

DU MÊME AUTEUR

Aux Éditions Galilée

LE TITRE DE LA LETTRE, avec Philippe Lacoue-Labarthe, 1972.
LA REMARQUE SPÉCULATIVE, 1973.
LE PARTAGE DES VOIX, 1982.
HYPNOSES, avec Mikkel Borch-Jacobsen et Éric Michaud, 1984.
L'OUBLI DE LA PHILOSOPHIE, 1986.
L'EXPÉRIENCE DE LA LIBERTÉ, 1988.
UNE PENSÉE FINIE, 1990.
LE SENS DU MONDE, 1993 ; rééd. 2001.
LES MUSES, 1994 ; rééd. 2001.
ÊTRE SINGULIER PLURIEL, 1996.
LE REGARD DU PORTRAIT, 2000.
L'INTRUS, 2000.
LA PENSÉE DÉROBÉE, 2001.
LA CONNAISSANCE DES TEXTES, avec Simon Hantaï et Jacques Derrida, 2001.
L'« IL Y A » DU RAPPORT SEXUEL, 2001.
VISITATION (DE LA PEINTURE CHRÉTIENNE), 2001.
LA COMMUNAUTÉ AFFRONTÉE, 2001.
LA CRÉATION DU MONDE - OU LA MONDIALISATION, 2002.
À L'ÉCOUTE, 2002.

Chez d'autres éditeurs

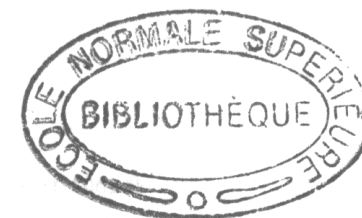
LOGODAEDALUS, Flammarion, 1976.
L'ABSOLU LITTÉRAIRE, avec Philippe Lacoue-Labarthe, Le Seuil, 1978.
EGO SUM, Flammarion, 1979.
L'IMPÉRATIF CATÉGORIQUE, Flammarion, 1983.
LA COMMUNAUTÉ DÉCEUVRÉE, Christian Bourgois, 1986.
DES LIEUX DIVINS, Mauvezin, TER, 1987 ; rééd. 1997.
LA COMPARUTION, avec Jean-Christophe Bailly, Christian Bourgois, 1991.
LE MYTHE NAZI, avec Philippe Lacoue-Labarthe, L'Aube, 1991.
LE POIDS D'UNE PENSÉE, Québec, Le Griffon d'argile/Grenoble, PUG, 1991.
CORPUS, Anne-Marie Métaillé, 1992.
NIUM, avec François Martin, Valence, Erba, 1994.
RÉSISTANCE DE LA POÉSIE, Bordeaux, William Blake & Co, 1997.
HEGEL, L'INQUIÉTUDE DU NÉGATIF, Hachette, 1997.
LA NAISSANCE DES SEINS, Valence, Erba, 1997.
LA VILLE AU LOIN, Mille et Une Nuits, 1999.
MMMMMM, avec Susanna Fritscher, Au Figuré, 2000.
DEHORS LA DANSE, avec Mathilde Monnier, Lyon, Rroz, 2001.
L'ÉVIDENCE DU FILM, avec Abbas Kiarostami, Bruxelles, Yves Gevaert Éditeur, 2001.
« UN JOUR, LES DIEUX SE RETIRENT... », Bordeaux, William Blake & Co, 2001.
TRANSCRIPTION, Ivry-sur-Seine, Credac, 2001.

Jean-Luc Nancy

À l'écoute

S Φ c 1459^N

8.



Galilée

À l'écoute : c'est en même temps un titre,
une adresse, et une dédicace.

© 2002, ÉDITIONS GALILÉE, 9 rue Linné, 75005 Paris.

En application de la loi du 11 mars 1957, il est interdit de reproduire intégralement ou partiellement le présent ouvrage sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC), 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris.

ISBN 2-7186-0597-9 ISSN 0768-2395

047167535

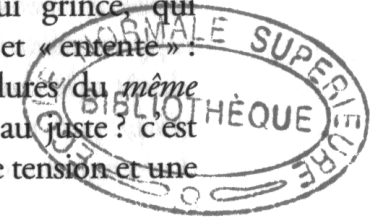
Le bruit gonflait cette solitude que rythmait
le timbre à l'avant.

RAYMOND QUENEAU, *Un rude hiver.*

À supposer qu'il y ait encore du sens à poser des questions sur les limites ou sur des limites de la philosophie (à supposer, donc, qu'un rythme fondamental d'illimitation et de limitation ne constitue pas l'allure permanente de ladite philosophie, avec une cadence variable, peut-être aujourd'hui accélérée), on demandera ceci : l'écoute, est-ce une affaire dont la philosophie soit capable ? Ou bien – insistons un peu, malgré tout, au risque de grossir le trait – la philosophie n'a-t-elle pas d'avance et forcément superposé ou bien substitué à l'écoute quelque chose qui serait plutôt de l'ordre de l'*entente* ?

Le philosophe ne serait-il pas celui qui entend toujours (et qui entend tout) mais qui ne peut écouter, ou plus précisément qui neutralise en lui l'écoute, et pour pouvoir philosopher ?

Non cependant sans se trouver livré, d'emblée, à la mince indécision tranchante qui grince, qui claque ou qui crie entre « écoute » et « entente » : entre deux auditions, entre deux allures *du même* (du même *sens*, mais en quel sens au juste ? c'est encore une autre question), entre une tension et une



adéquation, ou bien encore, et si l'on veut, entre un sens (qu'on écoute) et une vérité (qu'on entend), bien que l'un ne puisse, à terme, se passer de l'autre ?

Il en irait différemment entre la vue ou la vision et le regard, la visée ou la contemplation du philosophe : figure et idée, théâtre et théorie, spectacle et spéculation se conviennent mieux, se superposent, voire se substituent avec plus de convenance que ne le peuvent l'audible et l'intelligible ou le sonore et le logique. Il y aurait, au moins tendanciellement, plus d'isomorphisme entre le visuel et le conceptuel, ne serait-ce qu'en vertu de ceci que la *morphé*, la « forme » impliquée dans l'idée d'« isomorphisme », est d'emblée pensée ou saisie dans l'ordre visuel. Le sonore, au contraire, emporte la forme. Il ne la dissout pas, il l'élargit plutôt, il lui donne une ampleur, une épaisseur et une vibration ou une ondulation dont le dessin ne fait jamais qu'approcher. Le visuel persiste jusque dans son évanouissement, le sonore apparaît et s'évanouit jusque dans sa permanence.

Pourquoi et comment cette différence ? Pourquoi et comment une ou plusieurs différence(s) des « sens » en général, et entre les sens sensibles et le sens sensé ? Pourquoi et comment quelque chose du sens sensé a privilégié un modèle, un support ou une référence dans la présence visuelle plutôt que dans la pénétration acoustique ? Pourquoi, par exemple, l'*acousmatique*, ou modèle d'enseignement dans lequel le maître reste caché

au disciple qui l'écoute, est-il propre à un ésotérisme pythagoricien pré-philosophique, tout comme, bien plus tard, la confession *auriculaire* correspond à une intimité secrète du péché et du pardon ? Pourquoi, du côté de l'oreille, retrait et repli, mise en *résonance* mais, du côté de l'œil, manifestation et ostension, mise en *évidence* ? Pourquoi cependant aussi chacun de ces côtés touche-t-il à l'autre et en *touchant* met-il en jeu tout le régime des sens ? Et comment touche-t-il à son tour au sens sensé ? Comment vient-il à l'engendrer ou à le moduler, à le déterminer ou à le disperser ? Toutes ces questions se pressent inévitablement à l'horizon d'une question de l'écoute.

On veut ici *tendre l'oreille* philosophique : tirer l'oreille du philosophe pour la tendre vers ce qui a toujours moins sollicité ou représenté le savoir philosophique que ce qui se présente à la vue – forme, idée, tableau, représentation, aspect, phénomène, composition – et qui se lève plutôt dans l'accent, le ton, le timbre, la résonance et le bruit. Ajoutons encore une question en pierre d'attente, pour marquer l'écart tremblant et la dissymétrie des deux côtés tout en commençant à tirer, à attirer l'oreille (mais aussi l'œil avec elle) : s'il paraît assez simple d'évoquer une *forme* – voire une *vision* – *sonore*, en revanche à quelles conditions pourrait-on parler d'un *bruit visuel* ?

Ou bien encore : si, depuis Kant et jusqu'à Heidegger, l'enjeu majeur de la philosophie s'est

trouvé dans l'apparition ou dans la manifestation de l'être, dans une « phénoménologie », la vérité ultime du phénomène (en tant qu'apparaître aussi exactement distingué qu'il est possible de tout étant déjà paru et, par conséquent, aussi, en tant que disparaître), la vérité « elle-même » comme la transitivité et la transition incessante d'un venir-et-partir ne doit-elle pas s'écouter plutôt que se voir ? Mais n'est-ce pas aussi de cette manière qu'elle cesse d'être « elle-même » et identifiable, pour devenir, non plus la figure nue sortant du puits, mais la résonance de ce puits – ou, s'il était possible de le dire ainsi, l'écho de la figure nue dans la profondeur ouverte ?

« Être à l'écoute » forme aujourd'hui une expression captive d'un registre de sensiblerie philanthropique où la condescendance résonne avec la bonne intention, souvent aussi dans une tonalité pieuse. Ainsi, par exemple dans les syntagmes figés « être à l'écoute des jeunes, du quartier, du monde », etc. Mais je veux ici l'entendre sur d'autres registres, dans de tout autres tonalités, et tout d'abord dans une tonalité ontologique : qu'est-ce qu'un être adonné à l'écoute, formé par elle ou en elle, écoutant de tout son être ?

Rien de mieux, pour ce faire, que de remonter d'abord en deçà des usages présents. Après avoir désigné une personne qui écoute (qui espionne), le mot « écoute » a désigné un lieu d'où écouter

en secret. « Être aux écoutes » consista d'abord à être placé en un lieu dérobé d'où pouvoir surprendre une conversation ou une confession. « Être à l'écoute » fut une expression d'espionnage militaire avant de revenir, par la radio-phonie, à l'espace public, non sans rester aussi, sur le registre téléphonique, une affaire de confiance ou de secret volé. Un des aspects de ma question sera donc : de quel secret s'agit-il lorsqu'on *écoute* proprement, c'est-à-dire lorsqu'on s'efforce de capter ou de surprendre la sonorité plutôt que le message ? Quel secret se livre – donc aussi se rend public – lorsque nous écoutons pour eux-mêmes une voix, un instrument ou un bruit ? Et l'autre aspect, indissociable, sera : qu'est-ce donc qu'*être à l'écoute*, comme on dit « être au monde » ? Qu'est-ce qu'exister selon l'écoute, pour elle et par elle, qu'est-ce qui s'y met en jeu de l'expérience et de la vérité ? Qu'est-ce qui s'y joue, qu'est-ce qui y résonne, quel est le ton de l'écoute ou son timbre ? L'écoute serait-elle elle-même sonore ?

Les conditions de cette double interrogation renvoient d'abord très simplement au sens du verbe *écouter*. Par conséquent, à ce noyau de sens où se combinent l'usage d'un organe sensoriel (l'ouïe, l'oreille, *auris*, mot qui donne la première partie du verbe *auscultare*, « prêter l'oreille », « écouter attentivement », d'où provient « écouter ») et une tension, une intention et une atten-

tion que marque la seconde partie du terme¹. Écouter, c'est tendre l'oreille – expression qui évoque une mobilité singulière, parmi les appareils sensoriels, du pavillon de l'oreille² –, c'est une intensification et un souci, une curiosité ou une inquiétude.

Chaque ordre sensoriel comporte ainsi sa nature simple et son état tendu, attentif ou anxieux : voir et regarder, sentir et humer ou flairer, goûter et déguster, toucher et tâter ou palper, entendre et écouter.

Or il se trouve que ce dernier couple, le couple auditif, entretient une relation particulière au *sens* dans l'acception intellectuelle ou intelligible du mot (au « sens sensé », si on veut, par distinction d'avec le « sens sensible »). « Entendre » veut dire aussi « comprendre³ », comme si « entendre » était

1. On ignore l'origine de *-culto* dont, au demeurant, la valeur intensive ou fréquentative est bien attestée.

2. Comme si l'expression était empruntée à l'observation de certains animaux, comme les lapins et bien d'autres, toujours à l'écoute et « sur le qui-vive »...

3. Caractéristique de certaines langues latines. *Intendere* est en latin « tendre vers ». Le premier emploi en français fut au sens de « tendre l'oreille » : si, dans « écouter », l'oreille va vers la tension, dans « entendre », la tension gagne l'oreille. Par ailleurs, il vaudrait la peine d'examiner d'autres associations, dans d'autres langues : *akouô* grec aux sens de « comprendre », de « suivre » ou d'« obéir » ; *hören* allemand qui donne *hörchen*, « obéir », *to hear* anglais au sens d'« apprendre », « s'informer », etc.

avant tout « entendre dire » (plutôt qu'« entendre bruire »), ou mieux, comme si dans tout « entendre » il devait y avoir un « entendre dire », que le son perçu soit ou non de la parole. Mais cela même, peut-être, est réversible : dans tout dire (et je veux dire, dans tout discours, dans toute chaîne de sens) il y a de l'entendre, et dans l'entendre lui-même, au fond de lui, une écoute ; cela voudrait dire : peut-être faut-il que le sens ne se contente pas de faire sens (ou d'être *logos*), mais en outre résonne. Tout mon propos tournera autour d'une telle résonance fondamentale, voire autour d'une résonance en tant que fond, en tant que profondeur première ou dernière du « sens » lui-même (ou de la vérité).

Si « entendre », c'est comprendre le sens (soit au sens dit figuré, soit au sens dit propre : entendre une sirène, un oiseau ou un tambour, c'est chaque fois déjà comprendre au moins l'ébauche d'une situation, un contexte sinon un texte), écouter, c'est être tendu vers un sens possible, et par conséquent non immédiatement accessible¹.

1. Tension qui, sans aucun doute, est en rapport avec l'« intension » dont parle François Nicolas, « Quand l'œuvre écoute la musique », dans Peter Szendy (dir.), *L'Écoute*, Ircam/L'Harmattan, 2000, où fut publiée la première version du présent essai : entre les deux textes, il y a ainsi plus qu'une correspondance, un contrepoint remarquable.

On écoute celui qui tient un discours que l'on veut comprendre, ou bien on écoute ce qui peut surgir du silence et fournir un signal ou un signe, ou bien encore on écoute ce qu'on appelle la musique¹. Dans le cas des deux premiers exemples, on peut dire, au moins pour simplifier (si on oublie les voix, les timbres), que l'écoute est tendue vers un sens présent au-delà du son. Dans le dernier cas, celui de la musique, c'est à même le son que le sens se propose à l'auscultation. Dans un cas, le son, tendanciellement, disparaît, dans l'autre cas, le sens, tendanciellement, devient son. Mais il n'y a là que deux tendances, précisément, et l'écoute s'adresse à – ou est suscitée par – cela où le son et le sens se mêlent et résonnent l'un dans l'autre ou l'un par l'autre. (Ce qui signifie que – et là encore, de façon tendancielle – si du sens est cherché dans le son, du son en revanche, de la résonance, est aussi cherché dans le sens.)

Stravinsky, à six ans, écoutait un paysan muet qui produisait avec son bras des sons très singuliers, que le futur musicien s'efforçait de reproduire : il cherchait ainsi une autre voix, plus

1. Peut-être est-il permis de considérer deux postures ou deux destinations de la musique (que ce soit de la même musique ou de deux genres différents) : musique entendue et musique écoutée (comme on pouvait dire autrefois musique de table et musique de concert). L'analogie serait difficile à faire dans le domaine des arts plastiques (sinon toutefois avec la peinture décorative).

ou moins vocale que celle de la bouche, un autre son pour un autre sens que celui qui se parle. Un sens aux limites ou aux bords du sens, pour parler comme Charles Rosen¹. Être à l'écoute, c'est toujours être en bordure du sens, ou dans un sens de bord et d'extrémité, et comme si le son n'était précisément rien d'autre que ce bord, cette frange ou cette marge – du moins le son musicalement écouté, c'est-à-dire recueilli et scruté pour lui-même, non pas cependant comme phénomène acoustique (ou pas seulement) mais comme sens résonant, sens dont le *sensé* est censé se trouver dans la résonance, et ne se trouver qu'en elle².

Mais quel peut être l'espace commun au sens et au son ? Le sens consiste dans un renvoi. Il est

1. *Aux confins du sens – Propos sur la musique*, tr. Sabine Lodéon, Paris, Le Seuil, 1998 (titre original : *The Frontiers of Meaning*).

2. Certes, il en va de même, formellement, avec le visible : comprendre une musique ou une peinture, c'est admettre ou reconnaître du sens proprement pictural ou proprement musical, ou bien c'est au moins *tendre* vers une telle propriété ou vers son inaccessibilité, vers la propriété de l'inappropriable. La différence n'en subsiste pas moins, et elle n'est pas seulement différence extrinsèque de « médiums » : elle est différence de sens et dans le sens (on devrait d'ailleurs la déployer pour tous les registres sensibles). Ce qui confère au sonore et au musical une distinction particulière (sans que cela tourne au privilège) ne peut que se dégager peu à peu, et sans doute difficilement... bien que rien ne nous soit plus clair ni plus immédiatement sensible.

même fait d'une totalité de renvois : d'un signe à quelque chose, d'un état de choses à une valeur, d'un sujet à un autre sujet ou à lui-même, le tout simultanément. Le son n'est pas moins fait de renvois : il se propage dans l'espace¹ où il retentit tout en retentissant « en moi », comme on dit (nous reviendrons à ce « dedans » du sujet : nous ne reviendrons qu'à ça). Dans l'espace extérieur ou intérieur, il résonne, c'est-à-dire qu'il se re-émet tout en « sonnante » proprement, ce qui est déjà « résonner » si ce n'est rien d'autre que se rapporter à soi. Sonner, c'est vibrer en soi ou de soi : ce n'est pas seulement, pour le corps sonore², émettre un son, mais c'est bel et bien s'étendre, se porter et se résoudre en vibrations qui tout à la fois le rapportent à soi et le mettent hors de soi³.

1. Risquons-nous à dire : en raison de la différence considérable des vitesses (ou bien, pour Einstein, du caractère de limite de la vitesse de la lumière), là où le son se propage la lumière est instantanée : il en résulte un caractère de présence du visuel, distinct du caractère de venue-et-départ propre au sonore.

2. Lequel est toujours à la fois le corps qui résonne et mon corps d'auditeur où ça résonne, ou bien qui en résonne.

3. C'est là, en fait, la condition sensible en général : sonner opère comme « luire » ou comme « sentir » au sens de dégager une odeur, ou encore comme le « palper » du toucher (palper, palpiter : petit mouvement rapide répété). Chaque sens est un cas et un écart d'un tel « (se) vibrer », et tous les sens vibrent entre eux, les uns contre les autres et des uns aux autres, y compris le sens sensé... C'est ce qui

Assurément, et comme on le sait depuis Aristote, le sentir (*l'aisthesis*) est toujours un ressentir, c'est-à-dire un se-sentir-sentir : ou bien, si l'on préfère, le sentir est sujet, ou il ne sent pas. Mais c'est peut-être sur le registre sonore que cette structure réfléchie s'expose le plus manifestement¹, et en tout cas se propose comme structure

nous reste à... comprendre. (Combien, au demeurant, il y a de sens, ou s'ils sont proprement indénombrables, c'est une autre question.) Mais il nous reste encore, et en même temps, à discerner comment chaque régime sensible fait différemment modèle et résonance pour tous... Notons ici pour le moment combien l'amplification sonore et la résonance jouent un rôle déterminant (qu'il n'est peut-être pas possible de transposer exactement sur le plan visuel) dans la formation de la musique et de ses instruments, ainsi que le souligne André Schaeffner dans son *Origine des instruments de musique*, Paris, Mouton, 1968 ; Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2^e édition complétée, 1994 (merci à Peter Szendy qui m'a permis de trouver cet ouvrage) : « Dans tous les cas [traitement de la voix ou fabrication d'instruments par amplification ou altération des sons] il s'agit bien moins d'"imiter" que d'outrepasser quelque chose – le déjà connu, l'ordinaire, le relativement modéré, le naturel. D'où d'in vraisemblables inventions, une propension aux monstruosité acoustiques qui déroutent les physiciens. » (P. 25.)

1. Une fois reconnu que le toucher donne la structure générale ou la note fondamentale du se-sentir : d'une certaine façon, chaque sens se touche en sentant (et touche aux autres sens). En même temps, chaque mode ou registre sensible expose plutôt un des aspects du « (se) toucher », l'écart ou la conjonction, la présence ou l'absence, la pénétration ou la rétraction, etc. La structure et la dynamique « singu-

ouverte, espacée et espaçante (caisse de résonance, espace acoustique¹, écartement d'un renvoi), en même temps que comme croisement, mêlée, recouvrement dans le renvoi du sensible au sensé aussi bien qu'aux autres sens.

On dira donc qu'au minimum le sens et le son partagent l'espace d'un renvoi, dans lequel en même temps ils renvoient l'un à l'autre, et que, de manière très générale, cet espace peut être défini comme celui d'un *soi*, ou d'un sujet. Un *soi* n'est rien d'autre qu'une forme ou une fonction de renvoi : un *soi* est fait d'un rapport à soi, ou d'une présence à soi, qui n'est pas autre chose que le renvoi mutuel entre une individuation sensible et une identité intelligible (non seulement l'individu au sens courant, mais en lui les occurrences singulières d'un état, d'une tension, ou, précisé-

lières plurielles » de l'ensemble des sens, leur façon d'être précisément « ensemble » et de se toucher tout en se distinguant seraient l'objet d'un autre travail. Ici, je demande seulement qu'on ne perde jamais de vue que rien n'est dit du sonore qui ne doive à la fois valoir « pour » les autres registres aussi bien que « contre » eux, « tout contre » aussi bien qu'en opposition, dans une complémentarité et dans une incompatibilité inextricables l'une de l'autre tout autant que du sens même du sens sensé... (Ce texte fut écrit et publié dans sa première version avant que Jacques Derrida publie *Le Toucher*, Jean-Luc Nancy, Paris, Galilée, 2000.)

1. *Espaces acoustiques* est le titre d'une composition de Gérard Grisey qui explore des domaines de sonorités et de leurs amplifications ou intensifications.

ment, d'un « sens ») – ce renvoi lui-même dût-il être infini et le point ou l'occurrence d'un *sujet* au sens substantiel dût-il n'avoir jamais lieu que dans le renvoi, donc dans l'espacement et dans la résonance, et tout au plus comme le point sans dimension du *re-* de cette résonance : la répétition où le son s'amplifie et se propage aussi bien que le rebroussement où il se fait écho en se faisant entendre. Un sujet *se sent* : c'est sa propriété et sa définition. C'est-à-dire qu'il s'entend, se voit, se touche, se goûte, etc., et qu'il se pense ou se représente, s'approche et s'éloigne de soi, et toujours ainsi se sent sentir un « soi » qui s'échappe ou qui *se* retranche autant qu'il retentit ailleurs comme en soi, dans un monde et dans autrui.

Être à l'écoute, ce sera donc toujours être tendu vers ou dans un accès au soi (on devrait dire, en mode pathologique, *un accès de soi* : le sens (sonore) ne serait-il pas d'abord et chaque fois une *crise de soi* ?).

Accès au soi : ni à un soi propre (moi), ni au soi d'un autre, mais bien à la forme ou à la structure du *soi* en tant que tel, c'est-à-dire à la forme, à la structure et au mouvement d'un renvoi infini puisqu'il renvoie à ce (lui) qui n'est rien hors du renvoi. Lorsqu'on est à l'écoute, on est aux aguets d'un sujet, ce (lui) qui s'identifie en résonnant de soi à soi, en soi et pour soi, hors de soi par conséquent, à la fois même et autre que soi, l'un en

écho de l'autre, et cet écho comme le son même de son sens¹. Or le son du sens, c'est comment il se renvoie ou comment il *s'envoie* ou *s'adresse*, et donc comment il fait sens.

Mais il s'agit ici d'être aux aguets sur un mode qui n'est précisément pas celui du *guet* au sens d'une surveillance visuelle². Le sonore précise ici sa singularité par rapport au registre optique où se joue plus manifestement, si l'on peut dire, le rapport à l'intelligible en tant que rapport *théorique* (terme lié, en grec, à la vision)³. Selon le regard, le sujet se renvoie à lui-même comme objet. Selon l'écoute, c'est en quelque sorte en lui-même que le sujet se renvoie ou s'envoie. Ainsi, d'une certaine façon il n'y a pas de rapport entre les deux. Une écrivain note : « Je peux

1. « Écho du sujet » : première résonance d'un titre de Philippe Lacoue-Labarthe auquel je vais me référer plus loin.

2. Celle-ci n'est pas la valeur exclusive du mot « guet » (dont l'origine est du côté de l'éveil, de la vigilance), mais il est révélateur qu'on l'y associe plus spontanément dans une culture où domine la reconnaissance des formes...

3. Parmi cent distributions et combinaisons possibles des « sens », je peux, pour mon propos, esquisser celle-ci : le visuel (et le gustatif) en rapport avec de la *présence*, l'auditif (et l'olfactif) en rapport avec du *signal* (et le tactile en deçà des deux). Ou bien encore, deux modèles grecs de l'éclat ou de la gloire : le visuel, *doxa*, aspect conforme à une attente, et l'acoustique, *kleos*, renommée répandue par la parole. Mais ainsi, on n'aura de toute façon rien dit d'autres sens (du mouvement, de la tension, du temps, du magnétisme...).

entendre ce que je vois : un piano, ou des feuillages agités par le vent. Mais je ne peux jamais voir ce que j'entends. Entre la vue et l'ouïe il n'y a pas de réciprocité¹. » De la même façon, je dirais qu'il flotte de la musique autour de la peinture bien plus qu'il ne s'esquisse de peinture autour de la musique. Ou encore, en termes quasi lacaniens, le visuel serait du côté d'une capture imaginaire (ce qui n'implique pas qu'il s'y réduise), tandis que le sonore serait du côté d'un renvoi symbolique (ce qui n'implique pas qu'il en épuise l'amplitude). En d'autres termes encore, le visuel serait tendanciellement mimétique, et le sonore tendanciellement méthexique (c'est-à-dire dans l'ordre de la participation, du partage ou de la contagion), ce qui ne signifie pas non plus que ces tendances ne se recoupent nulle part. Une musicienne écrit : « Comment le son a-t-il une incidence si particulière, une capacité d'affecter qui ne ressemble à aucune autre, très différente de ce qui relève du visuel et du toucher ? C'est un domaine que nous ignorons encore². »

1. Michelle Grangaud, *État civil*, Paris, POL, 1999.

2. Pascale Criton, entretien avec Omer Corlaix, dans *Pascale Criton, Les univers microtempérés*, coll. « À la ligne » éditée par l'Ensemble 2e2m, Champigny-sur-Marne, 1999, p. 26. Sur la compréhension mimétique de la musique et sur ses enjeux, il faut renvoyer à tout le texte de Philippe Lacoue-Labarthe, « L'écho du sujet », auquel j'aurai encore l'occasion de me référer (dans *Le Sujet de la philosophie*,

Dans ces constats que je reprends à mon compte, il y a sans doute plus d'empirisme que de construction théorique. Mais l'enjeu d'un travail sur les sens et sur les qualités sensibles est nécessairement celui d'un empirisme par lequel on tente une conversion de l'expérience en condition *a priori* de possibilité... de l'expérience elle-même, tout en courant le risque d'un relativisme culturel et individuel, si tous les « sens » et tous les « arts » n'ont pas toujours et partout mêmes distributions ni mêmes qualités.

Toutefois ce qu'on nomme ainsi « relativisme » constitue à son tour un matériau empirique qui fait condition de possibilité pour toute « sensation » ou pour toute « perception » aussi bien que pour toute « culture » : c'est le renvoi des unes aux autres qui rend possibles les unes et les autres. La différence des cultures, celle des arts et celle des sens sont des conditions, et non des limitations, de l'expérience en général, ainsi que l'est aussi l'intrication mutuelle de ces différences. Plus généralement encore, on devrait dire que *la*

Paris, Aubier-Flammarion, 1979). En fait, je poursuis ici ce qui était l'intention déclarée de ce texte : pénétrer quelque peu le « pouvoir bouleversant » (p. 294) de la musique ou remonter jusqu'à l'« antémusical » où « le moi découvre le son d'une voix qui le double », selon la citation de Wallace Stevens avec laquelle ce texte s'achève. Je ne m'occupe, pour finir, que de la résonance d'une telle voix, prolongeant sa réverbération dans la pensée de Lacoue-Labarthe (son nom n'est-il pas déjà en écho à lui-même ? la... la... : il m'entend...).

différence du sens (au sens « sensé » du mot) est sa condition, c'est-à-dire la condition de sa résonance. Or il se trouve que rien n'est plus remarquable, dans cet ordre de considération de l'expérience, que l'histoire de la musique, plus que d'aucune autre technique artistique, au cours du XX^e siècle : les transformations internes succédant à Wagner, les importations croissantes de références extérieures à la musique fixée comme « classique », la survenue du jazz et de ses transformations, puis celle du rock et de tous ses avatars jusqu'à leurs hybridations actuelles avec des musiques « savantes », et à travers tous ces phénomènes la transformation majeure de l'instrumentation, jusqu'à la production électronique et informatique des sons et au remodellement des schèmes sonores – timbres, rythmes, écritures – lui-même contemporain de la création d'un espace ou d'une scène sonore mondiale dont la nature extraordinairement mêlée – populaire et raffinée, religieuse et profane, ancienne et récente, issue de tous les continents à la fois – n'a pas d'équivalent véritable dans d'autres domaines. Il s'est produit un devenir-musique de la sensibilité et un devenir-mondial de la musicalité dont l'historialité reste à penser, et cela d'autant plus qu'elle est contemporaine d'une expansion de l'image dont l'ampleur ne correspond pas à des transformations équivalentes dans la teneur sensible.

Être à l'écoute, c'est donc entrer dans la tension et dans le guet d'un rapport à soi : *non pas*, il faut le souligner, un rapport à « moi » (sujet supposé donné) et pas non plus au « soi » de l'autre (le parleur, le musicien, lui aussi supposé donné avec sa subjectivité), mais le *rapport en soi*, si je peux dire, tel qu'il forme un « soi » ou un « à soi » en général et si quelque chose de tel arrive jamais au terme de sa formation. C'est passer, par conséquent, sur le registre de la présence à soi, étant entendu que le « soi » n'est précisément rien de disponible (de substantiel et de substantant) à quoi on puisse être « présent », mais justement la résonance d'un renvoi¹. Pour cette raison, l'écoute – l'ouverture tendue à l'ordre du sonore, puis à son amplification et à sa composition musicales – peut et doit nous apparaître non pas comme une figure de

1. En parlant de « présence à soi », on se place évidemment à l'endroit où Jacques Derrida a situé le cœur de son entreprise, et principalement à partir de *La Voix et le Phénomène*. De fait, on pourrait rouvrir ici tout le chantier de cette « voix » : montrer sa sonorité et sa musicalité revient à faire résonner autrement la différence « même ». Mais on doit aussi d'abord et tout simplement remarquer que le privilège philosophique donné par Husserl, après bien d'autres, au retentissement silencieux d'une voix comme sujet du sujet lui-même, n'est certainement pas étranger (fût-ce par renversement) à la propriété singulière de la pénétration et de l'émotion sonore. Un peu plus loin, je vais revenir en compagnie de Granel sur l'analyse du « présent vivant » de la présence-à-soi.

l'accès au soi, mais comme la réalité de cet accès, une réalité par conséquent indissociablement « mienne » et « autre », « singulière » et « plurielle » tout autant que « matérielle » et « spirituelle » et que « signifiante » et « assignifiante »¹.

Cette présence n'est donc pas la position d'un être-présent : elle ne l'est justement pas. Elle est présence au sens d'un « en présence de » qui, lui-même, n'est pas un « en vue de » ni un « vis-à-vis ». C'est un « en présence de » qui ne se laisse pas objectiver ni projeter au-devant. C'est pourquoi elle est d'abord présence au sens d'un *présent* qui n'est pas un être (du moins pas au sens intransitif, stable et consistant du mot²), mais plutôt un *venir* et un *passer*, un *s'étendre* et un *pénétrer*. Le son essentiellement provient et se

1. L'ouïe et le sonore n'en reçoivent pas pour autant un privilège au sens raide du terme, bien qu'ils en tirent une particularité remarquable. En un sens, il faut bien se résoudre à le redire, tous les registres sensibles composent cet accès au « soi » (c'est-à-dire aussi au « sens »). Mais le fait qu'ils soient plusieurs – et sans totalisation possible – marque ce même accès, d'emblée, d'une diffraction interne, laquelle peut-être à son tour se laisse analyser en termes de renvois, d'échos, de résonances et aussi de rythmes. Il faudra prolonger ailleurs cette analyse qui débouche aussi, on le comprend, sur celle de la pluralité des arts (cf. Jean-Luc Nancy, *Les Muses*, Paris, Galilée, nouv. éd. augmentée, 2001, en particulier « Les arts se font les uns contre les autres »).

2. Car il convient de réserver la possibilité, demandée par Heidegger, d'une transitivité du verbe « être ».

dilate, ou se diffère et se transfère. Son présent n'est donc pas non plus l'instant du temps philosophico-scientifique, le point de dimension nulle, la stricte négativité dans laquelle a toujours consisté ce temps mathématique. Mais le temps sonore a lieu d'emblée selon une tout autre dimension, qui n'est pas non plus celle de la simple succession (corollaire de l'instant négatif). C'est un présent en vague sur un flot, non en point sur une ligne, c'est un temps qui s'ouvre, qui se creuse et qui s'élargit ou se ramifie, qui enveloppe et qui sépare, qui met ou qui se met en boucle, qui s'étire ou se contracte, etc.

Le présent sonore est d'emblée le fait d'un espace-temps : il se répand dans l'espace ou plutôt il ouvre un espace qui est le sien, l'espace-même même de sa résonance, sa dilatation et sa réverbération. Cet espace lui-même est d'emblée omnidimensionnel et transversal à tous les espaces : on a toujours remarqué l'expansion du son à travers les obstacles, sa propriété de pénétration et d'ubiquité¹.

Le son n'a pas de face cachée², il est tout devant derrière et dehors dedans, *sens dessus des-*

1. On se rapportera en particulier à Erwin Strauss, *Le Sens des sens*, tr. G. Thines et J.-P. Legrand, Grenoble, Jérôme Million, 1989, p. 602 sq.

2. Cf. « Musique » dans Jean-Luc Nancy, *Le Sens du monde*, Paris, Galilée, 1993, p. 135.

sous par rapport à la logique la plus générale de la présence comme paraître, comme phénoménalité ou comme manifestation et, donc, comme face visible d'une présence subsistant en soi. Quelque chose du schème théorique et intentionnel réglé sur l'optique y vacille. Écouter, c'est entrer dans cette spatialité par laquelle, *en même temps*, je suis pénétré : car elle s'ouvre en moi tout autant qu'autour de moi, et de moi tout autant que vers moi : elle m'ouvre en moi autant qu'au dehors, et c'est par une telle double, quadruple ou sextuple ouverture qu'un « soi » peut avoir lieu¹. Être à l'écoute, c'est être *en même temps* au dehors et au dedans, être ouvert *du* dehors et *du* dedans, de l'un à l'autre donc et de l'un en l'autre. L'écoute formerait ainsi la singularité sensible qui porterait sur le mode le plus ostensif la condition sensible ou sensitive (*aïsthétique*) comme telle : le partage d'un dedans/dehors, division et participation, déconnexion et contagion. « Ici, le temps se fait espace », fait chanter Wagner dans *Parsifal*².

1. Malgré des proximités, il ne serait pas possible d'appliquer entièrement une telle description aux autres modes de pénétration sensible que sont l'odeur et la saveur, et encore moins à la pénétration lumineuse.

2. Acte I, scène I, Gurnemanz : « *Du siehst, mein Sohn, / zum Raum wird hier die Zeit* », au moment où le décor passe du dehors de la forêt à l'intérieur de la salle du Graal dans une grande montée de l'orchestre où reviennent les thèmes majeurs de l'œuvre.

Dans cette présence ouverte et surtout ouvrante, dans l'écartement et dans l'expansion acoustiques, l'écoute a lieu *en même temps* que l'événement sonore¹, disposition clairement distincte de celle de la vision (pour laquelle, au demeurant, il n'y a pas non plus d'« événement » visuel ou lumineux en un sens tout à fait identique du terme : la présence visuelle est déjà là disponible avant que je la voie, la présence sonore *arrive* : elle comporte une *attaque*, comme disent les musiciens et les acousticiens). Et les corps animaux, très souvent, le corps humain en particulier, ne sont pas agencés pour interrompre à loisir la venue sonore, comme on l'a souvent remarqué. « Les oreilles n'ont pas de paupières » est un thème ancien souvent repris². De plus, le son qui pénètre par l'oreille propage à travers tout le corps quelque chose de ses effets, ce qu'on ne saurait dire de manière équivalente à propos du signal visuel. Et si l'on relève aussi que « celui qui émet un son entend le son qu'il émet », on souligne que l'émission sonore animale est forcément aussi (là encore, le plus souvent) sa propre réception.

1. Cf. Erwin Strauss, *Le Sens des sens*, op. cit. Cf. aussi, dans l'exposé de Michel Chion que j'entendis au même colloque de l'IRCAM, les thèmes de l'impossibilité d'un *recul* et d'un *rapprochement* de l'objet sonore, par différence avec l'objet visible, ou de l'impossibilité d'une *vue d'ensemble* dès que l'objet sonore a une certaine durée.

2. Dans cet énoncé précis, par Pascal Quignard, *La Haine de la musique*, Paris, Calmann-Lévy, 1996, p. 107.

Un *son* met en état de quasi-présence de tout le système des *sons* – et c'est là ce qui distingue primitivement le *son* du *bruit*. Le *bruit* donne des idées de causes qui le produisent, des dispositions d'action, des réflexes – mais non un état d'imminence d'une famille de sensations intrinsèque¹.

De toutes les manières, le sonore est omniprésent, dès qu'il est présent, et sa présence n'est jamais simple être-là ou état de choses, mais elle est toujours à la fois avancée, pénétration, insistance, obsession ou possession, en même temps que présence « en rebond² », en renvoi d'un élément à l'autre, que ce soit entre l'émetteur et le récepteur ou dans l'un ou l'autre ou, enfin et surtout, entre le son et lui-même : dans cet entre ou antre du son où il est proprement ce qu'il est en résonnant selon le jeu de ce que l'acoustique distingue comme ses composantes (hauteur, durée, intensité, attaque, sons harmoniques, sons partiels, bruits de fond, etc.) et dont la caractéristique majeure est de ne pas former seulement les résultats d'une décomposition abstraite du phénomène concret, mais de *jouer* aussi réellement les uns contre les autres *dans* ce phénomène, de telle sorte que le son sonne ou résonne toujours en deçà d'une opposition simple entre conso-

1. Paul Valéry, *Cahiers II*, Paris, Gallimard, 1974, p. 974.

2. *Ibid.*, p. 68.

nance et dissonance, étant fait d'un accord et d'un discord intimes entre ses parties : étant fait, faut-il peut-être finir par dire, *de l'accord discordant qui règle l'intime en tant que tel...* (Et sans oublier, quoique sans pouvoir en parler savamment, la part très singulière jouée dans l'écoute par ce qu'on nomme les « otoémissions acoustiques » produites par l'oreille interne de celui qui écoute : les sons oto- ou auto-produits qui viennent se mêler aux sons reçus, pour les recevoir...)

Toute la présence sonore est ainsi faite d'un complexe de renvois dont le nouage est la résonance ou la « sonnance » du son, expression que l'on doit entendre – entendre et écouter – aussi bien du côté du son lui-même, ou de son émission, que du côté de sa réception ou de son écoute : c'est justement de l'une à l'autre qu'il « sonne ». Là où la présence visible ou tactile se tient dans un « en même temps » immobile, la présence sonore est un « en même temps » essentiellement mobile, vibrant de l'aller-retour entre la source et l'oreille, à travers l'espace ouvert¹,

1. Ou bien, pour insister encore sur la singulière communauté des « sens » : la dimension « sonore » serait celle de la dynamique d'un aller-retour, se manifestant aussi bien, mais autrement, dans l'intensité visuelle ou tactile – la dimension « visuelle » serait celle de l'évidence de l'aspect ou de la forme, la dimension « tactile » celle de l'impression du grain, chacune se manifestant aussi bien, mais autrement, dans une certaine intensité ou modalité des autres.

présence de présence plutôt que pure présence. On pourrait proposer de dire : il y a le *simultané* du visible et le *contemporain* de l'audible.

Cette présence est donc toujours dans le renvoi et la rencontre. Elle *se* renvoie à *soi*, elle *se* rencontre ou, mieux, elle se fait contre soi, à son encontre et tout contre. Elle est co-présence ou encore « présence en présence », si l'on peut dire. Mais pour autant qu'elle ne consiste pas dans un être-présent-là, dans un être stable et posé, elle n'est cependant pas ailleurs ni absente : elle serait plutôt dans ce rebond du « là » ou dans sa mise en branle, qui fait de lui, du lieu sonore (« sonorisé », serait-on tenté de dire, branché sur le son), un lieu-à-soi, un lieu *comme* rapport à soi, comme avoir-lieu d'un soi, un lieu vibrant comme le diapason d'un sujet ou, mieux, comme un diapason-sujet. (Le sujet, un diapason ? Chaque sujet, un diapason différemment réglé ? réglé sur soi – mais sans fréquence connue ?)

Il faudrait ici s'arrêter longuement sur le rythme : il n'est pas autre chose que le temps du temps, l'ébranlement du temps lui-même dans la frappe d'un présent qui le présente en le disjointant de lui-même, en le dégageant de sa simple *stance* pour la faire *scansion* (montée, levée du pied qui scande) et *cadence* (chute, passage dans le battement). Ainsi, le rythme disjoint la succession de la linéarité de la séquence ou de la durée : il plie le temps pour le donner au temps lui-

même, et c'est de cette façon qu'il plie et déplie un « soi ». Si la temporalité est la dimension du sujet (depuis saint Augustin, Kant, Husserl et Heidegger), c'est qu'elle définit le sujet comme ce qui *se* sépare, non seulement de l'autre ou du pur « là », mais aussi bien de soi : en tant qu'il s'attend et qu'il *se* retient, en tant qu'il (se) désire et qu'il (s')oublie¹ pour autant qu'il retient, en la répétant, sa propre unité vide et son unicité projetée, ou... jetée².

Le lieu sonore, l'espace et le lieu – et l'avoir-lieu – *en tant que* sonorité, ce n'est donc pas un lieu où le sujet viendrait se faire entendre (comme la salle de concert ou le studio dans lequel entre le chanteur, l'instrumentiste), c'est au contraire un lieu qui devient un sujet dans la mesure où le son y résonne (un peu, *mutatis mutandis*, comme la conformation architecturale d'une salle de concert ou d'un studio est engendrée par les nécessités et par les attentes d'un dessein acoustique). Peut-être faut-il ainsi comprendre l'enfant qui naît avec son premier cri comme étant lui-même – son être ou sa subjectivité –

1. On peut étayer plus précisément cette constitution rythmique du « soi » avec Nicolas Abraham, *Rythmes*, Paris, Flammarion, 1999.

2. Cf. les analyses de la rétention primaire et du « je » kantien que mène Bernard Stiegler dans *La Technique et le Temps*, 3. *Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Paris, Galilée, 2001.

l'expansion soudaine d'une chambre d'écho, d'une nef où retentit à la fois ce qui l'arrache et ce qui l'appelle, mettant en vibration une colonne d'air, de chair, qui sonne à ses embouchures : corps et âme d'un quelqu'un nouveau, singulier. Un qui vient à soi en s'entendant adresser la parole *tout comme* en s'entendant crier (répondre à l'autre ? l'appeler ?), ou chanter, toujours chaque fois, sous chaque mot, criant ou chantant, *s'exclamant* comme il le fit en venant au monde.

La mise en branle du lieu est identiquement celle de l'instant présent. Ce qui soustrait le présent sonore à la ponctualité négative et chronométrique du présent pur et simple (temps non plié, non battu, non modulé), c'est que ce temps de l'addition successive des présents y est *en même temps* reprise d'un présent (déjà) passé et relance d'un présent (encore) à venir. C'est en ce sens qu'on peut dire par exemple : « Pas de temps physique en musique¹. »

1. Propos du chef d'orchestre Sergiu Celibidache, entendu à la radio (octobre 1999). À moins qu'on ne doive aussi retourner ce propos pour dire qu'il n'y a pas de temps physique, fût-ce le plus sèchement mesuré, qui ne soit déjà cadence et même timbre, la première fût-elle strictement monotone et le second simple froissement du silence : la singulière logique sensible du *tic-tac*, c'est que le son identique, sans la variation imagée du « i » au « a » dans cette onomatopée, diffère pourtant de lui-même ou diffère son identité.

Il faudrait ici rappeler toute l'analyse husserlienne du temps, mais en la conduisant à la remise en jeu qu'en donne magistralement Gérard Granel¹. S'il est pardonnable de schématiser à outrance, on rappellera seulement ceci : pour décrire la conscience du temps, Husserl emploie le paradigme de l'écoute d'une mélodie². Il analyse comment le présent de cette perception est un présent formé par le recouvrement, en lui ou sur lui, de l'impression présente et de la rétention de l'impression passée, ouvrant en avant sur l'impression à venir. Présent, par conséquent, non instantané, mais en lui-même différentiel. La mélodie devient ainsi la matrice d'une pensée de l'unité *de et dans* la diversité – voire dans la divergence ou dans la « divorcité » (séparation selon des sens inverses) – aussi bien que d'une diversité ou divergence *de et dans* l'unité. Nul hasard, c'est certain, dans le fait que la musique, et plus précisément son écoute, vienne soutenir et exposer une saisie principielle de l'unité dans la différence et de cette dernière dans la première. L'unité de l'unité et de la différence, du suivi de la mélodie et de sa modulation, de son air et de ses notes, si on peut le dire ainsi, s'effectue

1. *Le sens du temps et de la perception chez E. Husserl*, Paris, Gallimard, 1968.

2. Bien entendu, on pourrait et on devrait s'arrêter aussi sur la sélection de la mélodie, séparée des autres valeurs sonores et musicales (harmonie, timbre, intensité).

dans ce que Husserl appelle le « présent vivant ». Ce présent est le *maintenant* d'un sujet qui donne, en première ou en dernière instance, sa présence au présent, ou son présent à la présence. Dans les termes que j'emploie ici, je dirai que le « présent vivant » résonne, ou qu'il est lui-même résonance et n'est que cela : résonance l'une dans l'autre des instances ou des stances de l'instant.

Or Granel fait surgir en ce point son objection, de provenance heideggerienne : pour cette analyse, la différence a été implicitement assignée comme unité à partir de laquelle « le regard phénoménologique fait déjà *ressortir*¹ » et l'unité et la diversité saisies ou prononcées *comme telles*. L'intentionnalité phénoménologique se détourne ainsi de ce que pourtant elle visait : le « retrait » originel de chaque trait, unité et diversité, qui ne s'offre pas *comme tel* mais qui plonge au contraire dans ce que Granel nomme « le Tacite » ou « la différence silencieuse qui fructifie en tout perçu ». Celle-ci n'est, pour Granel, rien d'autre que le retrait, la fugitivité et la pudeur de l'être en son sens heideggerien. Or ce sens – pour ajouter un mot au texte de Granel – est le sens transitif du verbe « être² » selon lequel l'être « est l'étant » sur un mode transitif (qui n'est pourtant pas un

1. *Le sens du temps et de la perception chez E. Husserl*, *op. cit.*, p. 118.

2. *Cf. supra*, n. 2, p. 31.

« faire » ni aucune opération...) : un sens, par conséquent, impossible à entendre/comprendre, un sens insignifiable mais qui, peut-être, se laisse... écouter. Oublieux de ce retrait de l'être, Husserl, selon Granel, perpétue l'« oubli de l'être » au sens de Heidegger, et cela dans la mesure même où il ne tend pas l'oreille à la résonance musicale mais la convertit d'avance en objet d'une visée qui la configure. Le son (et/ou le sens) serait ce qui d'abord n'est pas visé. Il ne serait pas d'abord « intentionné » : au contraire c'est lui qui mettrait en tension, ou bien sous tension, son sujet qui ne l'aurait pas précédé d'une visée.

À ce compte, il faudrait dire – fût-ce en outrepassant le propos de Granel – que la musique (sinon le son en général) n'est pas exactement un phénomène, c'est-à-dire ne relève pas d'une logique de la manifestation. Mais elle relève d'une autre logique, qu'il faudrait dire de l'évocation, toutefois en ce sens précis : alors que la manifestation met au jour de la présence, l'évocation appelle (convoque, invoque) la présence à elle-même. Elle ne l'établit pas plus qu'elle ne la suppose établie. Elle anticipe sa venue et retient son départ, restant elle-même suspendue et tendue entre les deux : temps et sonorité, sonorité comme temps et comme sens¹. Évocation : appel

1. Comment éviter de remarquer que l'étymologie de *sonare*, dans un groupe sémantique du son ou du bruit, ne

et, dans l'appel, souffle, exhalaison, inspiration et expiration. Dans *appellare*, il n'y a pas d'abord l'idée de « nommer », mais celle d'une poussée, d'une impulsion.

Suivant Granel : de la mélodie au silence qui la déclare en taisant l'unité de son unité et de sa différence, telle est la remontée outre-phénoménologique – c'est-à-dire ontologique, toujours au sens où l'être y diffère continûment de tout être-ici-et-maintenant. Ce qui ne veut pas seulement dire qu'il en est toujours différent, mais qu'il ne cesse de différer cette différence elle-même : il ne la laisse pas s'identifier entre deux identités, puisqu'il est, lui, le différent, indifférent à l'identité et à la différence.

peut être séparée d'un autre groupe onomatopéique (où le son donne le sens...) dont *susurrus* (bourdonnement, murmure) est le premier représentant (« mot expressif », précisent Ernout et Meillet, dans lequel « le redoublement et la gémination de *r* sont deux traits caractéristiques » (*Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 670). Et comment ne pas ajouter que le mot « mot » lui-même vient de *mutum*, qui désigne un son privé de sens, le *murmure* émis en répétant la syllabe *mu* ? (Et pour le grec *sigé*, « silence », on propose aussi parfois de partir d'une « syllabe expressive *si-* », comme pour *sitta*, qui est un appel de berger...). Si la différence silencieuse se retire au sein de la musique, le son privé de sens ne se retire-t-il pas au sein (mais non *du* sein) de la parole censée vouloir dire ? La musique n'est pas l'origine du langage, comme on a voulu si souvent le penser, mais ce qui se retire et qui s'abîme en lui.

Je propose de transcrire en disant qu'il s'agit de remonter à ou de s'ouvrir à la résonance de l'être ou à l'être comme résonance. Le « silence » en effet doit ici *s'entendre* non pas comme une privation mais comme une disposition de résonance : un peu – voire exactement... – comme dans une condition de silence parfait on entend résonner son propre corps, son souffle, son cœur et toute sa caverne retentissante¹. Il s'agit donc de remonter du sujet phénoménologique, point de visée intentionnelle, à un sujet résonant, espace-ment intensif d'un rebond qui ne s'achève en aucun retour en soi sans aussitôt relancer en écho un appel à ce même soi. Tandis que le sujet de la visée est toujours-déjà donné, posé en soi à son *point de vue*, le sujet de l'écoute est toujours encore à venir, espacé, traversé et appelé par lui-même, *sonné* par lui-même, si je peux me permettre tous les jeux de mots, même triviaux, que suggère ici la langue française². Bien que Granel

1. Dans la caverne de Platon, il n'y a pas que les ombres des objets promenés au dehors : il y a aussi l'écho des voix des porteurs, détail qu'on oublie le plus souvent tant il est vite délaissé par Platon lui-même au profit exclusif du schème visuel et lumineux.

2. Pour les allophones : « sonner » peut vouloir dire en argot, « étourdir », « mettre K.O. », et aussi « faire venir avec une sonnette » comme un domestique autrefois ; en revanche, « sonner » a eu, en ancien français, le sens de « jouer » (un instrument de musique) et de « prononcer » (un mot), ainsi que de « raconter dans un poème » (de façon accentuée, éclatante)

ne l'ait pas formellement déclaré, le pas qu'il veut franchir, en travaillant au corps la description husserlienne, de l'ordre phénoménologique jusqu'au retrait et au recel ontologique, n'est pas par accident un pas qui passe du regard à l'écoute : en un sens, il revient à suggérer que Husserl persiste à « voir » la mélodie au lieu de l'écouter...

Le sujet de l'écoute ou le sujet à l'écoute (mais aussi celui qui est « sujet à l'écoute » au sens où l'on peut être « sujet à » un trouble, à une affection et à une crise) n'est pas un sujet phénoménologique, c'est-à-dire qu'il n'est pas un sujet philosophique et, qu'en définitive, il n'est peut-être aucun sujet sauf à être le lieu de la résonance, de sa tension et de son rebond infinis, l'ampleur du déploiement sonore et la minceur de son repliement simultané – par quoi se module une voix dans laquelle vibre en s'y retirant le singulier d'un cri, d'un appel ou d'un chant (une « voix » : il faut comprendre ce qui sonne d'une gorge humaine sans être langage, ce qui sort d'un gosier animal ou d'un instrument quel qu'il soit, voire du vent dans les branches : le bruissement auquel nous tendons ou prêtons l'oreille¹).

ou même de « signifier, faire entendre un sens », avant de restreindre son acception, comme aujourd'hui, à « rendre un son », « retentir », « résonner ».

1. Cf. Giorgio Agamben, « La recherche de la voix dans le langage, c'est cela la pensée », *La fine del pensiero, Le Nouveau Commerce*, n°s 53-54, Paris, 1982.

Interlude : musique mutique *

Pris au mot : « mot », de *mutum*, son émis privé de sens, bruit produit en faisant *mu*.

Mutmut facere : murmurer, grommeler – *muzô*, faire *mu*, *mu*, dire le *m*.

Ne dire mot : tout juste *m* ou *mu*, *muttio*, *mugio*, mugir, *mûnjami*, *mojami*.

Mutisme, *motus*, amuïr, amuïssement : celui du *t* à la fin du mot *mot*.

Bruit voisin : *mormurô*, *marmarah*, *murméti*, *murmeln*, murmure.

Fausse origine voisine : *motus*, motion, mouve-

* La première partie de ce texte a été écrite pour un livre d'artiste de Susanna Fritscher, intitulé *Mmmmmmm*, Paris, Éditions Au Figuré, 2000. La seconde partie y fut ajoutée pour sa publication en contribution à « Derrida lecteur », numéro spécial (38, 1-2) préparé par Ginette Michaux et Georges Leroux, *Études françaises*, Presses de l'Université de Montréal, 2001.

ment des lèvres, émotion.

Marmonner, marmotter, marronner, mussiter, grommeler, chuchoter, bougonner, grogner.

Entre les lèvres, *mulla*, passage des lèvres, *Mund*, *Maul*, bouche, gueule.

Mot à mot, *muhen*, faire *muh*, meuh, meugler.

Mund, *mouth* – *mucken*, *mocken*, *mockery*, moquer.

Münden, s'ouvrir, déboucher, se déverser.

Muô, se fermer, *musès*, *mustikos*, mystère (ne pas révéler).

Motet : poème ou chant.

Autre bruit voisin : la mouche, *musya*, *muia*, *musca*, *Mücke*.

Mmmmmmm.

Dans Ougarit la Phénicienne, *Mot*, dieu de la moisson, meurt sur l'aire avec les épis, pour renaître à la prochaine moisson. Dieu du grain et de la mort.

.....

Mmmmmmm se continue : répète son murmure, bouche fermée, pas même ôm, la syllabe sainte ouvrant le joyau dans la fleur de lotus de la médita-

tion qui se vide d'elle-même : pas même cette sourde profération dans laquelle Hegel entendait le défaut de l'articulation entre voyelle et consonne, pareil au défaut d'une nuit où les vaches sont noires aussi bien que d'une lumière aveuglante, pareil, oui, au meuglement des vaches dans la nuit, pareil à l'indistinct dans lequel le concept perd sa propre différenciation en laquelle il consiste tout entier, pareil, oui, au sillage laissé dans l'air ou sur le papier par le retrait du concept, par un évanouissement de la différence qui ne produit pas d'identité, mais le vrombissement, le bourdonnement, le grommèlement et le borborygme de la consonne qui seulement résonne, n'articulant aucune voix. Mmmmmmm résonne antérieur à la voix, dans la gorge, à peine effleurant les lèvres du fond de la bouche, sans mouvement de langue, juste colonne d'air poussée de la poitrine dans la cavité sonore, la caverne de la bouche qui ne parle pas. Ni voix, ni écriture, ni mot, ni cri, mais bruissement transcendantal, condition de tout mot et de tout silence, archie glottique dans laquelle je râle et je vagis, agonie et naissance, je fredonne et je gronde, chanson, jouissance et souffrance, mot immobile, mot momifié, monotonie où se résout et s'amplifie la polyphonie qui monte du fond du ventre, un mystère d'émotion, l'union substantielle de l'âme et du corps, du corps et de l'âmmmm.

.....

.....

Nous aurions ainsi établi que l'écoute (s')ouvre à la résonance et que la résonance (s')ouvre au soi : c'est-à-dire à la fois qu'elle ouvre à soi (au corps résonant, à sa vibration) et qu'elle ouvre au soi (à l'être en tant que son être se met en jeu pour lui-même). Or une mise en jeu, c'est-à-dire le renvoi d'une présence à autre chose qu'elle-même, ou à une absence de chose, le renvoi d'un *ici* à un *ailleurs*, d'un *donné* à un *don*, et toujours, à quelque égard, de *quelque chose* à *rien* (à la *res* du « rien »), cela s'appelle le sens, ou du sens.

Ainsi, donc, l'écouteur (si je peux le nommer ainsi) est tendu pour finir par du sens (plutôt que tendu vers, intentionnellement), ou bien il est offert, exposé à du sens. (À cet égard, d'ailleurs, et pour le redire encore, l'écoute prend en écharpe l'unité et la disparité des dispositions sensorielles. Elle fait résonner entre eux les registres sensibles et le registre intelligible¹ – que ce soit consonance ou dissonance, qu'il y ait symphonie ou *Klangfarbenmelodie*, qu'il y ait même euphonie ou cacophonie, ou quelque autre rapport de résolution ou de tension.)

Le sens s'ouvre dans le silence. Il ne s'agit pour-

1. Je répète pourtant aussi, inlassablement : chaque « sens » joue ce rôle, à son tour et en même temps...

tant pas de conduire au silence comme au mystère du sonore, comme à la sublimité ineffable toujours trop vite attribuée au musical pour y faire entendre un sens absolu (du moins selon une tradition née avec le romantisme – mais certes pas étrangère à l'histoire du *sens* et de sa vérité en Occident, sinon ailleurs aussi). Il s'agit bien, il doit s'agir jusqu'au bout, d'*écouter* ce silence du sens. Cette formule n'est pas une facilité verbale. L'écoute doit être examinée – elle-même auscultée – au plus vif ou au plus serré de sa tension et de sa pénétration. L'oreille est tendue par ou selon du sens – peut-être faut-il dire que sa tension, déjà, est sens ou fait du sens, depuis les bruits et les cris qui signalent à l'animal le danger ou le sexe, jusqu'à l'écoute analytique qui n'est après tout qu'une mise en figure ou en fonction de l'écoute en tant que disposée à l'affect et non seulement au concept (qui ne relève que de l'entendre), telle qu'elle peut toujours jouer (ou « analyser »), même dans une conversation, dans une salle de cours ou dans un prétoire. L'écoute musicale apparaît alors comme le prélèvement, l'élaboration et l'intensification de la disposition la plus tendue du « sens auditif ». (L'écoute musicale, cela veut dire, en fin de compte, la musique elle-même, la musique qui, avant tout, *s'écoute*, qu'elle soit écrite ou non, et lorsqu'elle est écrite, de sa composition jusqu'à son exécution. Elle *s'écoute* selon les différentes

flexions possibles de l'expression : elle est faite pour être écoutée, mais elle est d'abord, en soi, écoute de soi.)

Cette disposition profonde – disposée, en effet, selon la profondeur d'une caisse de résonance qui n'est autre que le corps de part en part – est un rapport au sens, une tension vers lui : mais vers lui tout à fait en amont de la signification, sens à l'état naissant, à l'état de renvoi pour lequel n'est pas donnée la fin de ce renvoi (le concept, l'idée, l'information), et donc à l'état de renvoi sans fin, comme un écho qui se relance lui-même et qui n'est rien que cette relance allant *decrecendo*, voire *moriendo*¹. Être à l'écoute, c'est être disposé à l'entame du sens, et donc à une entaille, à une coupure dans l'indifférence in-sensée en même temps qu'à une réserve antérieure et postérieure à toute ponctuation signifiante. Dans l'écartement de l'entame résonne l'*attaque* du sens, et cette expression ne serait pas une métaphore : l'amorce du sens, sa possibilité et son coup d'envoi, son adresse, n'a peut-être lieu nulle part ailleurs que dans une attaque sonore : un frottement, le pincement ou le crissement d'un effet de gorge, un

1. Mais *moriendo*, ce n'est pas en finissant, c'est en infinisant. Je songe aussi, bien sûr, au livre auquel Roger Laporte a donné ce titre, mais encore au *mourir* tel que Blanchot l'entend, c'est-à-dire en tant qu'*écrire*, lequel désigne alors la parole (le sens du son) comme résonance infinie (le son du sens).

borborygme, un craquement, une stridence où souffle une murmurante matière pensante, ouverte dans la division de sa résonance. Encore une fois, le cri naissant, la naissance du cri – appel ou plainte, chant, froissement de soi, et jusqu'au dernier murmure.

Résonne ainsi, en deçà d'un dire, un « vouloir-dire » auquel il ne faut pas donner d'abord la valeur d'une volonté, mais la valeur inchoative d'une levée articulatoire ou profératrice encore sans intention et sans vision de signification – celles-ci étant impossibles sans cette levée, qui ressemblerait peut-être à ces élans pour parler lorsqu'on n'a rien à proprement énoncer – en faisant l'amour, en souffrant –, ou qui serait « une énonciation sans énoncé », comme le dit Bernard Baas dans un commentaire consacré à la « voix » selon Lacan¹.

En suivant ce commentaire, nous sommes une fois de plus conduits vers une radicalisation de la « voix phénoménologique » reconnue par Derrida chez Husserl. Une fois de plus, en outre, et bien que dans une tout autre veine que celles de Derrida, de Granel et de Lacoue-Labarthe, ce qui est touché concerne l'originarité, dans le sujet ou, mieux encore, comme le sujet du sujet,

1. *De la chose à l'objet*, Louvain, Peeters/Paris, Vrin, 1999, p. 149 sq.

d'une différence : d'une différence qui ne se contente pas de diviser ou de différer l'unité supposée première (geste parfaitement classique depuis Kant), mais qui n'est autre, elle-même (dans l'identité, donc, de la différence qu'elle est : au beau milieu de son écart), que le renvoi à soi dont le soi se soutient, mais ne se soutient qu'en déhiscence ou en différentiel *de soi* (se soutient, donc, en défailant, se laisse soutenir d'ailleurs).

Lacan nomme la voix « l'altérité de ce qui se dit » : ce qui, dans le dit, est autre que le dit¹, en un sens le non-dit ou le silence, mais tout autant le dire lui-même, et encore ce silence disant comme l'espace dans lequel « je m'entends moi-même » lorsque je saisis des significations, lorsque

1. Donc en un sens le « dire », mais le « dire » comme non-dit *et aussi* comme non-disant : bruyant, bruissant... (Par ailleurs, le couple du « dire » et du « dit » mènerait forcément à croiser un thème connu de Levinas, mêlé par lui au thème de la « voix du silence » (par exemple *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye, Nijhoff, 1978, p. 172). La question des rapports, chez Levinas, entre vision, audition et toucher mériterait qu'on s'y arrête (cf. Edith Wyschogrod, « *Doing before hearing: on the primacy of touch* », dans *Textes pour Emmanuel Levinas*, Paris, Jean-Michel Place, 1980). Ce serait sans doute un cas remarquable des complications et des limites que rencontre toute mise en présence d'un régime sensible (en tous les sens de « sens », y compris le « sens » de l'agir) : le sensible ne s'aborde que par sa singularité plurielle, selon laquelle seule il « fait sens ».

je les entends venir d'autrui ou de ma pensée (c'est la même chose). Je ne peux les entendre, en effet, que si je les écoute résonner « en moi ». L'altérité par rapport au « dit » de la « voix » ainsi comprise est donc en effet moins celle d'un non-dit que celle d'un non-dire dans le dire ou du dire lui-même, où le dire peut retentir, et ainsi proprement dire. Lacan précise : « La voix en tant que distincte des sonorités [...] résonne¹ », par où Lacan veut la tenir distincte des sonorités parlantes (signifiantes).

Mais la « pure résonance » (comme la nomme alors Baas) est encore une sonorité – ou, si l'on préfère, une archi-sonorité : aussi est-elle non seulement, selon sa « pureté » (prise en valeur kantienne), un transcendantal non sensible de la sonorité signifiante, mais encore, selon sa « résonance » (qui fait sa nature), une « matérialité sonore, vibration qui anime aussi bien l'appareil auditif que l'appareil phonatoire, plus encore : qui saisit tous les lieux somatiques où résonne la voix phénoménale (la pulsation rythmique, la crispation ou la détente musculaire, l'amplification respiratoire, le frisson épidermique..., soit tout ce que naguère on appelait, plus ou moins confusément, les manifestations du « corps parlant »)² ». Ainsi, la résonance transcendantale

1. Bernard Baas, *De la chose à l'objet*, op. cit., p. 197.

2. *Ibid.*, p. 217-218.

est aussi bien incorporée, et même, en toute rigueur, elle n'est que cette incorporation (qu'il vaudrait mieux nommer : l'ouverture d'un corps). La possibilité du sens s'identifie avec la possibilité de la résonance, soit de la sonorité elle-même. Plus précisément, la possibilité sensée du sens (ou, si l'on veut, la condition transcendante de signifiante sans laquelle il n'y aurait aucun sens) se recouvre avec la possibilité résonnante du son : c'est-à-dire, en définitive, avec la possibilité d'un écho ou d'un renvoi du son à soi en soi¹.

1. Non pas, une fois de plus, que cette réverbération soit absente des autres régimes sensibles : au contraire elle les constitue tous (une couleur ou un grain « résonnent » aussi, peut-on dire). Mais la sonorité, à la limite, n'est *que* sa réverbération : comme si elle ne posait pas, ne déposait pas une qualité consistante comme la couleur ou le grain : aussi a-t-on recours aux noms de ces qualités pour parler du sonore (de sa couleur ou de son grain, entre cent autres métaphores). C'est peut-être en ce sens qu'il faut entendre Schelling lorsqu'il écrit que si tout art est une pénétration du verbe divin dans la finitude du monde, dans l'art plastique le verbe se présente pétrifié, tandis que dans la musique « le vivant entré dans la mort – le verbe prononcé à l'intérieur du fini – est encore perceptible en tant que son [*Klang*, ou “résonance”] » (*Philosophie der Kunst*, § 73). Pour Schelling, cependant, ce n'est pas encore le sommet de l'art, qui ne peut être que dans le langage, où le verbe reste infiniment prononcé, et qui cependant s'indique par privilège dans l'élément sonore car c'est grâce à lui que s'effectue dans le monde l'acte d'affirmation qui est celui du verbe

Le sens est d'abord le rebond du son, rebond coextensif à tout le pli/dépli de la présence et du présent qui fait ou qui ouvre le sensible comme tel, et qui ouvre en lui l'exposant sonore : l'écar-

divin (si je peux contracter ainsi les considérations qui terminent la *philosophie de l'art* telle que nous l'avons). Impossible de ne pas remarquer le cercle : à partir du motif du « verbe », Dieu est désigné comme originellement parlant, ce qui confère à la parole (très précisément distinguée par Schelling d'un possible langage de gestes) le privilège tout naturel, si je peux dire, d'être son écho, résonance de la pure sonorité originelle, et donc résonance d'une résonance de/dans l'origine. Un cercle du sens et du son est posé au principe, et sans doute une époque en est-elle marquée jusqu'à nous, à travers le romantisme musical, et Schopenhauer, puis Nietzsche. Si je m'arrête brièvement à le signaler, c'est qu'il doit être très clair que toute l'analyse que je propose, avec les traits que je reprends à Granel, Lacoue-Labarthe, Baas et Lacan, *risque à chaque instant de ne pas se distinguer de ce cercle typiquement métaphysique* qui n'opère rien de moins que la résolution de la présence à soi en même temps que celle de la sensibilité de l'intelligible et de l'intelligibilité du sensible. (On trouve une figure analogue de ce cercle chez Hegel : « L'oreille, sans se tourner pratiquement vers les objets, perçoit le résultat de ce tremblement intérieur du corps par lequel se manifeste [...] une première idéalité venant de l'âme. » (« La musique », introduction, *Esthétique*, p. 322 de la traduction de S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979, vol. IV, p. 322, et p. 122 du vol. III de la traduction de J.-P. Lefèvre et V. von Schenk, Paris, Aubier, 1997, qui comporte une erreur dans cette phrase.) Et de fait, on se trouve ici exactement au point où, simultanément, se joue une double tension de la présence qui pour être à soi sort sans fin de soi et une autre double tension de l'empirique et du transcendantal, une

tement vibrant d'un *sens* en quelque sens qu'on l'entende. Mais cela signifie en outre que le sens consiste d'abord, non pas dans une intention signifiante, mais plutôt dans une écoute où seulement la résonance vient résonner (quitte à ce que cette écoute soit indifféremment celle de la résonance en soi ou celle d'un auditeur pour une source sonore : dans la résonance, il y a la source et sa réception...). Le sens m'arrive bien avant de partir de moi, et bien qu'il ne m'arrive qu'en partant du même mouvement. Plus encore : il n'y a de « sujet » (ce qui toujours veut dire, « sujet d'un sens ») que résonnant, répondant à une lancée, à un appel, à une convocation de sens.

J'aimerais, à partir de là, pousser un peu plus avant, pour aller à nouveau vers la musique, par-delà le sonore abstrait¹. Il convient pour cela d'aller

expérience des sens dépendant d'une postulation onto-théologique, laquelle à son tour dépend de postures sensibles, et de plus une double tension de la *mimesis*, le son étant l'image du sens autant que le sens l'écho du son... tout au moins pour énoncer la chose dans le lexique de ces déterminations et de leurs oppositions. Je ne cherche ni à éviter, ni à lever toutes ces ambivalences : je me contente de les faire entendre.

1. Baas en parle lui-même (au demeurant, il est musicien autant que philosophe). Il le fait toutefois en citant Lévi-Strauss, qui met la musique en dépendance du langage, disant de manière assez schellingienne qu'elle est « le langage moins le sens » (*De la chose à l'objet, op. cit.*, p. 196). Je soutiendrai, non pas à l'opposé mais parallèlement, qu'il

résolument au bout de ce qui est impliqué, sans se laisser brider par un primat du langage et de la signification qui reste tributaire de toute une prévalence onto-théologique et même de ce qu'on peut bien nommer une *anesthésie* ou une *apathie* philosophique¹. Aller au bout veut alors dire, simultanément :

– traiter la « pure résonance » non seulement comme la condition mais comme l'envoi même et l'ouverture du sens, comme outre-sens ou sens qui passe outre la signification,

– traiter le corps, avant toute distinction de lieux et de fonctions de résonance, comme étant tout entier (et « sans organes² ») caisse ou tube de

faut faire résonner cet énoncé dans son autre : « La musique, c'est le sens moins le langage. » Mais peut-être, en fin de compte, « sens » n'a-t-il pas le même sens dans l'un et dans l'autre cas – et le sens en général n'est-il ce qu'il est qu'en écart à soi. Pour remonter vers un hypothétique *etymon* de « sens », n'évoque-t-on pas une famille de termes autour de l'idée de cheminer, voyager ? (Mais voyager n'est pas nécessairement « tendre vers » : cela peut signifier « se promener », errer ; visiter n'est pas viser...)

1. Ou ce que Marie-Louise Mallet nomme et analyse comme « la nuit du philosophe » dans son livre essentiel, *La Musique en respect*, Paris, Galilée, 2002.

2. Selon le mot d'Artaud souvent repris par Deleuze : corps non organisé en vue d'une fin ou fonction, corps « déterritorialisé », corps-puissance et non corps-instrument (ou bien instrument de musique... : ce qui conduirait à se demander si les instruments de musique sont véritablement des « instruments » et non pas plutôt des corps amplifiés, en excroissance, en résonance.

résonance de l'oultre-sens (son « âme », comme on le dit d'un tube de canon, ou de la pièce du violon qui transmet les vibrations entre table et fond, ou encore du petit trou de la clarinette...), – et de là, envisager le « sujet » comme ce qui, du corps, est ou vibre à l'écoute – ou à l'écho – de l'oultre-sens.

D'une certaine façon, ces trois exigences donnent le résultat de l'analyse qui a précédé. Elles ouvrent en même temps une nouvelle question : il faut encore se demander en quoi consiste ce qu'on vient d'appeler l'écoute de l'oultre-sens dès lors qu'on se détache résolument de la perspective signifiante comme perspective finale. Or il le faut bien si l'on veut être fidèle non seulement au refus, évoqué à l'instant, de l'anesthésie philosophante, mais surtout à l'exigence que porte le double motif de l'écoute et de la résonance. Or cette nécessité et cette fidélité ne présentent pas leur requête au seul philosophe : elles la présentent aussi bien à quiconque se confronte à l'interprétation de la musique, et que ce terme d'« interprétation » soit pris en son sens herméneutique ou en son sens instrumental : l'un n'étant précisément jamais quitte de l'autre.

(*Jouer* la musique, c'est la faire sonner, et son sens est dans sa résonance (sa composition y est soumise, ou destinée). Mais la musique elle-même, pour être musique, joue des ressources

sonores des corps frappés, frottés, pincés, et elle *les joue*. On peut dire d'elle à la fois qu'elle fait taire le bruit et qu'elle interprète les bruits : les fait sonner et faire sens non plus en tant que bruits de quelque chose, mais dans leur propre résonance. Sans aucun doute, on peut décrire en pareils termes ce que fait la peinture avec les couleurs de la « nature », la sculpture avec les matières et les masses. Mais les termes de la description – l'« interprétation », le « jeu », la « résonance interne » – ne seront pas par hasard pris à la musique, et n'ont pas de répondants exacts dans les autres registres. Ce qui peut être porté à une puissance supérieure si l'on dit que le musical interprète les résonances mutuelles des registres artistiques et/ou sensibles (les « correspondances » de Baudelaire). Ou bien encore, que si chaque registre est à même d'interpréter ces résonances et la généralité de la résonance, il s'interprète lui-même chaque fois musicalement : ainsi pouvons-nous parler de colorations mutuelles ou de frottements des arts ou des sens en tant que modalités d'une co-résonance dont le paradigme reste sonore...)

Si l'*écoute* se distingue de l'*entendre* à la fois comme son ouverture (son attaque) et comme son extrémité intensifiée, c'est-à-dire réouverte au-delà de la compréhension (du sens) et au-delà de l'accord ou de l'harmonie (de l'*entente* ou de la *résolution* au sens musical), cela signifie forcé-

ment que l'écoute est à l'écoute d'autre chose que du sens en son sens signifiant¹.

Ce dont il s'agit alors est déjà bien connu à propos de l'écoute musicale, c'est-à-dire aussi de ce qu'on appelle parfois le sens musical ou sa compréhension. Innombrables sont les discours déjà tenus autour de la possibilité/impossibilité d'un récit et/ou d'un propos musical, tout autant qu'autour du rapport/non-rapport entre texte et musique dans le chant. Innombrables aussi sont les témoignages d'un recours toujours renouvelé, malgré ces discours, aux lexiques du récit et de l'expression pour parler de l'écoute d'une musique.

Je prends un seul exemple, dans le beau film de Jean-Louis Comolli et Francis Marmande, *Le*

1. Ce qui implique aussi de surmonter, de déjouer ou de déplacer l'« impossibilité de circonscrire l'essence de l'écoute » à l'intérieur d'un dispositif *théorique*, si ce dernier a déjà renvoyé l'un à l'autre l'audible et le visible, par écho ou par reflet, ou par un reflet eidétique de l'écho (*cf.* toute l'analyse de Reik par Lacoue-Labarthe, « L'écho du sujet », dans *Le Sujet de la philosophie, op. cit.*, p. 247-250). On se retrouve ainsi au point de l'extrême ambivalence entre sens et son comme entre théorie (ou spéculation) et écoute (ou retentissement). Lacoue-Labarthe écrit : « C'est [...] dans la réduction spéculaire [de l'écoute] que se décide (ou se perd) la question du style. » (*Ibid.*, p. 251.) Il s'agit en effet de la musique comme du *style* par lequel l'acoustique vaut comme tel, et non dans une réduction spéculaire (ce qui vaut tour à tour et ensemble pour tous les registres de sens).

*Concert de Mozart*¹. On y entend Michel Portal dire du Concerto pour clarinette : « Ça raconte quelqu'un qui est dans l'amour, et sa plainte de ne pouvoir aimer » ; ou bien Francis Marmande demander : « L'orchestre dit quoi ? » ; et Portal : « Il raconte ses histoires, la clarinette raconte les siennes... » Plus tard il dit encore : « Ce sont des opéras sans paroles, qui disent ce que les paroles ne disent pas. » Ces propos peuvent bien être considérés comme destinés à une large audience, ils n'en sont pas moins tenus dans un film manifestement fait pour un public choisi et musicien ou mélomane et, de toute façon, ils sont – on le montrerait facilement – un témoignage à peine accentué sur une situation et une difficulté constantes dans le discours sur la musique – du moins tant que ce discours ne devient pas, en même temps, interrogation sur ses propres conditions de possibilité². Ce type de discours mêle à dessein

1. Arte et l'INA.

2. On peut trouver l'équivalent, je ne l'ignore pas, dans tel ou tel discours sur la peinture, spécialement adressé aux enfants (le peintre raconte une histoire, une forme, ou une couleur rend une émotion, etc.). La chose est pourtant moins soulignée et, par ailleurs, le recours au commentaire formel (composition, masses, rapports, etc.) est d'emblée plus maniable, au moins de manière schématique, sur la peinture que sur la musique. Disons-le tout simplement : il n'exige pas la même technicité. Or, l'écart entre le discours technico-musicologique et le discours « interprétatif », non seulement est souvent béant, mais il vire même à l'opposi-

un registre d'usage métaphorique d'allure naïve (« ça raconte » – à tous égards la métaphore surabonde à propos de la musique, par exemple : son cuivré ou gras, *allegro*, chromatisme, *toccata*, etc.), simultanément distancié comme hyperbolique (« les histoires de la clarinette ») et un registre en somme dialectique (dire le non-dit et l'indicible)¹.

tion et à l'exclusion mutuelles. Il faudrait s'arrêter longuement ailleurs sur cette question. Elle n'a rien d'empirique ni de fortuit, contrairement à ce que croient certains. La technicité musicale n'est pas du même ordre qu'aucune technicité plastique : celles-ci se subordonnent à une présentation où elles s'évanouissent, celle-là demeure en quelque sorte autonome, aussi bien à l'état séparé (écriture, analyse, ordre des calculs de tous ordres, y compris de lutherie, etc.) qu'à l'état incorporé dans l'exécution. Il faut bien qu'il y ait là quelque correspondance avec la propriété vibratoire et syncopée (en tous les sens) de la musique : cette relative autonomie ou cette distance technique souligne la singulière autonomie d'un couple « sens/son » qui ne peut que se détacher par rapport à un ordre d'« interprétation » et le mettre dans une difficulté plus grande que celle dans laquelle le met une présentation plastique dont la posture relativement plus « objectale » laisse mieux opérer sur elle une manière de déchiffrement ou d'herméneutique. Cela dit, il en résulte aussi une question lancée à l'« herméneutique » de l'art elle-même : comment assure-t-elle la saisie d'un « sens » qui ne soit point un sens « sensé » donné ou prêté par elle à l'art, mais le sens de l'art à même l'art lui-même ? (Cf., à ce sujet, Jean-Luc Nancy, « Autrement dire », *Poésie*, n° 89, Paris, Belin, 1999.)

1. Les renvois devraient être ici plus nombreux que je ne saurais les faire. Bien entendu à plus d'un texte d'Adorno, mais aussi à des textes de Michel Butor, de Pierre Schaeffer,

Cette mêlée des registres dans une sorte de sémantique négative ou d'herméneutique paradoxale du musical ne se réduit pas à la maladresse. Elle témoigne aussi de ce fait que l'écoute musicale, dans les sonorités et dans leurs agencements rythmiques, mélodiques et harmoniques, entend des articulations et des consécutions, des enchaînements et des ponctuations. Si le sémantique proprement dit est absent (ou s'il paraît n'être identifiable que dans l'ordre du sentiment – l'amour, la plainte¹...), le syntaxique pour sa

de Charles Rosen, d'André Boucourechliev, de Peter Szendy, de Marie-Louise Mallet, de Martha Grabocz, de Michael Levinas, de Danièle Cohen-Levinas, etc. Plutôt que quelques références éparses, j'en reste à cette allusion : la question demandera un traitement autonome.

1. Ce qui aura engendré, surtout à partir de l'installation d'une musique instrumentale indépendante de la voix et de la danse, et plus encore à partir du romantisme, un certain type d'intitulé, jusque-là inconnu, formant à lui seul une manière de programme herméneutique, donc aussi une programmation d'écoute, et dont le titre de la sonate pour piano n° 23 de Beethoven, *Appassionata* (mise au féminin d'un terme employé comme indication de mouvement), pourrait constituer l'emblème. La question de l'affect devrait être traitée pour elle-même : à savoir, la question d'une « imitation » ou d'une « production » des affects (*mimesis* et/ou *methexis*), la question de ce que les Grecs nommaient *ethos* en musique (disposition du corps, tempérament, caractère auquel s'accorde de façon déterminée un *melos*, un assemblage musical précis – « structure mélodique qui, pour les Grecs, est *identique* au « comment-on-se-sent » que pour nous elle *exprime* », comme le formule

part, ou encore le « phrasé », ne l'est pas tout à fait, il s'en faut. Dans un article, Pierre Schaeffer écrivait : « La seule introduction possible du langage dans la musique est celle des conjonctions », proposant ainsi de repérer les « mais ou et donc or ni car » le long d'une pièce musicale¹. Du syntaxique sans sémantique (à la limite, comme si les conjonctions n'avaient pas de sémantème...), cela proposerait une manière de prélèvement de la strate directionnelle et séquentielle du langage, détachée de toute signification. Ce ne serait plus du langage (s'il n'y a plus la propriété fondamentale de la double articulation en morphèmes et en phonèmes²), mais ce serait, du langage, ce qui ne

Johannes Lohmann dans *Mousiké et Logos, Contributions à la philosophie et à la théorie musicale grecques*, tr. Pascal David, Mauvezin, TER, 1989, p. 20), la question des codes selon lesquels s'établit un rapport entre affect et musicalité déterminée et, sans doute, la question de savoir si l'affect est un signifié ou un sens comme un autre.

1. « Du cadre au cœur du sujet », dans Jacques et Anne Caïn (dir.), *Psychanalyse et musique*, Paris, Les Belles Lettres, 1982, p. 79 (communiqué par Peter Szendy). On peut aussi renvoyer aux « Oh ! » et aux « Ah ! » « multiples » de la musique évoqués par Marie-Louise Mallet sous le titre emblématique de « Un récit sans récit », dans *Rue Descartes*, n° 21, « Musique, affects et narrativité », dirigé par Danielle Cohen-Levinas, Paris, PUF, 1998.

2. Benveniste le montrait parfaitement dans un article sur « musique et langage » paru dans deux numéros de *Semiotica* dont j'avoue ne retrouver que le souvenir et non la référence (dans les années 1960).

lui appartient pas moins essentiellement que le sémantique, et qui est sa diction (laquelle, en outre, n'est pas sans moduler ou affecter le sémantisme). Le sens, s'il y en a, lorsqu'il y en a, n'est jamais un sens neutre, incolore ou aphone : même écrit, il a une voix – et c'est aussi le sens le plus contemporain du mot « écrire », peut-être en musique comme en littérature¹. « Écrire » dans son concept moderne élaboré depuis Proust, Adorno, Benjamin et jusqu'à Blanchot, à Barthes et à l'« archi-écriture » de Derrida, ce n'est pas autre chose que faire résonner le sens au-delà de la signification, ou au-delà de lui-même. C'est *vocaliser* un sens qui prétendait, pour une pensée classique, rester sourd et muet, entente détimbrée de soi dans le silence d'une *consonne* sans résonance.

Francis Ponge écrit : « Non seulement n'importe quel poème mais n'importe quel texte – quel qu'il soit – comporte (au sens plein du mot comporte), comporte, dis-je, sa diction. / Pour ma part – si je m'examine écrivant – il ne m'arrive jamais d'écrire la moindre phrase que mon écriture ne s'accompagne d'une diction et d'une

1. Il est remarquable qu'on puisse trouver, dans l'étymologie du mot *phoné*, une concurrence entre une dérivation du visible (par *phèmi*, « parler », mais d'abord « exposer », « mettre en lumière », « dire »), et une autre du sonore (par une racine **gwen*, « résonner »).

écoute mentales, et même plutôt qu'elle ne s'en trouve (quoique de très peu sans doute) précédée¹. »

La diction – diction et écoute, comme le précise Ponge, car la diction est déjà sa propre écoute – c'est l'écho du texte dans lequel le texte se fait et s'écrit, s'ouvre à son propre sens comme à la pluralité de ses sens possibles. Ce n'est pas, et en tout cas pas seulement, ce qu'on peut appeler de manière superficielle la musicalité d'un texte : c'est plus profondément la musique en lui ou l'archi-musique de cette résonance où il *s'écoute*, en *s'écoutant se trouve* et en se trouvant *s'écarte* encore de soi pour résonner plus loin, *s'écoutant* plus avant qu'il ne s'entend, devenant ainsi proprement son « sujet » qui n'est ni le même ni non

1. « Méthodes », dans *Le Grand Recueil*, Paris, Gallimard, 1961, p. 220-221. Ponge poursuit : « Est-ce à dire – parce que je dis que chaque texte comporte au moment même où il est conçu sa diction – que chaque texte ne comporte qu'une diction ? Non certes. » On pourrait ajouter que cette diction est corollaire d'une certaine interruption (suspension, syncope) du continu discursif du sens, dont on aurait une forme accusée dans le fragment ainsi caractérisé par Roland Barthes : « Le fragment a son idéal : une haute condensation, non de pensée, ou de sagesse, ou de vérité (comme dans la Maxime), mais de musique : au "développement" s'opposerait le "ton", quelque chose d'articulé et de chanté, une diction : là devrait régner le *timbre*. *Pièces brèves* de Webern : pas de cadence : quelle souveraineté il met à *tourner court* ! » *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 98.

plus l'autre que le sujet individuel qui écrit le texte.

Dire n'est pas toujours, ni seulement, parler, ou bien parler n'est pas seulement signifier, mais c'est aussi, toujours, dicter, *dictare*¹, c'est-à-dire à la fois donner au dire son *ton*, c'est-à-dire son *style* (sa tonalité, sa couleur, son allure) et pour cela ou en cela, dans cette opération ou dans cette *tenue* du dire, le *réciter*, *se* le réciter ou le laisser *se* réciter (se faire sonore, se dé-clamer et s'ex-clamer, et se citer soi-même (se mettre en mouvement, s'appeler, selon la valeur première du mot, s'inciter), renvoyer à son propre écho et, ce faisant, se faire). L'écriture est aussi, très littéralement et jusque dans la valeur d'une « archi-écriture », une voix qui résonne. (Ici, sans doute, écriture littéraire et écriture musicale se touchent en quelque façon : de dos, si l'on veut. Se pose alors, pour l'une et pour l'autre, la question de l'écoute de cette voix en tant que telle, en tant qu'elle ne renvoie qu'à soi : c'est-à-dire l'écoute de ce qui n'est pas déjà codé. Peut-être *n'écoute-t-on* jamais que le non-codé, ce qui n'est pas encore cadré dans un système de renvois signi-

1. *Dicere*, c'est d'abord « montrer » (cf. par exemple *indicare*) ; le fréquentatif *dictare* implique, avec la répétition et l'insistance, le « dire à haute voix » : comme si le sonore était une intensification du voir, une mise en tension de la présence.

fians, et n'entend-on que le déjà codé qu'on décode¹.)

Dans la diction, considérée à partir de la diction d'un texte, il s'agit de deux choses ensemble – et une fois de plus, de l'unité et de la distinction de ces deux choses : le rythme et le timbre.

Ce n'est pas que ces deux propriétés puissent être détachées, sans plus, de leur intrication et de leur intéressement dans la mélodie et dans l'harmonie et, avec elles, dans toutes les valeurs canoniques du son (hauteur, intensité, durée, etc.). Il ne s'agit que de polarités, ou d'une double polarité où rythme et timbre s'entr'appartiennent et viennent ensemble au premier plan d'un univers musical d'où les autres propriétés certes ne disparaissent pas, mais déconstruisent un système dont

1. Comment écouter, en Occident, lorsque s'est défait le grand système tonal, et lorsque « dans l'ère de la musique contemporaine, il y a une dissociation essentielle de l'écriture et de la perception [... un] abîme qui désormais disjoint radicalement l'œil et l'oreille », comme le dit François Nicolas cité par Sofia Cascalho dans un travail consacré à cette question (*La liberté s'entend*, DEA en musique sous la direction d'Antoine Bonnet, Université Paris VIII, septembre 1999, p. 9). Cela veut dire aussi que l'âge contemporain de la musique, opérant la dissolution d'un ensemble codé et signifiant, nous rend ou nous remet à l'écoute – et, précisément, à l'écoute, non seulement de notre provenance musicale occidentale, mais de tous les autres registres musicaux.

on voit – ou dont on entend – se désassembler l'« expression » et la « diction »¹.

Rythme et timbre – tenant entre eux la possibilité mélodique et harmonique – dessinent en

1. Ce qui arrive à l'art tout entier dans ce qu'on appelle, souvent de manière assez confuse, « la fin de la représentation ». Quant à la mise en évidence du rythme et du timbre dans l'aspect musical de cette mutation ou déconstruction de l'art par lui-même, je serais tout à fait incapable d'en donner l'analyse aussi bien musicologique qu'historique. Je renvoie seulement, et silencieusement, aux travaux de François Nicolas et d'Antoine Bonnet, de Jean-Claude Risset, à d'autres de Michael Levinas ou de Philippe Manoury, de Peter Szendy ou de Pascale Criton, mais sans prétention à aucune exhaustivité ni maîtrise théorique, puisque j'ai, vraiment, tout à apprendre. Je prends le risque d'un discours profane. En revanche, j'essaie de ne pas parler d'autre chose que de ce que recueille une oreille contemporaine, pour peu qu'elle se tende vers les sonorités transformées par un nombre considérable de facteurs qui vont des nouvelles pregnancies rythmiques issues de tant de musiques populaires jusqu'à la synthèse des sons par ordinateur en passant par toutes les techniques de traitement du son (*sample*, *remix*, etc.). Sur ce plan aussi, et quelle que soit l'importance des techniques de synthèse dans l'ordre des images, l'attention est attirée par un écart du sonore et du visuel : la mutation des images leur garde un caractère général que je dirais, pour forcer le trait, de « tableau », tandis que la mutation sonore ouvre et creuse en nous et autour de nous de nouvelles cavernes où le « musical » perd sa « figure », en somme (mais le pictural la perd aussi dans la performance, par exemple). D'autre part, il faudrait une exploration spéciale du monde sonore du cinéma et de la vidéo, de la façon dont l'acoustique et l'optique s'y entr'affectent.

quelque sorte la constitution matricielle de la résonance lorsqu'elle est mise dans la condition du phrasé ou du sens musical, c'est-à-dire lorsqu'elle est proposée à une écoute¹. Cette condition est celle de la « diction » ou de la « dictée » en général : dé-clamation, ex-clamation, ac-clamation² antérieures à la musique comme au langage, mais communes aux deux tout en les divisant et en même temps présence de chacun des deux dans l'autre : présence du sens en tant que résonance, poussée sonore, appel, criée, adresse...

Constitution matricielle de la résonance, et constitution résonnante de la matrice : qu'est-ce que le ventre d'une femme enceinte, sinon l'espace ou l'antré où vient à résonner un nouvel

1. Il faut rappeler, sans s'y arrêter, à quel point la mise en relief du couple du rythme et du timbre, dans la pensée et dans la pratique musicales d'aujourd'hui, est liée à la déconstruction du ou des systèmes musicaux de l'Occident (le réglage plus serré dû à la polyphonie, les modèles de « consonance », la fixation des notes et l'exclusion d'autres sons, c'est-à-dire d'autres fréquences, etc.). Il en est résulté à la fois une ouverture de l'écoute à d'autres musiques, la création de nouveaux instruments, la mise en œuvre de ressources sonores « mal tempérées » selon les normes traditionnelles, et une modification considérable de nos postures et de nos capacités d'écoute.

2. Et pro-clamation, ré-clamation... : toute la famille de la clameur, mot issu d'une racine elle aussi « expressive » du bruit ou du cri...

instrument, un nouvel *organon*, qui vient à se recourber sur soi, puis à se mouvoir, en ne recevant du dehors que les sons auxquels, le jour venu, il se mettra à faire écho par son cri. Mais, plus largement, plus matriciellement, c'est toujours dans le ventre que nous – homme ou femme – finissons par ou commençons à écouter. L'oreille ouvre sur la caverne sonore que nous devenons alors.

Dans son analyse du rythme, Lacoue-Labarthe montre comment celui-ci est en somme arraisonné, chez Platon, pour être inséré dans la logique mimétique d'une représentation ou d'une expression de la figure, elle-même considérée en tant que caractère ou *ethos*. Cette logique n'est pas une autre que celle de la diction : expression d'une « tenue » ou d'une allure (par exemple le courage, ou la supplication). Il n'y a pas à revenir sur cette analyse, qui renvoie de proche en proche à toutes les herméneutiques mimétologiques de la musique (récits, drames d'émotions, etc.). On pourrait seulement proposer d'ajouter ceci : au-delà des codes qui auront lié tel sentiment, tel *pathos* ou tel *ethos*, à tel mode musical (rythme, tonalité, etc.), c'est à la codification non musicale des affects eux-mêmes qu'il faudrait s'intéresser (que nomment-on amour, désir, passion, joie, chagrin, bravoure, etc. ?), non sans se demander aussi s'il est possible

de séparer complètement un ordre des affects et un ordre de *mimesis* musicale qui succéderait, ou si les deux ne sont pas tressés l'un dans l'autre et l'un par l'autre (dans le cri, la plainte, le gémissement, dans l'émission sonore comme telle, son ouverture, son ex-pression, sa bouche ouverte et son corps secoué...). Plus loin encore, il faudrait aller jusqu'à toucher une rythmique fondamentale de l'affect comme tel, à savoir – peut-être – le battement d'une incorporation et d'une excorparation, d'un accepter/rejeter ou d'un avaler/cracher¹ : en fait, du mouvement (pulsion ?) à partir duquel il y a un dehors et un dedans et, ainsi, quelque chose ou quelqu'un(e) comme un(e) « sujet ».

Mon propos ne s'étend pas jusque-là. Mais je dois relever qu'une telle direction de l'enquête nous mènerait vers la formation d'un sujet tout d'abord comme le repliement/déploiement rythmique d'une enveloppe entre « dedans » et « dehors », ou bien pliant le « dehors » au « dedans »², invaginant, formant un creux, une caisse ou un tube d'écho, de résonance (bien avant toute possibilité d'une figure visible et pré-

1. Allusion manifeste à un thème connu de Freud (surtout dans l'essai *Die Verneinung*).

2. Sur les thèmes du dehors et du dedans, de l'enveloppement, cf. les travaux poursuivis par François Zourabichvili dans son séminaire du Collège international de philosophie.

sentable en reflet : bien avant toute « identification spéculaire »). La même direction nous conduirait aussi vers un autre aspect du rythme que celui qu'arrête et fige la logique mimétique et « typographique¹ » : à savoir, le rythme comme figure « entamée par le temps² », donc mouvante et fluide, syncopée, battue comme l'est une mesure et, par conséquent, liée à la danse (comme du reste l'indique Benveniste dans son étude du mot *rhusmos*). Le rythme non seulement comme scansion (mise en forme du continu) mais aussi comme pulsion (relance de la poursuite)³.

Or, qu'est-ce qu'une figure pulsée autant que scandée, « entamée par le temps », sinon une figure qui s'est déjà perdue et qui s'attend encore, et qui s'appelle (qui crie vers soi, qui se donne ou reçoit un nom) ? Qu'est-ce d'autre qu'un sujet – et le sujet n'est-il pas lui-même l'entame du temps aux deux valeurs du génitif : il l'ouvre et il en est ouvert ? Le sujet n'est-il pas l'attaque du temps ?

Dans le temps de cette attaque, avant le son proprement dit, il y a le frottement de la battue, entre dehors et dedans, dans le pli/dépli d'une

1. Au sens de Lacoue-Labarthe : fixant, figeant un type ou un modèle.

2. Lacoue-Labarthe, « L'écho du sujet », dans *Le Sujet de la philosophie*, op. cit., p. 291.

3. Cf. les principales conclusions élaborées par Pierre-Sauvanet dans *Le Rythme grec d'Héraclite à Aristote*, Paris, PUF, 1999.

danse ébauchée : il y a la levée d'un corps, l'espacement et la configuration mobile d'un sujet, ce qui revient à dire, identiquement, la possibilité et la nécessité de la résonance. Autrement dit, au point où nous en sommes : le timbre de l'écho du sujet. Le rythme dansant ouvre le timbre, lequel retentit dans l'écart rythmé.

En réalité, je ne cesse de parler du timbre, et je cherche à timbrer mon discours de philosophe.

Ce n'est pas pour installer le timbre en position première ou dominante par rapport aux autres éléments ou composants – comme on dit parfois – de la musique. Ce serait plutôt pour faire entendre ceci : en parlant de timbre, on vise ce qui, précisément, ne relève pas d'une décomposition : même s'il reste possible et juste de le distinguer de la hauteur, de la durée, de l'intensité, il n'y a cependant pas de hauteur, etc., sans timbre (tout comme il n'y a pas de ligne ni de surface sans teinte). On parle donc de la résonance même du sonore.

Comme le dit Antoine Bonnet, « le timbre est le nom moderne du son », et « le timbre est le *réel* de la musique¹ ». Le timbre nous arrive aujourd-

1. « La part de l'insaisissable », dans *Le Timbre, une métaphore pour la composition*, Paris, Bourgois, 1991, p. 351, et « Conditions et possibilités actuelles de la composition musicale », thèse de doctorat, Paris, École normale supérieure, 1991.

d'hui – en vertu de l'histoire et de la mutation contemporaine de la musique – comme la matière sonore, et la matière sonore est précisément celle qui, tout en restant matière (volumineuse et impénétrable : dans le cas présent, plutôt fortement pénétrante), s'espace en elle-même et retentit dans (ou de) son propre espacement. Le timbre est ainsi le corrélat premier de l'écoute, et c'est par lui que nous pouvons encore mieux approcher ce qui s'écarte ici d'une simple phénoménologie. Plutôt que de parler du timbre et de l'écoute en termes de « visée intentionnelle », il est nécessaire de dire qu'avant tout rapport d'objet, l'écoute s'ouvre dans le timbre, lequel résonne en elle plutôt que pour elle¹. En vérité, la résonance est à la fois l'écoute du timbre et le timbre de l'écoute, s'il est permis de parler ainsi. La résonance est à la fois celle d'un corps sonore pour lui-même et celle de la sonorité dans un corps écoutant qui, lui-même, sonne en écoutant. (En même temps, cette résonance n'est pas une donnée immobile, si le timbre lui-même est un processus évolutif² et, par conséquent, l'écoute avec lui.)

1. Il se peut d'ailleurs qu'on n'énonce ainsi rien d'autre que la condition primordiale d'une « intentionnalité phénoménologique » pensée sans réserves : mais dans un autre lexique et sur un autre ton.

2. Cf. les mêmes travaux d'Antoine Bonnet.

Le timbre est la résonance du son : soit le son même. Il fait la consistance première du *sens* sonore en tant que tel, sous la condition rythmique qui le fait retentir (même un son monotone simplement tenu est rythmé et timbré). Le *sens*, ici, c'est le renvoi, le retentissement, la réverbération : l'écho dans un corps donné, voire *comme* ce corps donné, voire encore comme le don à *soi* de ce corps donné. C'est pourquoi Wittgenstein, après avoir proposé l'expérience limite, ou imaginaire, d'entendre un son séparé de son timbre, en vient à prendre le timbre pour image privilégiée de ce qu'il nomme l'« expérience privée » et, par conséquent, non communicable¹. Je dirais volontiers que le timbre est communication de l'incommunicable : à la condition de bien entendre que l'incommunicable n'est rien d'autre, de manière parfaitement logique, que la communication même, cela par quoi un sujet se

1. « Notes sur l'expérience privée et les *sense data* » dans *Philosophica II*, tr. Elizabeth Rigal, Mauvezin, TER, 1999, p. 7 et 15. Il n'est pas sans intérêt de trouver beaucoup plus tôt, chez Lagneau, ceci : « Comme ce n'est pas par un acte distinct de l'esprit que nous composons l'idée de timbre, il n'est peut-être pas juste de l'appeler perception ; en percevant le timbre, nous ne mesurons rien. [...] L'intensité et le timbre sont des sensations immédiates, dans lesquelles nous ne pouvons remarquer de complexité qu'en nous servant de l'analyse extérieure. Il y a là quelque chose d'ultime pour la conscience. » *Célèbres leçons et fragments*, Paris, PUF, 1964, p. 200.

fait écho – de soi, de l'autre, c'est tout un – c'est tout un au pluriel.

La communication n'est pas la transmission, mais le partage qui fait sujet : le partage sujet de tous les « sujets ». Dépli, danse et résonance. Le son en général est tout d'abord la communication en ce sens. Tout d'abord il ne communique rien – que soi-même. Au degré le plus faible et le moins articulé, on dira que c'est un bruit. (Il y a bruit dans l'attaque et dans l'extinction d'un son, et il y a toujours bruit dans le son même.) Mais tout bruit est aussi timbré. Dans un corps qui s'ouvre et qui se ferme à la fois, qui se dispose et s'expose avec d'autres, résonne le bruit de son partage (d'avec soi, d'avec les autres) : peut-être le cri dans lequel l'enfant naît, peut-être encore une résonance plus ancienne dans le ventre et du ventre d'une mère.

Pour autant, le timbre n'est pas une donnée *une*. Sa caractéristique est même d'être lui-même, plus qu'une composante, une composition dont la complexité ne cesse pas de croître à mesure que l'analyse acoustique se raffine et s'éloigne de la seule détermination d'un son avec ses harmoniques¹. Le timbre est par excellence l'unité d'une diversité que son unité ne résorbe pas.

1. Cf. Emile Leipp, article « Timbre », l'*Encyclopedia Universalis*, et les articles connexes.

C'est aussi pourquoi il ne plie pas à la mesure ni à l'écriture comme le font les autres valeurs musicales (lesquelles, toutefois, ne s'identifient jamais – même la hauteur – à de strictes valeurs mathématiques). Son nom même diffère de ceux qui renvoient à la mesure, comme « hauteur », « durée », « intensité ». Le timbre ouvre plutôt immédiatement sur la métaphore¹ d'autres registres sensibles : couleur (*Klangfarbe*, « couleur du son », nom allemand du timbre), toucher (grain, rondeur, rugosité), saveur (aigre, doux), voire des évocations de parfums. Autrement dit, le timbre résonne avec et dans l'ensemble des registres sensibles. Dans cette résonance, la *mimesis* mutuelle des sens, s'il y en a, ne se distingue pas de la *methexis* déjà évoquée : participation, contagion (contact), contamination, contiguïté métonymique plutôt que transfert métaphorique².

1. « Hauteur » n'en est pas moins aussi une métaphore remarquable – pour autant, bien entendu, qu'on peut encore employer ici une logique de la « métaphore » et du « propre »... – dont il faut interroger (comme pour « grave » et « aigu »...) le rapport avec l'espace et avec la mécanique du corps.

2. Plus largement, il faut ouvrir ces renvois contagieux du timbre au registre des sons physiques (liquide, écoulement, froissement, craquement, déchirure), à celui des voix animales (hurlement, feulement, pépiement, mugissement), à celui des matériaux (cuivré, boisé), puis à tous les registres que sollicite la description de l'écoute des instru-

Quant au sens propre du mot « timbre », il vient du *tympanon* grec, c'est-à-dire du tambourin des cultes orgiaques et, par lui, du sémitique *top*, *tupim*, déjà un tambourin¹. Frappe, danse et résonance, mise en branle et en écho : ce par quoi un « sujet » arrive – et s'absente à soi-même, à son propre avènement. « Le timbre, le style et la signature sont la même division oblitérante du propre », écrivait Derrida². Comment ils sont « la même », cependant, cela ne peut s'approcher que comme une résonance entre eux, ou comme une « figuration » mutuelle par métonymie.

Le timbre peut être figuré comme la résonance d'une peau tendue (éventuellement arrosée d'alcool, comme font certains chamans), et comme

ments ou des voix (ce qui pince ou ce qui glisse, ce qui frappe, ce qui vibre) et même le spectacle des corps dans les postures d'instrumentistes ou de chanteurs (pincer, glisser, gonfler, lâcher, frapper, toucher) : il y a une très impressionnante circulation de métaphores, de métonymies, de comparaisons, d'identifications à travers tout le langage sur la musique et sur le son en général (qu'on songe aux verbes de sonorité, même en français, pour ne rien dire de l'allemand). La sonorité n'habite pas la langue tout à fait comme les autres qualités sensibles.

1. On remarquera que cette étymologie moderne n'était pas connue des Grecs, qui rattachaient le mot à *typto*, « frapper », et donc à la famille du *typos* : je propose à la réflexion de Lacoue-Labarthe cette proximité entre deux frappes dont l'une, avec le tambour, lance le rythme, tandis que l'autre, avec le type, arrête la danse et fige le modèle...

2. *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. XIII.

l'expansion de cette résonance dans la colonne creuse d'un tambour. L'espace du corps à l'écoute n'est-il pas, à son tour, une telle colonne creuse sur laquelle une peau est tendue, mais aussi de laquelle l'ouverture d'une bouche peut reprendre et relancer la résonance ? Frappe du dehors, clameur du dedans, ce corps sonore, sonorisé, se met à l'écoute simultanée d'un « soi » et d'un « monde » qui sont l'un à l'autre en résonance. Il s'en angoisse (se resserre) et il s'en réjouit (se dilate). Il s'écoute s'angoisser et se réjouir, il jouit et il s'angoisse de cette écoute même où le lointain retentit au plus près.

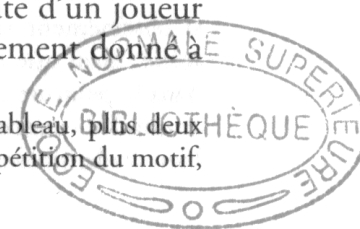
Dès lors cette peau tendue sur sa propre caverne sonore, ce ventre qui s'écoute et qui s'égaré en lui-même en écoutant le monde et en s'y égarant dans tous les sens, cela n'est pas une « figure » pour le timbre rythmé, mais c'est son allure même, c'est mon corps battu par son sens de corps, ce qu'on nommait jadis son âme.

CODA



Ajoutons ici une image, à peine commentée : Titien a peint cette Vénus à l'écoute d'un joueur d'orgue¹. À l'évidence – c'est clairement donné à

1. En fait, il existe trois versions du tableau, plus deux autres où l'homme joue du luth. Cette répétition du motif,



voir – le musicien jette sur la femme un regard sensuel. Mais ce ventre qu'il regarde n'est-il pas le lieu où vient retentir sa musique, et n'est-ce pas aussi bien de la résonance de son instrument qu'il est à l'écoute ? Dans ce retentissement, le dedans et le dehors ouvrent l'un sur l'autre. Le fond de la scène n'est pas celui d'une pièce, mais un parc dont les arbres prolongent les tuyaux de l'orgue dans une perspective qui tourne vers nous comme une large chambre de résonance. L'oreille ouvre sur le ventre, ou bien même elle l'ouvre, et l'œil ici résonne : l'image éloigne sa propre visibilité au fond de sa perspective, dans le lointain d'où la musique revient en résonnant avec le désir, pour, avec lui, ne pas cesser de laisser retentir ses harmoniques.



De très loin, dans les arts et dans le temps, on fera répondre à ce tableau la musique de Wagner, au moment où Tristan, à la voix d'Isolde, s'écrie :

si obstinément rejoué par le peintre, et les détails de la scène, ainsi que d'ailleurs le motif général de la musique dans la peinture (Vermeer ou Picasso, Gentileschi ou Klee, et tous les « concerts », et tous les « chanteurs ») demandent bien évidemment une étude, que je proposerai ailleurs.

« *Quoi, j'entends la lumière ?* » – avant de mourir devant celle qui ne va lui survivre que pour le temps de le rejoindre dans le chant de la mort qu'elle est « *seule à entendre* », dans le souffle du mort qui devient « *la mélodie qui résonne* » et qui va se mêler et se résoudre dans « *la masse des vagues, le tonnerre des bruits, dans le Tout respirant du souffle du monde* ».