) disponible via <http://home.att.ne.jp/grape/charles/dc/dc-texts.html>, [consulté en mai 2012].  
— *La fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

---

<sup>77</sup> Jean Beaufret, *Entretiens avec Frédéric de Towarbricki* cité par Daniel Charles, *op. cit.*, 2001, p. 73.

<sup>78</sup> En hommage à Roland Barthes et à son ouvrage *Le grain de la voix*, Paris, Seuil, 1981.

<sup>79</sup> *Les ailes du désir*, Wenders, 1987.

- « Les musiciens contemporains et Saint-John Perse », *Posteriorités de Saint-John Perse*. Textes réunis et présentés par Éveline Caduc, Actes du colloque de Nice, 4, 5 et 6 mai 2000, ILF-CNRS — « Bases, Corpus et Langage », Association des Amis de la Fondation Saint-John Perse, Nice, Publications de la Faculté des Lettres Arts et Sciences Humaines de Nice, 2002, p. 231-259.
- CHENG François, 1991. *Vide et Plein. Le Langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1991.
- CIMENT Michel, *Kubrick*, Paris, Calmann-Levy, 1980.
- ESCLAPEZ Christine, « L'interprétation musicale : entre plein et vide », *Music and the Arts, Acta semiotica fennica XXIII. Approaches to musical semiotics 10*, Actes du 7e Congrès International sur la Signification Musicale, sous la direction de E. Tarasti, P. Forsell et R. Littlefield, Imatra, Finnish Network University of Semiotics, Imatra, International Semiotics Institute, Helsinki, Semiotic Society of Finland, 2006, p. 116-129.
- La musique comme parole des corps. Boris de Schloezer, André Souris et André Boucourechliev*, Préface de Daniel Charles, Paris, L'Harmattan, 2007.
- FONTANILLE Jacques, *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- HERSCH Jeanne, *L'étonnement philosophique. Une histoire de la philosophie* (1981), Paris, Gallimard, 1993, p. 14-22.
- HUSSERL Edmund, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris, Presses universitaires de France, 1996.
- LELOUP Jean-Yves, « Paysages sonores : une courte histoire du 'soudscape' et des 'nature recordings' (1) », mis en ligne le 28 août 2008, *disponible via* <http://globaltechno.wordpress.com/2008/08/24/paysages-sonores-une-histoire-du-sound-scape-1/>, [consulté en mai 2012].
- OUAKNIN Marc-Alain, *Lire aux éclats. Éloge de la caresse*, Paris, Seuil, 1994.
- PATY Michel, « La nature du temps cosmologique selon Jacques Merleau-Ponty » *disponible via* [http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/17/08/48/PDF/Paty\\_M\\_2006f-TempsCosmMPonty\\_IA9D.pdf](http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/17/08/48/PDF/Paty_M_2006f-TempsCosmMPonty_IA9D.pdf), [consulté en mai 2012].
- PRIMĀS Hans, « Synchronicité et hasard » traduit de l'allemand par Joaquin Vonhoff, *disponible via* <http://www.metapsychique.org/Synchronicite-et-Hasard.html>, [consulté en mai 2012]. Texte original : « Synchronizität und Zufall », *Zeitschrift für Parapsychologie und Grenzgebiete der Psychologie*, 38, n° 1/2, 1996, p. 61-91.
- RANCIERE Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.
- REVAULT D'ALLONES Olivier, *Plaisir à Beethoven*, Paris, Bourgois, 1982.
- SEVE Bernard, *L'altération musicale ou ce que la musique apprend au philosophe*, Paris, Seuil, 2002.
- RICŒUR Paul, *À l'école de la phénoménologie* (1986), Paris, Vrin, 2004.
- STIEGLER Bernard, *Ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue. De la pharmacologie*, Paris, Flammarion, 2010.
- STOĀANOVA Ivanka, *Manuel d'analyse musicale. Les formes classiques simples et complexes*, Paris, Minerve, 1996.
- VECCHIONE, Bernard, « *Dolce Stil Novo, Ars Nova, Nova Music*. L'idée de "raison musicale trope" dans le motet de circonstance du Moyen Âge tardif », *Il nuovo in musica. Estetiche. Tecnologia. Linguaggi*, sous la direction de Rossana

Dalmonte et Francesco Spampinato, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2008,  
p. 105-122.

<http://arsindustrialis.org>  
<http://www2.cnrs.fr>  
<http://www.franciscolopez.net>.