



HAL
open science

L'incarnation de l'instant. Du mouvement de l'existence musicale

Sylvain Brétéché

► **To cite this version:**

Sylvain Brétéché. L'incarnation de l'instant. Du mouvement de l'existence musicale. Esclapez, C. (dir.),. Ontologies de la création en musique. Volume II: des Instants en Musique, , 2013, Sémiotique et philosophie de la musique, 978-2-343-00579-9. halshs-01798311

HAL Id: halshs-01798311

<https://shs.hal.science/halshs-01798311>

Submitted on 14 Mar 2022

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

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

L'INCARNATION DE L'INSTANT Du mouvement de l'existence musicale

Sylvain BRÉTÉCHÉ

*Music is motion in time. What is the musical meaning of that motion? How does it come about that we listen to hundreds of measures presenting rows of tones and chords and still feel instinctively that they form an organic whole?*¹

Par essence, la musique s'inscrit dans le temps, le révèle et le soumet à sa propre révélation : « La musique sculpte le temps et le temps sculpte la musique »². Le temps *est* fondement de la musique en tant que dimension nécessaire à sa réalisation ; tout événement musical se propose en un sens comme un support privilégié de l'étude de la temporalité :

L'on dit, sans trop y penser, que le lieu de la musique est le temps : comme si elle faisait partie du "temps qui passe", comme si elle s'inscrivait dans la course des horloges. La musique – mais n'est-ce pas une évidence – crée, invente un temps *autre*, qui n'est pas son support mais sa substance même, rendue sensible par le sonore – et qui combat le temps des horloges, c'est-à-dire la mort.³

Ainsi, la musique *est du temps* singulier, et ce, sous deux formes distinctes. À la fois elle vient du temps, découle de lui et existe à partir de lui. D'une autre façon, elle en est une présentation, se proposant telle une figuration de la temporalité même, une exposition de son existence, un *donné à entendre* du temps. Si comme le suggère Christian Accaoui, la musique « forme le temps »⁴, il semble alors exister une certaine "harmonie" entre musique et temps : en tant qu'elle en découle et qu'elle le dévoile sous

¹ « La musique est mouvement dans le temps. Quel est le sens musical de ce mouvement ? Comment ce fait-il que nous puissions écouter des centaines de mesures comportant une succession de timbres et d'accords et tout de même percevoir instinctivement qu'ils forment un ensemble organique ? » (Félix Salzer, *Structural hearing. Tonal coherence in music, vol. I* (1952), New-York, Dover, 1962, p. 30) [Nous traduisons].

² Christian Accaoui, *Le temps musical*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001, p. 8.

³ André Boucourechliev, « Le temps musical », in *Dire la musique*, Minerve, 1995, p. 199.

⁴ Christian Accaoui, « L'art du temps », in Christian Accaoui, Anne Boissière, Corinne Schneider (col.), *Musique et temps*, Paris, Cité de la musique, 2008, p. 8.

un aspect singulier, l'existence musicale paraît indubitablement inscrite dans une forme de temporalité qui lui est propre et qui la constitue⁵, tout en participant à révéler le déroulement du temps. Cette double occurrence temporelle, cette coexistence au cœur même de tout événement musical, d'un temps inhérent et du temps originel synthétise la représentation première de la musique comme événement *présent*. Toute réalisation musicale porte en elle la concrétisation d'un espace-temps instantané, d'un présent vécu, qui s'estompe dès l'exploitation musicale de l'espace achevée. Au sein de "l'écoulement" temporel ordinaire, le temps musical se propose comme une révélation du présent, ou plus précisément une *présentation* du présent ; présentation à un sujet en présence, par un sujet en présence⁶.

*

La *chose* musicale donnée à vivre semble ainsi s'incarner en nous, dans l'instant de l'expérience. C'est à ce vécu expérientiel de l'événement musical et plus particulièrement à l'aspect essentiel qu'en représente l'incarnation – le fait d'être nécessairement *corps* au cœur de l'expérience – que la présente réflexion s'attache. L'inscription de la musique comme mouvement temporel dans un temps vécu laissant entendre une nécessaire expérience corporelle instantanée, nous envisageons de saisir *en-quoi* ce corps qui nous constitue, qui se pose comme médium entre *Moi* et *Monde*, sert la révélation de l'existence musicale.

MUSIQUE : ART DU PRÉSENT, ART DE PRÉSENCE(S)

Musique : art du présent. Ce postulat semble principalement recevable, puisque c'est fondamentalement au sein de cette tranche de temps que l'on nomme "présent" que la musique existe : « la musique, qu'elle soit improvisée ou écrite et interprétée, se joue et s'écoute au présent »⁷. La concrétisation de l'existence musicale s'effectue essentiellement dans le temps de sa réalisation qui n'est autre que celui de sa présentation. Cependant, la véracité de cette inscription de la musique au cœur du présent semble porter en elle la complexité propre à la réalité de ce temps-présent, dont l'existence reste malgré elle fortement dépendante de sa représentation comme dimension transitoire de l'écoulement temporel. Pourtant, le présent, loin de n'être qu'une simple étape, dépasse cette posture de médiateur et

⁵ La musique produit « le temps singulier de son être » (Boucouchliév, *op. cit.*).

⁶ Sur la question de l'inscription de l'individu dans la réalisation musicale et de la nécessaire intersubjectivité que cette dernière engage, voir Sylvain Brétéché, « Des *actes* et des *corps*. Pour une corporéisation des actes musicaux », in Christine Esclapez (dir.), *Ontologies de la création en musique. Des actes en musique*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 45-72.

⁷ Jean-Paul Olive, « Présentation », in Jean-Paul Olive (dir.), *Présents musicaux*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 6.

questionne la nature même du temps en en contraignant les limites, suggérant une considération singulière de l'instant.

Puisque, « de prime abord, le temps se donne à « voir », [...], à travers une multiplicité de *changements* »⁸, le fondement de son unité semble poser question. La représentation courante du temps comme succession de parties indépendantes⁹ – passé-présent-futur –, bien qu'admise du sens commun et reconnue comme authentique, paraît cependant porter en elle une part d'incomplétude, la distinction des dimensions temporelles ne suffisant pas à saisir les fondements naturels du mouvement du temps et n'en dégageant pas son unité. Il est question *du* temps et de ses parties ; celles-ci doivent nécessairement entretenir entre elles des relations singulières réalisant l'uniformité du temps. Saint-Augustin soulignait déjà cela en rédigeant ses *Confessions* :

Ce n'est pas user de termes propres que de dire : « Il y a trois temps, le passé, le présent et l'avenir. » Peut-être dirait-on plus justement : « Il y a trois temps : le présent du passé, le présent du présent, le présent du futur ».¹⁰

Le temps trouve ici un équilibre dans la triple occurrence du "présent", qui dépasse sa simple position centrale pour devenir le principe de captation du temps comme mouvement unifié. Le présent reste « l'entre-deux » dans la perspective linéaire tri-dimensionnelle du temps, jonction du *qui était* au *qui sera* et acteur de la continuité temporelle ; mais il acquiert également une autre contenance, dépassant sa disposition d'être *ce-qui-est* pour se poser comme révélateur de l'antérieur et du postérieur, au sein desquels il se positionne comme vecteur de l'écoulement du temps. Henri Bergson fait écho à cette considération en développant dans *Matière et mémoire* une approche spécifique du temps-présent, qui trouve dans ses mots sa singularité d'être "expression du mouvement temporel fondamental" : « Qu'est-ce, pour moi, que le moment présent ? Le propre du temps est de s'écouler ; le temps déjà écoulé est le passé, et nous appelons présent l'instant où il s'écoule »¹¹. Nous saisissons ici, dans les propos de Bergson, ce qui matérialise le présent en tant que révélation de l'instant : sa propension à unifier le mouvement temporel. Le temps devient ici unidimensionnel, le présent se posant comme unique support du vécu individuel, se déclinant en

⁸ Claude Romano, *L'événement et le temps*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 5.

⁹ « Les parties du temps sont « indépendantes », si l'on veut, en tant que le « remplissement » de l'une n'entraîne pas le « remplissement » de l'autre (ce qui ne signifie pas qu'il puisse exister un temps vide), mais elles tiennent l'une à l'autre comme parties d'un seul et même temps. » (Marcel Conche, *Temps et destin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 30-31).

¹⁰ Saint Augustin, *Les confessions*, Paris, Flammarion, 1964, p. 269.

¹¹ Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1939), Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 152.

fonction des postures subjectives *en-présence*, entendu qu'« il n'y a de présent que pour une conscience »¹². Saint Augustin constatait cet accomplissement subjectal¹³ du temps¹⁴ et soulignait la nécessité d'envisager le temps non comme une simple succession de moments, mais comme un vécu de « l'esprit », comme une investigation des capacités humaines face aux données du monde. En un sens, pourrait-on voir dans les propos de Saint-Augustin un point d'ancrage de la réflexion engagée par Maurice Merleau-Ponty dans *Phénoménologie de la perception* :

Le temps n'est donc pas un processus réel, une succession effective que je me bornerais à enregistrer. Il naît de *mon* rapport avec les choses. Dans les choses mêmes, l'avenir et le passé sont dans une sorte de préexistence et de survivance éternelles ; [...]. ce qui est passé ou futur pour moi est présent dans le monde.¹⁵

Cette approche du temps-présent, tout en englobant les trois modes d'être temporels, fait ressortir la sujétion de l'ensemble de ses dimensions à une *présence* subjective : la considération de l'écoulement temporel, de l'instant où le *temps passe*, est nécessairement un moment vécu, « car la présence est présence à »¹⁶. Nous approchons ici, de ce qui façonne l'essence du présent : une fois la question de l'unité temporelle dépassée, le présent apparaît comme le *ce qui est* présent. En ce sens, le présent se propose comme le temps de l'être-là, et implique nécessairement une présentation et un individu *en-présence* qui la réalise. Dans cette perspective, le postulat posant la musique comme art du présent évolue en *art de présence(s)* : présence subjective et présence objectale. L'instant en musique suggère alors deux considérations, la première concrètement en lien avec la constitution même de tout événement musical, l'agencement structurel d'une œuvre synthétisant une forme de déroulement temporel, une mise en ordre du temps composée d'instant *musicaux*. Ici, les fonctions logiques¹⁷ de l'existence musicale, l'espace et le temps, s'y positionnent comme des figurations d'instant constituant le mouvement de l'œuvre, relatant la fondamentale organisation matérielle *dans-le-temps* de la musique. Mais l'instant peut

¹² Conche, *op. cit.*, p. 38.

¹³ « « subjectal », appartenant comme tel à un sujet. Ce qui appartient à un sujet, ce sont les vécus dont se compose effectivement la vie des sujets. » (Jan Patočka, *Le Monde naturel et le mouvement de l'existence humaine*, (trad. Erika Abrams), Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 1988, p. 3-4).

¹⁴ « ces trois sortes de temps existent dans notre esprit et je ne les vois pas ailleurs. Le présent du passé, c'est la mémoire ; le présent du présent, c'est l'intuition directe ; le présent de l'avenir, c'est l'attente. » (Saint Augustin, *op. cit.*).

¹⁵ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (1945), in *Œuvres*, Paris, Quarto-Gallimard, 2010, p. 1115.

¹⁶ Mikel Dufrenne, *La poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973, p. 213.

¹⁷ Cf. Costin Cazaban, *Temps musical/espace musical comme fonctions logiques*, Paris, L'Harmattan, 2000.

également se laisser entendre comme une évocation, au sein même de l'événement musical, de la présence individuelle : présence actuelle ou passée, en action ou en projection. Le sujet conçoit l'instant de sa propre expérience et dépasse alors la considération de *moments* se succédant de manière linéaire.

Le *temps vécu* n'est pas une synthèse de moments successifs mais le *passage perpétuel* par lequel le présent s'enrichit de ce qui a été vécu et s'ouvre à de nouveaux possibles. La conscience rassemble les temps différents dans une *présence* et assure la transition des temps et leur maintenance dans le *maintenant*.¹⁸

Ici la présence subjective, nécessaire pour toute réalisation, figure une dimension du temps musical ne s'arrêtant pas à la simple structure organisée, mais s'attachant à un vécu subjectif du temps en-présence, nécessairement empreint de vécus ultérieurs et de volontés à-venir, qui singularise ce que l'on pourrait qualifier d'instant *musicien* : l'être prend, de par sa faculté incarnée de révélation, une place au cœur de la réalisation instantanée du musical. La présence du sujet servant la réalisation de l'événement, la présence de l'événement, celle de la révélation du sujet.

Le temps alors ne s'écoule plus sous sa forme vulgaire¹⁹, entendue comme le déroulement continu d'un avant vers un après ; il n'est plus simplement constitué de dimensions distinguées rigoureusement de par leur disposition en rapport à un événement donné. Il naît au cœur même de la relation que tout individu entretient avec le monde qu'il occupe, suggérant ainsi le principe expérientiel²⁰ comme fondement de toute considération dudit monde : « tout ce que je sais du monde, [...], je le sais à partir d'une vue mienne ou d'une expérience du monde. »²¹. L'inscription de l'individu au cœur même de la réalisation de l'événement musical souligne ce principe fondamental que représente l'expérientialité : intrinsèque à toute forme de mise en acte subjective, l'expérience participe tant à la concrétisation de la musique qu'à la révélation du temps. C'est au travers de l'expérience que nous prenons contact avec le monde, que nous le saisissons par la médiation des *choses* – phénomènes, événements, objets – qui le composent et qu'il nous propose :

¹⁸ Herman Parret, *Épiphanie de la présence*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2006, p. 152.

¹⁹ Reprenant l'expression de Martin Heidegger qui parle de « temps vulgaire » pour qualifier la représentation courante du temps (in *Être et Temps*).

²⁰ « toute connaissance, tout sens s'enracinent dans l'expérience » (Franck Robert, « Merleau-Ponty, l'expérience », in Laurent Perreau (dir.), *L'expérience*, Paris, Vrin, 2010, p. 212).

²¹ Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 659.

il n'y a jamais de phénomènes qui seraient offerts tels quels à une description, aucune immédiateté d'une *donation* dont on pourrait attendre toute la lumière : tout accès aux phénomènes est irrémédiablement médiat.²²

EXPÉRIENCE, RÉALITÉ ET EXISTENCE. MUSIQUE, « ÉVÉNEMENT MONDAIN »

Pour le philosophe japonais Nishida Kitarô, « expérimenter, c'est un connaître où les faits réels se présentent tels qu'ils sont, un connaître que nous pouvons acquérir en nous soumettant à la réalité des faits, en abandonnant tous nos artifices »²³. Dans cette perspective, envisager le *ce qui est* expérimenté dans toute réalisation musicale nous mènerait à en faire connaissance, nous rapprochant de l'essence même de ce qui fait que *pour Moi*, mais également *par Lui*, le monde *est* « musique ».

La musique, en rapport à *Moi*, est une « chose » mondaine. Chose du monde – entendu ici formellement et selon les mots de Jan Patočka, comme « la totalité de ce qui est »²⁴, car elle apparaît en son sein en tant qu'événement donné à vivre à un sujet en présence. En rapport à *Moi* parce que *je suis* l'individu qui en fait l'expérience et qui révèle l'existence musicale par mon vécu de l'événement même : « *Moi*, je suis celui-là même qui sait ; je ne fais qu'un avec celui qui sait »²⁵. Ce qui *est* l'est pour moi, mon *Je* s'entendant comme l'expression normée et sensée du monde, « *le monde qui en moi s'individue* »²⁶. Mon appartenance au monde rend effective l'existence de la musique, l'entièreté de l'expérience musicale portant en elle la divalence d'être à la fois ancrée dans le monde des choses et inscrite *dans* le sujet qui la réalise : « si la musique est une *chose*, un « produit » qui pourrait se présenter après tout comme un fait de science, son siège est *dans l'homme* qui fait la musique, qui l'entend, qui en a l'expérience »²⁷.

Le principe expérientiel est à la base de l'existence musicale, puisque c'est par lui que celle-ci se réalise ; c'est parce que l'individu fait l'expérience de la musique, que celle-ci existe en tant que telle. Ainsi se pose ici l'aspect fondamental de toute existence musicale qui ne se concrétise que dans la réalisation subjective effective dans toute expérience individuelle.

La musique est par essence une production active ; elle nécessite la présence d'individus la rendant existante au travers des postures adoptées

²² Romano, *op. cit.*, p. 2-3.

²³ Nishida Kitarô, *L'expérience pure. La réalité. Essai sur le bien* (1911), Bordeaux, éditions Osiris, 1997, p. 15.

²⁴ Jan Patočka, *Papiers phénoménologiques* (trad. Erika Abrams), Grenoble, Jérôme Millon, 1995, p. 212.

²⁵ Johann Gottlieb Fichte, *La destination de l'homme*, Paris, Flammarion, 1995, p. 120.

²⁶ Patočka, *op. cit.*, p. 212.

²⁷ Pierre Schaeffer, *De l'expérience musicale à l'expérience humaine*, Paris, Richard-Masse, 1971, p. 16.

dans *leur* expérience musicale. La musique est nécessairement le produit de l'action d'un individu et nous rejoignons ici Boris de Schlœzer qui la définit comme l'« art d'agir avec les sons »²⁸. C'est ainsi que la réalisation se propose comme un processus complexe unifiant conscientisation et accomplissement de l'événement musical, en concernant à la fois son aspect conceptuel et sa concrétisation en tant qu'objet – ou phénomène.

Nous entendons parler d'« existence » musicale pour désigner le fait que la musique porte en elle cette faculté d'exister en tant qu'objet de représentation, et ce, en dehors de toute présence même de sonore. On peut ainsi voir la musique comme un concept, concept devenant une « réalité » au travers de l'appréhension individuelle que l'on peut faire de l'événement présent *en* lui-même.

La "musique", avant même d'être une réalité sonore, et parce que les mots servent d'intermédiaire avec les choses, est d'abord un *concept*, c'est-à-dire une représentation mentale et abstraite que nous associons à une réalité du monde. Lorsque nous utilisons le mot *musique*, nous opérons un certain découpage de la réalité, nous désignons un certain type de phénomènes sonores plutôt que d'autres. Qui dit "musique" dit immédiatement "non-musique".²⁹

Lorsque nous parlons ici de « réalité » musicale, nous envisageons ce que l'on peut attribuer et concéder à la musique en tant qu'existence *pour-soi*³⁰. La réalité n'existe que pour l'individu qui la conçoit, la perçoit ou la vit, et la réalité musicale et par là intrinsèquement liée à l'expérience musicale. De fait, pour que la musique existe en tant qu'événement – phénomène ou objet – et qu'elle corresponde à une réalité, il faut nécessairement que l'individu en fasse l'expérience, c'est-à-dire qu'il se trouve *en-présence* de la structure spatio-temporelle de l'événement musical³¹.

La singularisation de ces figurations d'un événement musical nous permet de distinguer trois modes d'apparaître de la musique, nous offrant la possibilité d'observer singulièrement sa phénoménalité, c'est-à-dire la façon

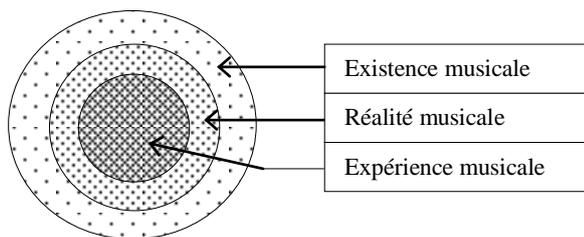
²⁸ Boris de Schlœzer, *Comprendre la musique. Contributions à la nouvelle revue française et à la revue musicale (1921-1956)*, Édition établie et présentée par Timothée Picard, Rennes, PUR, 2011, p. 98.

²⁹ Jean-Jacques Nattiez, « Pluralité et diversité du savoir musical », in Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol. 2, « Les savoirs musicaux »*, Actes Sud/Cité de la musique, Paris, 2004, p. 30, p. 18.

³⁰ Même si nous nous en détachons, notre considération de la réalité musicale se fonde sur les propos développés par Bernard Vecchione (cf. *La réalité Musicale. Éléments d'épistémologie musicologique*, thèse de Doctorat d'État, option Musique, Université Paris-VIII, 1985 ; « La recherche musicologique aujourd'hui. Questionnements, Intersciences, Métamusicologie », in *Interface*, vol.21 n° 3-4, 1992, p. 281-312).

³¹ Les trois termes utilisés ici – expérience, réalité, existence – peuvent être entendus de différentes manières, que ce soit en musicologie, en philosophie ou dans d'autres domaines ; nous leur accordons les interprétations précédentes sans toutefois poser celles-ci comme des définitions bornées et figées.

dont la musique *se-montre* à nous. La musique m'apparaît de prime abord comme un produit sonore dont je fais l'expérience ; elle m'apparaît également dans ce que je peux lui attribuer comme signification, en ce qu'elle se présente à moi comme *une* réalité ; enfin, elle m'apparaît comme un objet existant dans le monde, au-delà même de ce qu'elle peut être conçue, vécue et perçue comme réalité pour moi.



Modes d'apparaître de la « chose-musique ».

L'existence musicale s'inscrit donc nécessairement dans l'accomplissement d'une expérience subjective : sa réalisation s'effectue dans l'acte engagé par l'individu dans l'événement musical, et ce, quelle que soit la nature de cet acte.

L'INCARNATION COMME PRINCIPE DE RÉALISATION

Observer le principe expérientiel amène nécessairement à une considération du caractère subjectif qu'il induit, non simplement dans la perspective d'une conscience active, mais également dans celle plus singulière – mais néanmoins essentielle – que figure de la corporéité. La question du corps fait l'objet de différentes approches au sein même des études philosophiques, nous retiendrons ici celle proposée par le mouvement de pensée phénoménologique. De fait, la phénoménologie accorde à la corporéité inhérente à toute expérience humaine une place indéniable et fondamentale dans la construction de toutes représentations mondaines :

Au lieu de soumettre l'expérience à des catégories prédonnées, [la phénoménologie du corps] veut la porter à l'expression pure de son propre sens, selon la formule de Husserl ; c'est-à-dire penser ce qui se donne à partir de la manière dont il se donne, à partir du « comment » de son apparaître. [...], Il s'agit de comprendre le fait, le vécu, comme la mesure du possible, c'est-à-dire du pensable. C'est la raison pour laquelle la question du corps prend une place prépondérante dans la tradition phénoménologique : une philosophie du corps ne peut sans doute s'accomplir que comme phénoménologie du corps.³²

³² Renaud Barbaras, « De la phénoménologie du corps à l'ontologie de la chair », in Jean Christophe Goddard et Monique Labrune, *Le corps*, Paris, Vrin, 1992, p. 244.

Si la corporéité se propose comme élément de révélation du monde, en tant qu'elle participe à la réalisation de toute expérience individuelle, la première image qu'elle nous suggère réside dans son inscription mondaine. En son essence, le corps est ce qui m'ancre dans le monde, en tant qu'il me permet d'agir et de ré-agir, et se propose donc comme *objet* ce monde :

Si on accepte d'interpréter ce qui apparaît en termes d'« objets », il semble bien évident que le corps est un objet comme les autres : entre les choses du monde qui m'apparaissent, il y a mon corps.³³

La corporéité stipule donc l'apparaître du sujet dans le monde, soulignant sa position *d'occupant* mondain au même titre que les autres choses du monde. Si la dimension subjectale de la corporéité humaine, sa fonction d'être corps *de quelqu'un*, fait du corps un objet singulier³⁴, cela n'en déprécie pas cependant la dimension objectale, suggérant néanmoins une particularité du corps-objet face aux autres objets du monde³⁵. L'influence du corps sur les révélations mondaines le positionne comme « objet premier »³⁶ dans le monde et lui accorde un statut de révélateur instantané des événements mondains. Les objets du monde qui m'apparaissent, apparaissent dans l'instant à mon corps en tant que *récepteur* et *révélateur* de leur existence. Cependant, l'objectité du corps mondain, sa dimension d'être *chose-en-soi* indépendamment de son *être-du-sujet*, associé à son indispensable inscription dans l'événement et au rôle significatif qu'il y joue, font de la corporéité une part importante du principe d'incarnation sans pour autant le définir dans sa globalité. Sa fonctionnalité révélatrice semble engager une inscription profonde du corps dans l'événement vécu en tant que fondement de la révélation elle-même, indépendant de l'apparaître de la chose propre. La corporéité, au-delà de sa révélation, sert la réalisation du monde.

Maurice Merleau-Ponty, dans sa volonté de « découvrir *l'origine* de ce qui apparaît, la racine de la phénoménalité »³⁷, envisage le corps comme le centre de conscientisation du monde propre à chaque individu : « Mon corps est le pivot du monde : [...], j'ai conscience du monde par le moyen de mon

³³ Jocelyn Benoist, « Corps objet/corps sujet », in Michela Marzano (dir.), *Dictionnaire du corps*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 244.

³⁴ « Le corps est un être ambigu : c'est une chose qui est mienne, ou plutôt que je suis » (Barbaras, *op. cit.*, p. 243).

³⁵ « Le fait que cette chose [le corps] semble exercer une influence particulière sur la façon dont les choses m'apparaissent, en termes causaux, constitue peut-être la particularité de cet objet par rapport aux autres objets, mais ne le disqualifie certainement pas en tant qu'objet, de connaissance et peut-être d'action, comme les autres. » (*Ibid.*).

³⁶ Reprenant ici l'expression de Jocelyn Benoist, *ibid.*, p. 245.

³⁷ Clara Da Silva-Charrak, *Merleau-Ponty. Le corps et le sens*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p. 6.

corps »³⁸. La corporéité, au cœur du mouvement de l'existence humaine, contient en elle la faculté de révéler le monde en tant qu'objet de conscience, en tant que mon corps fait le lien entre les apparaîtres mondains et les connaissances que je fais du monde. Il s'inscrit dans le monde des choses en tant qu'objet, mais occupe également la fonction d'inscription existentielle de l'individu dans le contexte mondain : « Le corps est le véhicule de l'être-au-monde, et avoir un corps c'est pour un vivant se joindre à un milieu défini, se confondre avec certains projets et s'y engager continuellement »³⁹. Merleau-Ponty traite la question de la corporéité en distinguant le « corps réel », désignant celui par lequel je perçois le monde et qui le réalise⁴⁰, de ce qu'il nomme le « corps propre », celui par lequel j'agis dans le monde. Soulignant la dimension individuelle de toute inscription corporelle, il reconnaît ainsi que le corps n'est pas simplement un objet, une chose du monde, mais bien le corps actif qui reçoit, perçoit et ainsi révèle le monde, celui qui réalise et représente le contexte mondain. Le corps est un « corps premier » dans la pensée merleau-pontienne, car il se caractérise par sa permanence : toujours présent pour qu'il y ait le monde. Cette dimension fondamentale de la corporéité comme constante de l'existentialité, et par correspondance de l'expérientialité, amène à reconsidérer la nature objectale du corps et sa fonction d'objet du monde. Maurice Merleau-Ponty précise dans *Phénoménologie de la perception*, en discutant les approches psychologiques du corps propre, que :

La permanence du corps propre, si la psychologie classique l'avait analysée, pouvait la conduire au corps non plus comme objet du monde, mais comme moyen de notre communication avec lui, au monde non plus comme somme d'objets déterminés, mais comme horizon latent de notre expérience, présent sans cesse, lui aussi, avant toute pensée déterminante.⁴¹

Ici perçoit-on ce qui, fondamentalement, fait du corps un objet singulier *dans* le monde, considéré à la fois comme l'être de la pensée et la mécanique du sujet, revêtant par là une fonction particulière : à la fois milieu et espace du vécu subjectif, révélateur et révélation de la mondanéité. Centre actif de l'individu, c'est par lui que se *fait* le lien entre *Moi* et *Monde*. Les dimensions représentationnelles de l'expérience – mondanéité, subjectivité, objectivité – associées à la pensée d'une corporéisation comme principe de l'acte expérientiel, nous mènent à considérer l'individu en tant que quasi-objectivité corporelle, en tant qu'apparition subjectivée du monde :

Le monde, présent dans le corps vivant, s'y ouvre à soi-même, devient phénomène, se prend pour ainsi dire en main, de la manière finie seule

³⁸ Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 761.

³⁹ Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 760.

⁴⁰ « [...] cette « expérience du corps » est elle-même une « représentation », un « fait psychique », qu'à ce titre elle est au bout d'une chaîne d'évènements physiques et physiologiques qui peuvent seuls être mis au compte du « corps réel ». » (*Ibid.*, p. 754).

⁴¹ *Ibid.*, p. 772.

possible à la main – morceau par morceau, avec des renvois ; opérant des proses à l'aide de sa corporéité, palpant à l'aide de sa chair, sans toutefois l'intégrer jamais dans une objectivité parfaite.⁴²

Pour le phénoménologue tchèque Jan Patočka, le corps transcende donc sa position d'objet occupant le monde, pour devenir le *moi* dans le monde. Dans la pensée patočkienne, la corporéité se pose comme essentielle au cœur de l'expérialité humaine⁴³. Le vécu corporel revêt une valeur prédicative dans toute subjectivisation réflexive, faisant de la transcendance un aspect secondaire du vécu subjectif, prioritairement incarné :

le fondement des synthèses d'expérience n'est pas un moi transcendantal, mais la subjectivité incarnée. Nous ne sommes pas originellement insérés dans le monde par nos effectuations de pensée, mais par le corps propre, plus précisément en tant que corps subjectif qui ne se résorbe jamais dans la réflexion.⁴⁴

La corporéisation fait que toute conscience s'inscrit dans un corps qui s'inscrit également dans le monde, amenant à considérer l'ipséité immanente de tout rapport mondain, faisant du corps le centre *du* vécu, mais également le lieu de représentation et de figuration dans le monde du *Moi* pour autrui. Nous retrouvons ici dans les propos de Patočka, la permanence du corps – ne se résorbant jamais –, ainsi que les distinctions émises par Merleau-Ponty, le corps réel et le corps propre constituant conjointement le centre de *mon* vécu – extérieur pour l'un, intérieur pour l'autre – et un corps objectif qui singularise mon appartenance mondaine, mon être-au-monde "visible" pour les autres occupants du monde.

*

L'expérience du corps brouille donc la distinction du sujet et de l'objet. Il est la périphérie de moi-même, à l'extérieur puisqu'il peut subir l'action du monde est devenir visible pour d'autres, puisque je peux dans une certaine mesure m'en abstraire. Et cependant, il est au plus près de moi-même, au cœur de l'intimité : ce qui m'atteint au plus profond « dans ma chair ».⁴⁵

*

⁴² Patočka, *op. cit.*, p. 17.

⁴³ « Notre existence est essentiellement corporelle, incarnée, et notre corps propre en tant que corps vivant, corps capable de se mouvoir, corps sur lequel nous avons un pouvoir, est le fondement de toute vie d'expérience » (*Ibid.*, p. 107).

⁴⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁵ Barbaras, *op. cit.*, p. 242.

Nous quittons ici un instant le raisonnement phénoménologique pour nous rapprocher du philosophe pragmatiste américain Richard Shusterman, qui se concentre dans son approche soma-esthétique⁴⁶ sur le corps comme dimension essentielle de la créativité humaine. L'*incorporation* mondaine indubitable expose pour Shusterman la bivalence de la position du sujet dans le monde :

Le corps exprime l'ambiguïté de l'être humain, qui est à la fois sensibilité subjective faisant l'expérience du monde et objet perçu de ce monde. Subjectivité rayonnante qui constitue « le centre même de notre expérience », le corps ne saurait être proprement compris comme un simple objet, car dans notre expérience il fonctionne aussi inévitablement comme la conscience incarnée propre à un individu, laquelle, en tant que conscience orientée vers une finalité, pose toujours des objets intentionnels.⁴⁷

Le *je suis* se propose comme une double révélation incarnée : l'être du corps et l'être-corps lui-même. On peut voir ici ce que l'incarnation engage au-delà de la corporéité, qui se propose comme simple posture du corps au cœur de l'événement ; là où la corporéisation se positionne comme l'inscription du corps dans le monde et comme centre *du* vécu, l'incarnation comme principe suggère la considération subjective qui fait de mon corps ma propre révélation :

Ainsi, je *suis* corps autant que j'*ai* un corps. J'éprouve habituellement mon corps comme source transparente de ma perception et de mon action, et non en tant qu'objet de conscience. Le corps est ce *à partir de quoi* et *à travers quoi* je saisis ou manipule les objets du monde sur lesquels je suis focalisé.⁴⁸

*

L'incarnation paraît donc à la fois reposer sur la corporéité comme inscription mondaine et émaner de la corporéisation comme concentration des vécus – internes et externes, se proposant alors comme principe de réalisation de toute expérience subjective.

Traitant concrètement de la question de l'incarnation, Michel Henry envisage cette dernière comme un double support de l'apparaître des choses. Le corps, à la fois objet et principe de l'expérience, est envisagé comme revêtant deux modes d'apparaître : à la fois corps extérieur ou mondain, qu'il

⁴⁶ « La soma-esthétique, définie sommairement, concerne l'étude méliorative et critique de l'expérience et de notre usage du corps vivant (ou *soma*) en tant que site d'appréhension sensori-esthétique (*aesthêsis*) et de façonnement créateur de soi. » (Richard Shusterman, « Penser en corps. Éduquer les sciences humaines : un appel pour la soma-esthétique », in Barbara Formis (dir.), *Penser en corps. Soma-esthétique, art et philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 43).

⁴⁷ Richard Shusterman, *Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*, Paris-Tel Aviv, Éditions de l'éclat, 2007, p. 13.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 14.

qualifie de « corps-objet-du-monde », et qui se présente comme le révélateur du hors-de-soi, des choses et du monde qui les contient, mais également comme corps transcendantal ou corps-sujet, qui se propose comme la révélation du premier et révèle ainsi l'intériorité de toute subjectivité⁴⁹. La pensée de l'incarnation élaborée par Michel Henry s'inscrit dans l'élaboration de ce qu'il entend être une *phénoménologie de la vie*, au sein de laquelle il expose deux manières d'apparaître des choses du monde : « Il existe deux modes fondamentaux de l'apparaître – deux modes différents et décisifs selon lesquels se phénoménalise la phénoménalité : l'apparaître du monde et celui de la vie »⁵⁰. Pour Henry, l'apparaître du monde se formalise en ce sens que toute chose *se montre* à nous en tant que chose du monde et se propose à vivre de manière extérieure à nous-mêmes⁵¹. C'est ainsi que, dans cette perspective, mon corps, en tant qu'il appartient au monde – tel le « corps réel » merleau-pontien, se pose comme centre d'expérience mondain et trouve sa possibilité d'existence : « Quelque chose comme un corps n'est possible que dans un " monde " : tout corps est un corps " extérieur " »⁵². L'apparaître de la vie diffère de celui du monde en tant qu'il ne dévoile pas comme ce dernier des choses qui se situent « hors-de-moi », mais plutôt qu'il révèle ce qui est vécu « en-moi » dans l'expérience.

La révélation propre à la vie s'oppose trait pour trait à l'apparaître du monde. Alors que ce dernier dévoile dans le « hors de soi », n'étant que le « hors de soi » comme tel, en sorte que tout ce qu'il dévoile est extérieur, autre, différent, le premier trait décisif de la révélation de la vie est que celle-ci, qui ne porte en elle aucun écart et ne diffère jamais de soi, ne révèle jamais qu'elle-même.⁵³

Le corps trouve ici sa place de lieu de révélation de l'existence des choses, qui deviennent des réalités pour moi. Notre corps, au-delà d'être en contact avec les apparaîtres du monde et également le lieu de réalisation et de révélations : révélation des choses et du monde et révélation de nous même. L'incarnation comme principe prend alors deux figures ; elle désigne le corps mondain, celui qui se propose comme objet du monde en tant qu'il l'occupe et qui porte en lui la *sensibilité*⁵⁴. Elle précise également le corps-sujet, ou corps transcendantal comme le nomme Michel Henry, qui sert la révélation de mon propre vécu et par là, celle de l'existence des choses du

⁴⁹ Michel Henry, « Incarnation in *Phénoménologie de la vie, Tome 1. De la phénoménologie*, Paris, PUF, 2003, p. 165-179 ; *L'incarnation. Une philosophie de la chair*, Paris, Seuil, 2000.

⁵⁰ Henry, *op. cit.*, 2003, p. 166.

⁵¹ « Dans le monde, toute chose se montre à nous hors de nous, comme extérieur donc, comme autre, comme différent. » (*Ibid.*)

⁵² *Ibid.*

⁵³ Michel Henry, « Phénoménologie de la vie », in *Auto-donation. Entretiens et conférences*, Paris, Beauchesne, 2004, p. 27-45.

⁵⁴ En tant qu'il est en contact avec les autres occupants du monde.

monde et de ma propre existence. Puisque toute révélation du monde découle de *mon vécu*, alors toute révélation du monde est également révélation de ma propre existence. « *La vie se révèle*. La vie est une autorévélation »⁵⁵.

On perçoit ici le fondement du principe d'incarnation, à savoir que tout corps mondain présuppose un corps subjectif qui le rend possible en tant qu'il le constitue :

Dès lors s'impose cette évidence. Tout corps sensible – senti, vu, entendu, touché ou mû – présuppose un autre corps qui le voit, qui le touche, qui le meut, autant d'opérations d'un second corps qui constitue le premier et le rend possible – un corps transcendantal donc et constituant, un corps-sujet ou « subjectif » sans lequel le premier, le corps-objet-du-monde, ne serait pas.⁵⁶

On comprend alors que vivre une expérience, c'est à la fois y participer dans l'instant en tant que corps-objet, inscrit dans l'expérience même, et fondamentalement comme corps-sujet, principe logique révélant et réalisant le contenu de l'expérience.

*

Le vivre d'expérience est comme une trame tendue entre deux horizons : l'un est mon moi, l'autre le monde. Le vivre est une manière d'explicitation de ces horizons ayant cette particularité que, pour m'expliquer moi-même, il me faut d'abord prendre pied sur le sol du monde et de ses choses, avant dans un second temps de faire retour à moi.⁵⁷

L'INCARNATION MUSICALE

Considérer plus précisément l'expérience proposée lors de l'apparition d'un événement musical conduit à observer cette double figuration du principe d'incarnation : le corps est au cœur de l'espace sonore en présence – le perçoit ou le produit –, concrétisant l'existence objectale de la musique ; d'autre part, il interprète et réalise le contenu de l'événement par le vécu singulier qu'il en fait. Nous saisissons ici ce que Gabor Csepregi considère comme :

une double expérience de notre corps sonore : nous le sentons à la fois de l'intérieur, comme une puissance expressive subjective, et de l'extérieur, comme un champ résonnant objectif ayant pour fonction d'émettre ou d'entendre les sons.⁵⁸

⁵⁵ Henry, *op. cit.*, 2003, p. 167.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 169.

⁵⁷ Patočka, *op. cit.*, p. 63.

⁵⁸ Gabor Csepregi, « Musique », in Marzano, *op. cit.*, p. 614.

Il apparaît donc que le corps se propose comme espace actif de la réalisation musicale : si toute expérience engage – dans l’instant – un corps, si tout corps comporte en lui deux modes d’appréhension des apparaîtres du monde, alors la musique en tant qu’expérience s’entend nécessairement comme une action incarnée. En tant qu’elle se propose à vivre à un sujet en présence, la musique, engage pour sa concrétisation des investissements corporels spécifiques inhérents aux postures invoquées dans la réalisation l’événement musical, investissements organiques d’une part par l’intermédiaire du corps-objet-du-monde, et subjectifs d’autre part grâce au corps transcendantal.

Pour être réalisée, la musique propose trois attitudes actives : la réceptivité, la productivité et la créativité, qui paraissent faire respectivement référence aux trois actes musicaux principaux que sont l’écoute, l’interprétation et la composition. Or, nous nous détachons ici de ces actions musicales, empruntes de valeurs sociologiques, historiques et anthropologiques fortes qui ne paraissent pas subsister totalement au sein d’une stricte considération de l’incarnation. Dans une approche spécifique de la corporéisation, la posture active garderait une valeur dominante (l’auditeur *écoute*, l’interprète *exécute*, le créateur *compose*), mais comme nous avons pu le considérer précédemment, le principe d’incarnation dépasse la simple corporéité pour s’attacher à l’ensemble du vécu subjectif du corps – l’aller-retour entre l’intériorité et l’extériorité du vécu expérientiel. Nous considérons donc ici l’incarnation comme principe de réalisation musicale, sans chercher à la circonscrire à une mise-en-pratique de la musique ; nous envisageons l’incarnation comme ce qui fait que, dans l’expérience, le corps réalise et révèle l’événement musical. Ainsi, les attitudes actives s’interpénètrent, le corps mettant en jeu dans toute mise en action les modalités propres à l’incarnation musicale⁵⁹ que représentent la réceptivité, la productivité et la créativité. Il ne faut donc pas entendre ces distinctions comme des postures figées, mais plutôt comme des convocations singulières du corps servant la réalisation musicale.

La **réceptivité** engage l’individu en tant que corps percevant en lui-même la musique. Il est ici question d’*écoute*, non en tant que pratique mais en tant que faculté de réception, faculté présente dans les différentes pratiques musicales⁶⁰. D’un point de vue organique (ou mécanique), le corps reçoit les éléments sonores, prioritairement par les oreilles, mais également en lui-même. La musique mettant en vibration l’espace de manière spécifique, le corps est en-*contact* des ondes sonores et les perçoit au-delà de l’oreille et du système auditif, au niveau de zones corporelles particulières. Ce corps actif dans la réception peut sembler minime tant notre vécu musical

⁵⁹ Cf. Brétéché, *op. cit.*

⁶⁰ « Empiriquement, on a affaire à trois entités susceptible d’être sujet de l’écoute : l’œuvre musicale, le musicien qui joue cette œuvre et l’auditeur qui l’entend. » (François Nicolas, « Écoute, audition, perception : quel corps à l’œuvre ? », in *Art, regard, écoute. La perception à l’œuvre*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2000, p. 132).

perceptif est dominé par notre oreille. Cette réception corporelle est cependant bien réelle, et une attention particulière portée aux ressentis corporels font du corps un support d'analyse des éléments sonores en fonction de leurs spécificités, amenant à revaloriser la notion même d'*écoute* : « l'écoute de l'auditeur est bien incorporation à l'existence même de l'œuvre »⁶¹. L'observation du vécu musical propre aux personnes sourdes fait, par exemple, ressortir cette réception corporelle : quand l'oreille n'est pas là pour jouer son rôle, le corps se propose comme moyen privilégié de réception du sonore, moyen portant en lui des capacités de distinction⁶². Ainsi de manière "mécanique" notre corps perçoit le musical en tant que matériau sonore. Au-delà de cela, la réceptivité s'exprime également par notre corps-subjectif ; dans l'expérience musicale, notre vécu corporel réceptif touche à notre intériorité, engageant notre corps dans des projections subjectives⁶³ : la perception d'un mouvement s'exprimant de manière corporelle, l'évocation d'images, de souvenir, l'attente d'un élément particulier ou l'intuition d'une suite dans l'œuvre... La subjectivité du corps révèle un vécu interne, exprimant ainsi l'inscription du récepteur dans la réalisation même de l'événement musical.

La **productivité** s'entend comme l'incarnation de toute exécution musicale. Il est indéniable que le corps joue un rôle dans la production physique du son, l'individu projetant par et avec son corps – souvent par l'intermédiaire d'un instrument – le discours musical. Le corps mécanique est donc le support premier de toute réalisation productive, l'exécution

⁶¹ *Ibid.*, p. 153.

⁶² Pour exemple, certaines réflexions traitant de « l'expérience musicale Sourde » ont pu faire état de cette capacité réceptive du corps organique. On a pu déterminer que les sons graves se ressentent particulièrement au niveau de l'estomac et du visage, alors que les aigus se localisent plutôt autour de la boîte crânienne et le long des bras (Alain Cabéro, *De l'ouïe à l'audition*. Parempuyre, Éditions du Non Verbal/A.M.Bx, 1998). On distingue également des zones corporelles actives dans la réception du sonore : la perception cutanée, la peau étant en contact direct avec vibrations sonores ; la perception osseuse, en *profondeur*, qui perçoit et conduit les ondes sonores à travers la totalité du corps ; la perception viscérale, les corps mous contenus dans le corps percevant également les vibrations (Maïté Le Moël, « L'univers musical de l'enfant sourd », in *Marsyas* n° 39/40, *Dossiers Pédagogies et Handicaps*. Décembre 1996). « L'expérience musicale Sourde » suggère, en tant que situation anthropologique singulière, une réalité musicale élargie, dépassant les considérations générales courantes et les représentations ordinaires du phénomène musical (Sylvain Brétéché, *Musique et Surdité ou le ressenti musical*, mémoire de master 2, Théorie et Pratique des Arts, option musique, sous la direction de Christine Esclapez, Université de Provence Aix-Marseille I, 2010 ; Pierre Schmitt, « De la musique et des sourds. Approche ethnographique du rapport à la musique de jeunes sourds européens », in Talia Bachir-Loopuyt, Sara Iglesias, Anna Langenbruch, Gesa zur Nieden (éds.), *Musik – Kontext – Wissenschaft. Interdisziplinäre Forschung zu Musik / Musiques – contextes – savoirs. Perspectives interdisciplinaires sur la musique*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2012, p. 221-233).

⁶³ Cf. Francesco Spampinato, *Les métamorphoses du son. Matérialité imaginative de l'écoute musicale*, Paris, L'Harmattan, 2008 ; Debussy, *poète des eaux. Métaphorisation et corporéité dans l'expérience musicale*, Paris, L'Harmattan, 2011.

musicale se synthétisant par une projection corporelle. L'extériorisation de l'événement s'effectue dans le corps, qui se propose comme producteur de l'espace musical, lieu de création du sonore. Mais l'incarnation productive comporte également une part importante de subjectivité ; tout discours musical corporellement produit porte en lui la trace de l'intériorité du sujet qui l'exécute. Dans toute expression musicale, l'individu projette sa propre appréhension de l'événement en-lui-même, singularisant ce dernier en apportant le caractère interprété de toute exécution musicale. Le corps influe donc de par son caractère subjectif sur la constitution de l'espace musical donné *à vivre*.

L'incarnation **créatrice**, en tant qu'elle concerne non pas la créativité comme finalité mais plutôt comme processus (le fait de *créer* un événement musical et non le contenu même de l'événement), est la modalité d'incarnation musicale se présentant sous la forme la plus complexe, puisque l'apparaître du monde *n'existe pas encore*. Partant du principe que toute création musicale n'existe que par sa production, une œuvre à l'état manuscrit ne constitue pas en soi un événement musical réel, mais plutôt ce que l'on pourrait qualifier de quasi-événement : un événement présupposé, mais non encore réalisé. La créativité ne se limite pas à la conceptualisation d'une "œuvre", elle désigne également la faculté de projection musicienne propre à chacun dans l'appréhension d'un événement musical : projection interne et singulière qui inscrit en-conscience dans l'existence musicale tout sujet en présence. L'incarnation créatrice se trouve donc inscrite dans une projection d'apparaître mondain. L'objectif de toute création étant de donner à *produire* en dehors de nous même un événement envisagé, la part de mondanité de ce dernier n'existe pas encore ou tout du moins n'appartient qu'au vécu présupposé du sujet lui-même. Lui seul voit dans sa création intérieure un apparaître du monde, qui se profile selon une double figuration de l'apparaître de la vie : à la fois apparaître supposé et apparaître subjectif. Toute projection mondaine, toute créativité se présente comme double apparaître de la vie de par la mise en suspension, dans l'incarnation créatrice, de l'événement musical, en attente de concrétisation. Ce dernier s'appuie sur un vécu musical en-conscience, qui peut représenter un contenu mémoriel⁶⁴ de l'individu, mais également être une supposition de vécu. Ce vécu en-conscience, le créateur le désincarne pour le ré-envisager dans sa création ; il sera incarné de manière productive par l'extériorisation de la projection événementielle – par le sujet lui-même ou par autrui.

Il ne faut cependant pas confondre cette projection mondaine et la subjectivisation créatrice elle-même ; la projection, bien que s'appuyant sur des vécus *en-mémoire*, ne constitue pas l'investissement du créateur. Toute création porte en elle l'inscription de son créateur, dans son agencement,

⁶⁴ « Considère-t-on la mémoire ? Le rôle du corps n'est pas d'emmagasiner les souvenirs, mais simplement de choisir, pour l'amener à la conscience distincte par l'efficacité réelle qu'il lui confère, le souvenir utile, celui qui complétera et éclaircira la situation présente en vue de l'action finale. » (Bergson, *op. cit.*, (1939), p. 199).

dans ses matériaux, dans les perspectives que le créateur peut lui associer, et l'ensemble de cette présence fait appel au corps-sujet. L'individu-créateur fait – entre autres – de son œuvre une révélation de sa propre intériorité.

*

Ainsi saisit-on l'importance du principe d'incarnation comme élément de révélation de l'existence musicale ; la corporéisation de toute forme de mise en acte musicale apparaît indispensable dans la perspective d'une réalisation événementielle. Cette délimitation de la réalité du principe d'incarnation à laquelle nous nous sommes attachés, mène à considérer la présence du corps dans l'instant musicien, l'incarnation se posant comme support de révélation du mouvement musical.

INSTANTS INCARNÉS, MOUVEMENT DE L'EXISTENCE MUSICALE

Le mouvement se propose ici comme ce qui fonde le *ce-qui-est* : « le mouvement est la réalité même »⁶⁵. Il désigne en un sens la mobilité de l'existence de l'être et des choses, et suggère la dimension nécessairement "mouvante" et "mobile" du vécu subjectif. L'expérientialité humaine ne s'accorde pas à une immobilisation de vécus en des *maintenants* figés se succédant dans un écoulement temporel simplement linéaire. « Le mouvement est ainsi ce qui fonde l'identité de l'être et de l'apparaître »⁶⁶ et l'expérience individuelle se singularise dans sa propension à synthétiser la continuation des instants formalisant ainsi l'apparition d'un événement singulier.

Nous ne regarderons donc pas le mouvement comme quelque chose qui présuppose toujours déjà un étant constitué, mais bien comme ce qui constitue l'étant, ce qui *rend manifeste* tel ou tel étant en faisant qu'il s'exprime d'une manière qui lui est originellement propre. Le mouvement est ce qui *fait apparaître* qu'il y a, pour un temps déterminé, une place dans le monde pour une réalité singulière déterminée parmi d'autres réalités singulières.⁶⁷

*

C'est donc peu de dire que le temps est dimension, forme ou milieu, peu de dire qu'il véhicule et charrie, comme un torrent, les mutations, [...], puisqu'il est déjà lui-même et tout entier mutation : tout au plus

⁶⁵ Henri Bergson, « La perception du changement » (1911), in *La pensée et le mouvant* (1938), Paris, PUF, 1998, p. 159.

⁶⁶ Ian Patočka, *Le Monde naturel et le mouvement de l'existence humaine*, (trad. Erika Abrams), Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 1988, p. 132.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 103.

est-il, sous-jacent à toutes ces transformations, la variable perpétuelle et ininterrompue qui entretient leur mouvement.⁶⁸

*

En musique, la notion de mouvement recoupe diverses acceptions et rapporte différentes réalités. Dans son texte envisageant l'analyse du mouvement musical⁶⁹, Bernard Vecchione envisage cette diversité de champ d'études et d'approches, reposant sur la considération du « mouvement comme caractéristique globale de la matière musicale et de la forme et comme moyen d'expression »⁷⁰. Si l'on s'attache à envisager le mouvement comme le substrat de toute expérience, et ce dans la continuité des propos engagés par Bernard Vecchione, nous rencontrons deux conceptions distinctes relevant de la considération du « mouvement comme propriété de la substance musicale »⁷¹ : « L'une, analytique, vise à rendre compte du mouvement à travers les facteurs qui la créent ; l'autre, globalisante, envisage le mouvement comme une propriété d'ensemble de la matière ouvragée »⁷².

La double réalité du mouvement musical observée par Bernard Vecchione vient s'accorder aux distinctions précédemment proposées séparant les instants musicaux de l'instant musicien : les premiers s'intégrant dans le mouvement "formel", s'y posant comme des facteurs de création ; le second rejoignant plus particulièrement la considération d'un mouvement globalisé de l'œuvre comme événement à-vivre. Bien que ces deux figurations du mouvement en musique soient complexes à séparer, tant l'une et l'autre se trouvent en interdépendance dans la réalisation même de l'événement musical, on peut tout de même envisager ici une considération singularisée du mouvement comme révélation de l'épanouissement matériel du musical, comme circonvolution, au sein du temps ordinaire, d'un instant-musicien globalisant l'ensemble de l'événement en un mouvement organique singulier.

Le mouvement n'est aucunement constitué d'une somme de « paramètres » de mobilité. Il n'existe que dans la mesure où il possède un élément de cohérence interne qui détermine la coordination des parties successives de sa morphologie et la cohésion du système propre aux facteurs qui l'instaurent.⁷³

⁶⁸ Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, 2. Paris, Seuil, 1980. p. 90.

⁶⁹ Cf. Bernard Vecchione, « Éléments d'analyse du mouvement musical », in *Analyse musicale*, 1987/3^{ème} trimestre, p. 17-23.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁷¹ *Ibid.*, p. 18.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*, p. 18.

Ainsi perçoit-on, selon les mots d'André Souris⁷⁴, que « tout se passe comme si le mouvement engendrait lui-même la substance sonore, ainsi que l'eau d'une source semble engendrée par son jaillissement »⁷⁵. Considérer le mouvement comme mode d'existence du musical suggère une considération de l'instant musicien formellement mouvant, étendu dans l'accomplissement de l'événement musical.

*

Le mouvement, conçu en tant que mode existentiel de la musique, nous apparaît comme le principe essentiel de sa formation. Il perd son caractère de contingence, de simple écoulement, de pure vitesse, pour devenir générateur dynamique de toute forme. Le langage musical se présente, dès lors, non plus comme une somme d'éléments juxtaposés ou superposés, mais comme un réseau de relations dialectiques plus ou moins complexes, résultat de la forme qui détermine ses composantes.⁷⁶

*

Si le mouvement musical synthétise l'existence de la musique, c'est par ailleurs et nécessairement dans le temps de l'expérience individuelle, dans le vécu même de l'événement musical, qui se veut fondamentalement incarné. Henri Bergson soulignait l'implication dans la concrétisation du temps-présent de la présence individuelle et plus particulièrement de celle du corps comme support de révélation de la temporalité :

C'est dire que mon présent consiste dans la conscience que j'ai de mon corps. Étendu dans l'espace, mon corps éprouve des sensations et en même temps exécute des mouvements. Sensations et mouvements se localisant en des points déterminés de cette étendue, il ne peut y avoir, à un moment donné, qu'un seul système de mouvements et de sensations. C'est pourquoi mon présent me paraît être chose absolument déterminée, et qui tranche sur mon passé. Placé entre la matière qui influe sur lui et la matière sur laquelle il influe, mon corps est un centre d'action, le lieu où les impressions reçues choisissent intelligemment leur voie pour se transformer en mouvements accomplis ; il représente donc bien l'état actuel de mon devenir, ce qui, dans ma durée, est en voie de formation.⁷⁷

Le présent comme forme temporelle apparaît comme conditionné par la présence du corps, qui fait du temps une dimension humaine non plus fondamentalement *trace* d'écoulement, mais essentiellement incarnée : le

⁷⁴Dont l'article, « poétique musicale chez Debussy » in *Conditions de la musique et autres écrits*, Bruxelles, éditions du CNRS, p. 213-217, est cité et utilisé par Bernard Vecchione dans son propre développement (Vecchione, *op. cit.*).

⁷⁵ Souris, *op. cit.*, p. 216.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 215.

⁷⁷ Bergson, *op. cit.*, (1939), p. 153-154.

temps s'exécute en-corps, se formalise et trouve sa consistance au travers du vécu mondain, subjectif et incarné.

Mon présent est donc à la fois sensation et mouvement ; et puisque mon présent forme un tout indivisé, ce mouvement doit tenir à cette sensation, la prolonger en action. D'où je conclus que mon présent consiste dans un système combiné des sensations et de mouvements. Mon présent est, par essence, sensori-moteur.⁷⁸

De fait, la considération de l'écoulement temporel, entendons par là l'instant où le *temps passe*, est nécessairement un moment vécu individuellement et corporellement : je ressens organiquement le temps qui avance et je suis moi-même mobile mécaniquement dans l'instant. Ainsi,

dans cette continuité de devenir qui est la réalité même, le moment présent est constitué par la coupe quasi instantanée que notre perception pratique dans la masse en voie d'écoulement, et cette coupe est précisément ce que nous appelons le monde matériel : notre corps en occupe le centre ; il est, de ce monde matériel, ce que nous sentons directement s'écouler ; en son état actuel consiste l'actualité de notre présent.⁷⁹

On saisit ici dans les propos d'Henri Bergson l'importante implication du corps dans la réalisation de l'instant, prenant également pleinement conscience de l'implication du principe d'incarnation dans la réalisation du mouvement musical. En temps que présence dans et pour l'expérience, le corps – comme objet et comme principe expérientiel – participe à la concrétisation de l'événement musical : révélation de l'instant musicien, il se pose comme moyen de réalisation de ce que les instants musicaux s'attellent à faire émerger comme événement *à vivre*. Ainsi saisissons-nous ici le fondement de l'incarnation musicale de l'instant : le corps en présence se pose comme révélation du mouvement de l'œuvre, mais également comme réalisation de l'écoulement musical.

Si « la musique est de tous les arts celui qui signifie immédiatement le mouvement, l'éphémère »⁸⁰, les spécificités de l'incarnation d'être à la fois mécanique et subjective se trouvent décelables dans l'observation de l'instant musicien. D'un point de vue mécanique, peut-on comprendre l'instant incarné comme le médium nécessaire entre *Moi* et *Monde* d'un côté, mais également comme l'interface entre le temps et l'espace. Le corps vit le temps dans l'espace et réciproquement. Quelle que soit la modalité d'incarnation invoquée, la corporéisation de l'événement musical effectue la conjonction de l'espace sonore et du temps. Si le temps prend un sens

⁷⁸ Bergson, *op. cit.*, (1939), p. 153.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 154.

⁸⁰ Vincent Vivès, *La musique. Anthologie littéraire et philosophique*, Paris, Libella, 2011, p. 25.

musical, ou si la matière sonore devient mouvement musical, c'est qu'un corps en présence réalise l'existence même de la musique. On peut ainsi appréhender la productivité comme la réalisation instantanée de l'événement musical. Pareillement, peut-on envisager la réceptivité comme le support nécessaire à l'émancipation dans l'instant de l'écoulement musical. Encore, la créativité suggère-t-elle ici la projection d'un instant musicien dans la convocation en-attente d'instant musicaux : le créateur envisage et présuppose ce qui sera le mouvement même de l'œuvre lors de sa production matérielle et temporelle. De manière subjective l'instant s'incarne en profondeur, saisissant le corps dans sa dimension intérieure. La musique art de présences s'impose à l'être : dans le temps de la vie, le sujet inscrit dans l'expérience musicale se voit contraint de suivre le temps propre à la musique. Le présent devient présence d'un événement prenant le corps comme lieu de révélation temporelle. Le sujet va vivre, de par sa réceptivité incarnée, la présence musicale comme temps de la vie, son vécu temporel s'accordant au temps propre à l'événement musical. L'individu produit lui-même le temps de l'œuvre par l'intermédiaire de son extériorisation corporelle, façonnant un temps porteur de sa propre subjectivité, étant donné que toute productivité est nécessairement une interprétation singulière. Ainsi, le sujet en-présence se retrouve subjectivement incarné dans le produit musical, l'instant de concrétisation de l'expérience se profilant comme une extériorisation de son intériorité musicienne, de son *propre* vécu musical.

Ainsi peut-on poser que tout événement musical se réalise dans l'expérience incarnée d'un sujet en présence ; dans l'instant musicien, « le système de référence réel c'est [le] corps – l'observateur c'est mon corps »⁸¹, qui concrétise et révèle l'existence musicale.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ACCAOUI, Christian, *Le temps musical*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.
 —, « L'art du temps », in ACCAOUI, Christian, BOISSIÈRE, Anne, SCHNEIDER, Corinne (dir.), *Musique et temps*, Paris, Cité de la musique, 2008.
 BARBARAS, Renaud, « De la phénoménologie du corps à l'ontologie de la chair », in GODDARD, Jean Christophe, LABRUNE, Monique (dir.), *Le corps*, Paris, Vrin, 1992. p. 242-280.
 BENOIST, Jocelyn, « Corps objet/corps sujet », in Michela Marzano (dir.), *Dictionnaire du corps*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 244-248.
 BERGSON, Henri, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1939), Paris, Presses Universitaires de France, 2007.
 —, « La perception du changement » (1911), in *La pensée et le mouvant* (1938), Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 143-176.
 BOUCOURECHLIEV, André, « Le temps musical », in *Dire la musique*, Minerve, 1995, p. 199-203.

⁸¹ Paul Valéry, « Science », in *Cahiers 2*, Paris, Gallimard, 1974, p. 851.

- BRÉTÉCHÉ, Sylvain, *Musique et Surdité ou le ressenti musical*, mémoire de Master, Théorie et Pratique des Arts, option Musique, sous la direction de Christine ESCLAPEZ, Aix-en-Provence, Université de Provence - Aix-Marseille I, 2010.
- , « Des actes et des corps. Pour une corpor sation des actes musicaux », in ESCLAPEZ, Christine (dir.), *Ontologies de la création en musique. Des actes en musique*, Paris, L'harmattan, 2012, p. 45-72.
- CAB RO, Alain, *De l'ouïe à l'audition*. Pempuyre,  ditions du Non Verbal/A.M.Bx, 1998.
- CAZABAN, Costin, *Temps musical/espace musical comme fonctions logiques*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- CONCHE, Marcel, *Temps et destin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- CSEPREGI, Gabor, « Musique », in MARZANO, Michela (dir.), *Dictionnaire du corps*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 614-617.
- DA SILVA-CHARRAK, Clara, *Merleau-Ponty. Le corps et le sens*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.
- DE SCHLŒZER, Boris, *Comprendre la musique. Contributions à la nouvelle revue française et à la revue musicale (1921-1956)*, édition établie et présentée par PICARD, Timothée, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- DUFRENNE, Mikel, *La poétique*, Paris, Presses Universitaire de France, 1973
- HENRY, Michel, *L'incarnation. Une philosophie de la chair*, Paris, Seuil, 2000.
- , « Incarnation », in *Phénoménologie de la vie, Tome I. De la phénoménologie*, Paris, PUF, 2003, p. 165-179.
- , « Phénoménologie de la vie », in *Auto-donation. Entretiens et conférences*, Paris, Beauchesne, 2004, p. 27-45.
- KITARÔ, Nishida, *L'expérience pure. La réalité. Essai sur le bien* (1911), Bordeaux,  ditions Osiris, 1997.
- LE MO L, Ma t , « L'univers musical de l'enfant sourd », in *Marsyas* n  39/40, *Dossiers Pédagogies et Handicaps*. Décembre 1996.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception* (1945), in *Œuvres*, Paris, Quarto-Gallimard, 2010, p. 655-1188.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, « Pluralité et diversité du savoir musical », in NATTIEZ, Jean-Jacques (dir.), *Encyclopédie pour le XXIe siècle. « Les savoirs musicaux »*, Vol. 2, Actes Sud/Cité de la musique, Paris, 2004.
- NICOLAS, Francois. «  coute, audition, perception : quel corps à l'œuvre ? », in BLOCH, Béatrice. CAMPAN, Véronique. JONGENEEL, Else (et al.). *Art, regard, écoute. La perception à l'œuvre*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2000, p. 131-156.
- Olive, Jean-Paul, « Présentation », in Olive, Jean-Paul (dir.), *Présents musicaux*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 5-15.
- PARRET, Herman, * piphanie de la présence*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2006.
- PATO KA, Jan, *Le Monde naturel et le mouvement de l'existence humaine*, (trad. Erika Abrams), Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 1988.
- , *Papiers phénoménologiques* (trad. Erika Abrams), Grenoble, Jérôme Millon, 1995.
- ROBERT, Franck, « Merleau-Ponty, l'expérience », in PERREAU, Laurent (dir.), *L'expérience*, Paris, Vrin, 2010, p. 201-223.
- ROMANO, Claude, *L'événement et le temps*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- SAINT AUGUSTIN, *Les confessions*, Paris, Flammarion, 1964.

- SALZER, Félix, *Structural hearing. Tonal coherence in music, vol.1* (1952), New-York, Dover, 1962.
- SCHAEFFER, Pierre, *De l'expérience musicale à l'expérience humaine*, Paris, Richard-Masse, 1971.
- SCHMITT, Pierre, « De la musique et des sourds. Approche ethnographique du rapport à la musique de jeunes sourds européens », in BACHIR-LOOPUYT, Talia, IGLESIAS, Sara, LANGENBRUCH, Anna, ZUR NIEDEN, Gesa (éds.), *Musik – Kontext – Wissenschaft. Interdisziplinäre Forschung zu Musik / Musiques – contextes – savoirs. Perspectives interdisciplinaires sur la musique*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2012, p. 221-233.
- SHUSTERMAN, Richard, *Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*, Paris-Tel Aviv, Éditions de l'éclat, 2007.
- , « Penser en corps. Éduquer les sciences humaines : un appel pour la soma-esthétique », in FORMIS, Barbara (dir.), *Penser en corps. Soma-esthétique, art et philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 41-76.
- SOURIS, André, « Poétique musicale chez Debussy » in *Conditions de la musique et autres écrits*, Bruxelles, éditions du CNRS, p. 213-217.
- SPAMPINATO, Francesco, *Les métamorphoses du son. Matérialité imaginative de l'écoute musicale*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- , *Debussy, poète des eaux. Métaphorisation et corporéité dans l'expérience musicale*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- VALÉRY, Paul, « Science », in *Cahiers 2*, Paris, Gallimard, 1974.
- VECCHIONE, Bernard, *La réalité Musicale. Éléments d'épistémologie musicologique*, thèse de Doctorat d'État, option Musique, Université Paris-VIII, 1985.
- , « Éléments d'analyse du mouvement musical », in *Analyse musicale*, 1987/3^{ème} trimestre, p. 17-23.
- , « La recherche musicologique aujourd'hui. Questionnements, Intersciences, Métamusicologie », in *Interface*, vol.21 n° 3-4, 1992, p. 281-312.