

Les « univers locaux » de Francisco López

Images *in-temporelles* du temps

[Version provisoire]

Christine Esclapez

Université d'Aix-Marseille

CLEMM [Créations et Langage en Musiques et Musicologie]

Groupe de recherche du LESA [Laboratoire d'Études en Sciences des Arts]

« Lieu » est une certaine disposition spatio-temporelle qui permet d'envisager des possibilités pour des positions successives (voire simultanées !) des corps. « Lieu » n'est rien sans les corps qu'il dispose et dont il dispose, mais n'est cependant pas un corps.¹

1. De l'intermédiaire et de l'intermédial : lieu(x) et situation(s).

Internationalement connu comme l'une des figures majeures du *soundscape*, du *field recording* mais aussi de la scène musicale expérimentale, Francisco López élabore des univers sonores singuliers, souvent inclassables, occupant un espace intermédiaire entre plusieurs catégories « génériques » ou modalités de production². Entre création, installations et performance ; entre musique, sons de la nature, sons industriels et bruit³, les univers sonores de l'artiste espagnol configurent une expérience inédite du fait musicien.

Les *créations-installations-performances* de López cultivent l'hybride et le nomade à l'image de son propre processus créateur⁴. L'artiste enregistre les sons du monde, des forêts tropicales aux friches industrielles et, à ce titre, sa démarche participe de l'écologie acoustique (au sens large) : « le lien réel à l'environnement »⁵ en est effectivement l'origine. Pour autant, il serait réducteur de cantonner López à ce champ de pratique dans la mesure où son travail d'enregistrement est prolongé par une mise en composition de ces captations sonores. Elles deviennent la matière première de pièces musicales de facture expérimentale, industrielle, bruitiste ou même contemporaine. C'est sur ce point précis que le travail de l'artiste se détache de l'écologie acoustique telle qu'elle a été introduite par R. Murray Schafer⁶ : cette matière première provenant de la nature tout autant que des bruits de notre société hypermoderne

¹ Anne Cauquelin, « Parler du lieu », *Communications*, 2010a/2 n°87, Paris, Le Seuil, p. 77.

² Pour Makis Solomos le champ de l'intermédiaire est « peut-être l'avenir d'une partie de la musique » : « Entre musique et écologie sonore : quelques exemples », *Sonorités. Écologie sonore entre sens, art, science*, n°7, Nîmes, Champ social éditions, 2012, p. 170.

³ Solomos, *ibid.*, p. 173.

⁴ Thomas B.W. Bailey, *MicroBionic : Radical Electronic Music and Sound Art in the 21st Century*, Creation Books, 2009, chapitre « Francisco López : The Big Blur Theory », p. 4. URL : <http://www.franciscolopez.net/pdf/Lopez-TheBigBlur.pdf>.

⁵ Solomos, *ibid.*, p. 168.

⁶ R. Murray Schafer, *Le paysage sonore. Le monde comme musique* (1977), Paris, Wildproject, 2010. Voir également à propos de la distinction entre « écologie acoustique » et « écologie sonore », Roberto Barbanti, « Écologie sonore et technologies du son », *Sonorités. Écologie sonore Technologies Musiques*, n°6, Nîmes, Champ social éditions, 2011, p. 9-41.

n'est pas le prétexte à l'expression d'un *sens rationnel* pour reprendre la terminologie employée par Boris de Schlœzer⁷. Dans cette acception, le *sens rationnel* est celui où se loge la translation directe entre signifiant et signifié, celui de l'hétéronomie (entendons l'équivalence entre des données extra-musicales et des procédés musicaux) qui détourne le musical, selon Schlœzer, de son être profond. À cet asservissement du son à autre chose que lui-même, à ce devoir d'archivage des sons du monde qui sont au cœur de la démarche de l'écologie acoustique, répond de façon paradoxale le travail artistique de López. S'il s'agit de capter le bruissement du monde, cette conservation sera davantage le résultat d'une conversion du son dans le temps même de son énonciation. López tente de façon presque utopique de détacher le son de tout signifié identifiable ou familier et s'éloigne d'une conception documentaire de l'enregistrement. La volonté de l'artiste est ferme⁸ : donner à entendre des entités musicales « pures » et développer l'écoute libre comme activité proprement phénoménologique voire transcendante et spirituelle. López refuse toute équivalence visuelle du sonore et défend une écoute musicienne dont l'enjeu n'est pas l'identification du réel mais la présence de ce qui se joue entre le corps de l'auditeur et l'univers sonore donné à entendre⁹. L'artiste travaille l'écoute comme un dispositif intermédiaire situé à l'intérieur même du *corps-écoutant* (et non du *corps-regardant*).

Francisco López élabore des *créations-installations-performances* sonores dramatisées par un travail de mixage et de studio mais aussi par un dispositif scénique particulier qui a, par ailleurs, rendu célèbre son travail au point d'en devenir sa signature artistique. L'expérience d'écoute proposée est acousmatique ; à l'aveugle, les yeux bandés, dans la promiscuité, les *corps-écoutants* les uns à côté des autres palpent l'obscurité de la salle lors d'expériences sonores intenses. En ce sens, l'artiste questionne l'auralité comme expérience cognitive et spécifique du monde, expérience qui est de l'ordre du sensible mais aussi de l'*entente* et de l'*entendre*¹⁰. Expérience de la connivence. Expérience de la capacité à ressentir l'énergie d'autrui et, par retour, de soi. Expérience paradoxale car elle se joue *via* l'énonciation d'éléments au demeurant tangibles (la matière sonore, le dispositif scénique...) tout en sachant que tout (l'essentiel) se joue ailleurs. Expérience de l'intrication, ou plus simplement, de la musicalité. Nous y reviendrons.

Au champ stylistique intermédiaire informé par les créations de l'artiste, répond la matérialité réticulaire de la relation nouée entre l'auditeur et l'environnement sonore, mais aussi entre les auditeurs eux-mêmes assumant l'ère de l'information généralisée et intersubjective de nos sociétés contemporaines. En ce sens, la notion de *situation d'écoute* est - ici - centrale puisque le travail de l'artiste va nettement à sa reconfiguration et à sa concentration sur le son comme point d'entrée dans une expérience globale du corps et lieu

⁷ Au sens où l'entend Boris de Schlœzer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach. Essai d'esthétique musicale* (1947), Paris, Gallimard, 1979, chapitre « Le sens psychologique et le sens rationnel », p. 353-393. Cf. également, Christine Esclapez, *La musique comme parole des corps. Boris de Schlœzer, André Souris et André Boucourechliou*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 168-170.

⁸ <http://www.franciscolopez.net/>

⁹ Bailey, *op. cit.*

¹⁰ Bernard Vecchione, « Entre errance et expérience: un "tombeau" de Pierre Schaeffer » in Martial Robert, *Pierre Schaeffer : de Mac Luban au fantôme de Gutenberg*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 9-18.

d'habitation alternatif du monde¹¹. Ce qui correspond peu ou prou à la densification philosophique (*via* l'écosophie sonore de Félix Guattari) des territoires méthodologiques mais aussi épistémologiques de l'écologie sonore proposée par Roberto Barbanti dans son article « Écologie sonore et technologie du son » :

Je voudrais proposer ici une réflexion sur l'écologie sonore pensée en tant que rapport du son à la « maison » - *oikos* - c'est-à-dire la place du son dans la relation à notre demeure commune, le monde, et à notre façon de l'appréhender. En d'autres termes, le rapport (à) son-monde¹².

Doit être, alors, évoquée la question - déjà largement traitée par la phénoménologie (et surtout l'herméneutique heideggerienne) - de la relation entrelacée entre objet et sujet et du projet de la conscience dans le monde. Question qui connaît, actuellement, une certaine forme de légitimité épistémologique dans le domaine des sciences humaines grâce à l'élaboration de modèles médiationnistes ou interactionnistes¹³. C'est-à-dire établir, pour tenter de comprendre la relation son-monde conceptualisée par López et lui donner une portée plus large, une distinction entre contexte et situation. Dans l'article cité précédemment, Barbanti explore les concepts de coexistence, de continuité et de connivence ontologiques qui lui semblent essentiels pour fonder une théorie de l'écologie sonore, et plus fondamentalement de l'écoute comme *être-au-monde*¹⁴. Le concept de *coexistence ontologique* (au fondement des deux autres dimensions) postule la porosité entre « objet » et « sujet », et dans le cas précis de l'écologie sonore, la porosité qu'il existe entre la perception d'un son et le son lui-même. Pour Barbanti :

Sujet et objet, dans ce cas, font partie du même devenir, aussi bien "existentiel" que "objectif". Devenir qui se déploie dans une temporalité qui ne peut se donner et être expérimentée que simultanément.

Ainsi pourra-t-on admettre de façon plus large que l'homme n'est pas un sujet dans un contexte, mais une conscience qui se projette dans le monde qui se projette, à son tour, dans une conscience. Le monde n'a pas de sens donné mais un sens projeté qui dépend du projet de la situation qui relie, localement et silencieusement, objet et sujet. Tout en étant particulièrement attentif au fait que le sens projeté n'est pas uniquement individuel, mais aussi

¹¹ Voir à ce sujet, Mathias Delplanque, « Francisco López, gardien de l'écoute », article paru dans le n° 31 de *Mouvement*, janvier 2005, [Mis en ligne], Disponible via http://www.mathiasdelplanque.com/index.php?page=read_franciscolopez.html.

¹² Barbanti, *op. cit.*, p. 9. « Dans l'écologie sonore, il n'est pas « simplement » question de nuisances, voire de pollutions, mais de la place du son dans la relation à nous-mêmes, à l'autre et au contexte global auquel nous appartenons. Le monde, justement. », *ibid.* Barbanti distinguera clairement « écologie acoustique » et « écologie sonore » : « En réalité, on considère parfois ces deux termes de « sonore » et d'« acoustique » comme synonymes en utilisant deux définitions — « écologie sonore » et « écologie acoustique » — comme équivalentes. Cela est justifié, dans une certaine mesure, si l'on donne au mot « acoustique » le sens de : « relatif au son ». Toutefois, une différenciation connotative persiste. La dimension acoustique désigne l'aspect quantitatif, objectivement mesurable par des instruments, sur la base des paramètres physiques, et indépendamment du fait que ces mêmes événements vibratoires soient, ou pas, ressentis par un sujet sensible. Le son, par contre, indique l'événement sonore perçu, c'est-à-dire la « sensation auditive causée par les perturbations d'un milieu matériel élastique fluide ou solide (spécialement l'air) », *ibid.*, p. 11.

¹³ Voir par exemple, dans le champ musicologique, l'article de Solomos, *op. cit.* Ou, par exemple, Vincent Nyckees (2007). "La cognition humaine saisie par le langage : de la sémantique cognitive au médiationnisme". *CORELA - Numéros thématiques | Cognition, discours, contextes*. [En ligne] Publié en ligne le 01 novembre 2007. URL : <http://corela.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=1538>. Consulté le 27/02/2013.

¹⁴ Barbanti, *ibid.*, p. 11-18.

inséré dans les logiques du collectif, c'est-à-dire dans celles de l'intersubjectivité. En ce sens, une distinction forte doit être opérée entre situation et contexte car ce qui vient au signe, ce ne sont pas des catégories toutes faites (des réalités déjà constituées) mais ce qui vient *depuis* notre existence, *à travers* notre expérience de ce qui est existence et expérience. Le contexte suppose, en effet, des sujets ; il définit un cadre ou un décor dans lequel on installe après coup les sujets soumis au déterminisme extérieur du cadre que l'on a posé au préalable. La situation, à l'inverse, oblige à penser la relation entre l'objet et le sujet dans sa contemporanéité, la plaçant au cœur même du projet de la conscience se projetant dans le monde. La situation des musiques (qu'elles soient improvisées, « orales », rituelles...) constitue la « réalité musicale » dans son fondement d'être-dans le monde à condition que celles-ci soient sans cesse remises en situation anthropologique productive (processions, rituels, concerts, carnivals, *hapennings*, balladodiffusion¹⁵, etc.)¹⁶. Cette conjointure donne à penser un modèle interactionnel où la notion de situation d'écoute prend tout son sens comme « relation phénoménologique directe au monde qui est celle de la présence à celui-ci. »¹⁷. Modèle qui demande d'observer chaque proposition d'écoute élaborée par les compositeurs et les artistes comme une modalité singulière des possibles (toujours *à-venir*) interactions entre le son et le monde. En ce sens, leur relation forge une réalité musicale qui ne répond pas à l'ordre du réel mais convoque une réflexion profonde sur la nature langagière du musical dans le champ expressif du non-verbal¹⁸. En effet, aux potentialités ouvertes par l'étude de l'auralité que questionne un artiste comme López, à savoir inverser le processus écouter/regarder vers écouter/entendre, se superpose un nouvel enjeu celui de libérer le musical (au sens le plus large) du fonctionnement linguistique. Pour Susan Petrilli, développant une sémio-éthique (inspirée par Levinas), la conceptualisation du signe développée par C. S. Peirce ou T. S. Sebeok permet le dépassement du logocentrisme saussurien que Susan Petrilli n'hésite pas à considérer comme erroné¹⁹. En effet, l'erreur de la sémiologie saussurienne est d'avoir confondu la partie avec le tout. En d'autres termes, d'avoir considéré le signe verbal comme modèle tautologique qui permettrait de comprendre tous les signes possibles, humains et non-humains. La sémio-éthique n'est pas à proprement parler une nouvelle branche de la sémiotique mais l'attitude de la sémiotique consciente de sa responsabilité au regard de la vie planétaire et de la connexion intercorporelle de tous les vivants, modalités actuelles de nos sociétés contemporaines que des artistes comme Francisco López « sonorisent ». Mettre en question, donc, ce *sens rationnel* que rejetait Schläezer, lui préférant celui de la présence au monde qu'il nommait *spirituel* et qui est, paradoxalement, l'idée concrète de l'œuvre, « un tout à la fois totalement charnel et totalement spirituel »²⁰. Ainsi écrit-il :

Je vise ce qui est hors du temps mais je ne peux l'atteindre que dans le temps et à condition de prendre personnellement part à l'œuvre pour autant qu'elle est événement, histoire²¹.

¹⁵ Christine Esclapez, « La balladodiffusion ou l'écoute comme surgissement du présent ? », *Intersections. Revue canadienne de musique*, Toronto, à paraître 2014.

¹⁶ Bernard Vecchione, « Une approche sémiotique du musical » in Márta Grabócz (éd.). *Sens et signification en musique*, Paris, Hermann Musique, 2007, p. 273-292.

¹⁷ Barbanti, *op. cit.*, p. 15.

¹⁸ Vecchione, *ibid.*, 2007.

¹⁹ Susan Petrilli, « Sebeok's semiotic universe and global semiotics », disponible via <http://www.susanpetrilli.com/PDF/Sebeok.pdf>.

²⁰ Schläezer, *op. cit.*, p. 345.

²¹ Schläezer, *ibid.*, p. 349.

Comme le souligne Roberto Barbanti, « écouter veut dire tout d'abord être présent à soi-même et à son environnement puisque l'écoute se donne d'emblée dans une totalité spatiale contiguë et continue »²². Écouter, c'est aussi se souvenir de sons déjà entendus ou superposer un devenir à ces sons et accepter leur venue²³. C'est cette écoute, profonde, aveugle et désirante, que Francisco López élabore dans ses *créations-installations-performances* sonores. Il donne ainsi aux auditeurs à vivre une expérience musicienne qui accomplit de façon silencieuse et sensible son pouvoir de relier, de conjoindre et de déployer, et cela à la lumière de son propre déploiement²⁴. Le monde ainsi révélé n'obéit plus aux principes de « disjonction, de répulsion ou d'annulation réciproque »²⁵ mais au principe de *coïncidence*... Qui permet, on aimera à le penser, de superposer les trois temps de la connaissance d'autrui en moi : l'intuition de l'instant (Bachelard), le lexique de la rencontre (Barthes)²⁶ et la superposition des contraires (Héraclite).

2. Les situations d'écoute chez F. López : matérialité vs immatérialité

Nous l'avons déjà souligné : le réel n'est pas la source des captations sonores de López. Il n'en est que le prétexte. Le monde parcouru par López (Brésil, Amazonie, Amériques...) lui permet d'élaborer de réelles créations sonores et de développer un travail approfondi sur l'interaction *musique/son—lieu/corps* qui, au-delà des aspects techniques liés au dispositif scénique et à la mise en forme de la matière, reposent sur une dimension proprement spirituelle de l'écoute²⁷. Ces situations d'écoute extrêmes rappellent certains rituels traditionnels de transe²⁸ étudiés dans le champ de l'ethnomusicologie dont les caractéristiques sont, à l'heure actuelle, pleinement intégrées à la scène performancière (*live*)²⁹. Comme le soulignent Desroches et Guertin :

Chez les Soufis par exemple, ce n'est pas la musique en soi qui importe, mais la façon dont elle est jouée, et l'extase qu'elle suscite. Aussi, le concert vécu comme une expérience mystique ou spirituelle doit-il faire reposer sa réussite sur trois facteurs. Le premier implique les *participants* dont l'union (*sama*) permet, par la force de l'émotion, d'atteindre chacun d'eux et de créer un effet, un climat homogène. Le second - le *lieu* - se doit d'être propice au flux de la vie intérieure, alors que le troisième - le *temps* - influence la disponibilité des participants en fonction d'un moment particulier de la journée, voire de l'année. L'effet de la musique

²² Barbanti, *op. cit.*, p. 14.

²³ Voir à ce sujet la réflexion de Daniel Deshays. Par exemple, *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck, 2006 ; *Entendre le cinéma*, Paris Klincksieck, 2010.

²⁴ Bernard Vecchione, « L'herménèia silencieuse du musical », in B. Vecchione & C. Hauer (éds.), *Le sens langagier du musical: Semiosis et hermenèia*, Paris, L'harmattan, 2009, p. 251-288.

²⁵ Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, ESF, 1990, p. 56.

²⁶ Roland Barthes, *L'empire des signes*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 27 : « Le rendez-vous. Ouvrez un guide de voyage : vous y trouverez d'ordinaire un petit lexique mais ce lexique portera bizarrement sur des choix ennuyeux et inutiles : la douane, la poste, l'hôtel, le coiffeur, le médecin, les prix. Cependant, qu'est-ce que voyage ? Rencontrer. Le seul lexique important est celui du rendez-vous. »

²⁷ Bailey, *op. cit.*, p. 5.

²⁸ Gilbert Rouget, *La Musique et la transe: Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard, 1990. Voir pour les musiques techno et électro, les travaux de Guillaume Kosmicki, disponible via <http://guillaume-kosmicki.org/publications.html>.

²⁹ Monique Desroches & Ghyslaine Guertin, « Regards croisés de l'esthétique et de l'ethnomusicologie », *revue Protée*, vol. 25, n° 2, automne 1997, p. 77-83. Disponible via http://classiques.uqac.ca/contemporains/desroches_monique/regards_croises_esthetiques/regards_croises_esthetiques.html, [Mis en ligne], 2008, p. 1-22.

se trouve ainsi accru par la disponibilité mentale de l'auditeur face à la réalisation d'une *oeuvre*. C'est pourquoi les adeptes de cette musique doivent observer un rituel préparatoire en vue de favoriser l'éclosion d'un état spirituel.³⁰

Rappelons que les *créations-installations-performances* de López (conçues dans les années 1990) sont celles où le public, les yeux bandés, est en immersion totale dans le son. L'artiste refuse l'utilisation frontale de la scène, utilise des systèmes *surround* multi-canaux et place souvent sa table de mixage au centre du public de façon à entendre plus ou moins ce que le public entend tout en manipulant le son en tant qu'entité physique et phénoménologique³¹. Si le travail d'installation et de spatialisation réinterprète, de façon libre, la posture acousmatique et l'écoute réduite schaeffériennes³², il repose sur d'autres modalités particulières du produire et du recevoir qui en font une sorte de *cyber-rituel* organisé comme un système de relations et d'interactions entre l'artiste et le public. López performe directement de sa table de mixage et travaille en *live* le mixage studio qu'il a fait subir aux échantillons captés. Le performeur caché, ainsi que ses appareils, sous une immense tenture noire, est en général au milieu du public qui lui tourne le dos³³. À cela, s'ajoute le fait que López reste relativement discret sur l'environnement technologique qui entoure ce dispositif scénique³⁴. Ce choix prend l'allure d'un manifeste quasi politique : rééduquer les oreilles des auditeurs mais il est aussi (et simplement) la seule façon qu'a trouvée López pour faire entendre son travail « sans que celui-ci ne soit parasité par des éléments extramusicaux »³⁵. Pour cela, l'artiste fait disparaître toute médiation visuelle entre le public et la scène et détourne l'attention des auditeurs des artefacts superficiels (y compris sa propre image de personnage médiatique³⁶) qui entourent souvent les performances polyartistiques de la scène postdramatique actuelle. L'audition est confrontée aux événements sonores bruts qui la plongent dans un univers polysensoriel, multimédiatique situé à l'intérieur du *corps-écoutant* :

Synesthésie, répond López, vu que le refus intentionnel d'éléments visuels ouvre un monde nouveau de possibilités pour le son conçu comme une « porte » permettant d'accéder à des couches de perception qui sont normalement dormantes³⁷.

Comme le souligne Bailey : à travers ses créations, l'artiste réintègre les auditeurs dans un monde quasi utopique qui n'a pas encore été « terrorisé » par les informations rétinales³⁸. L'ensemble des acteurs participe collectivement, dans l'obscurité, à ce rituel des temps modernes ; les corps, les uns à côté des autres *bien qu'ensemble*, font une expérience irréductible du sonore.

³⁰ Desroches & Guertin, *op. cit.*, p. 16.

³¹ Delplanque, *op. cit.*

³² Bailey, *op. cit.* Makis Solomos, *op. cit.*, p. 173.

³³ Voir le *live in Dundee* disponible via le site officiel de l'artiste : <http://www.franciscolopez.net/>

³⁴ Bailey, *ibid.*, p. 8 *et sqq.*

³⁵ Delplanque, *ibid.*

³⁶ Bailey note par exemple que Francisco López cultive l'anonymat jusque dans les moindres détails, notamment dans le visuel de ces CD réduit au minimum : couleur noire, pas de référence titulaire, pas de nom d'auteur, pas de livret, etc..., *ibid.*, p. 5-6.

³⁷ Propos de López reproduits par Delplanque, *ibid.*

³⁸ Bailey, *ibid.*, p. 5 *et sqq.*

Cette expérience esthétique pourrait être rapprochée du champ de l'expérientiel tel qu'il se développe, par exemple, dans le *marketing expérientiel*. Ce courant est issu des recherches américaines menées sur l'expérience de consommation (dès les années 1980) comme coproduction de l'expérience conjointe de l'entreprise et du consommateur³⁹. En complément aux approches classiques de la consommation, la théorie expérientielle met en valeur le rôle des variables affectives mais aussi utilitaires et sociales comme moteur de l'expérience de consommation. L'expérientiel (dans le cas réduit évoqué ici) offre à tout consommateur ou récepteur l'opportunité de vivre de façon quasi schizophrénique la réalité par l'accumulation de ses représentations. L'expérientiel est indéniablement un champ de recherche neuf qui peut fournir des outils et réflexions utiles dans le cas de certaines situations d'écoute où l'auditeur est en immersion totale dans le son, comme celles imaginées justement par Francisco López. Pourtant et sans recourir aux arguments forts, et à l'époque presque visionnaires, qui ont été défendus par Guy Debord en 1967 dans *La société du spectacle*⁴⁰, nous souhaitons affirmer que cet expérientiel-là n'est qu'une sorte de « réalité augmentée » de ce qui se joue dans ces situations d'écoute. Ainsi ferons-nous une nette distinction entre « avoir une expérience » et « faire une expérience »⁴¹. L'expérience qui se fait est celle dont l'agir et l'ouverture en sont constitutifs. Celle faite de déplacement, de dérangement et même, quelquefois, d'errance. Pour Marc-Alain Ouaknin :

La plénitude de l'expérience, la plénitude d'être de celui que nous disons expérimenté, ne consiste pas en ce que cet homme sait déjà tout et le sait mieux.
L'homme d'expérience s'avère au contraire radicalement étranger à tout dogmatisme.⁴²

Le dispositif élaboré par López est un dispositif hautement symbolique qui matérialise l'immatériel : le *point aveugle*, cette petite portion de notre rétine où l'on ne voit pas certaines présences pourtant proches. Cette continuité-discontinuité réfléchit la tension de l'invisible dans le visible. D'où errance, déplacement et même dérangement entre matérialité et immatérialité, entre visible et invisible, entre connu et connaissable. On le comprend aisément, cette vision désormais atrophiée servira d'amplification au ressenti et à l'intuition qui, une fois habitués à l'obscurité et à la promiscuité, fonctionneront à plein rendement, libérés de *devoir-à-identifier* après *avoir-vu*. Enclins à sentir les corps des autres mais aussi à explorer leur propre corps comme un dispositif d'écoute intermédiaire, les auditeurs expérimentent un lieu encore difficilement concevable par la raison occidentale : celui de la *chôra*, le milieu concret où s'épanouit l'être relatif, « cet où qui tient de l'être, sans l'être tout en l'étant... »⁴³. Ce lieu de la « médiance des milieux humains » où la disjonction n'a pas lieu d'être, « où l'être et le milieu participent l'un de l'autre »⁴⁴. Par l'écoute et l'entente qu'elle suppose, la musique invite à penser le territoire d'une cité utopique où nous entrons en synchronicité les uns avec les autres, tout en devenant des chorographes (des écrivains de la *chôra*), des observateurs du

³⁹ Voir par exemple, http://www.culture-materielle.com/crbst_5.html

⁴⁰ Guy Debord, *La société du spectacle* (1967), Paris, Folio, 1996.

⁴¹ Distinction développée par Marc-Alain Ouaknin dans le champ de la philosophie du Talmud, *Lire aux éclats. Eloge de la caresse*, Paris, Seuil, 1994, p. V-VII.

⁴² Ouaknin, *op. cit.*, p. VII.

⁴³ Augustin Berque, « La chôra chez Platon », *Espace et lieu dans la pensée occidentale. De Platon à Nietzsche*, Thierry Paquot et Chris Younès (éds.), Paris, La Découverte, chapitre I, 2012. Disponible via <http://ecoumene.blogspot.fr/2012/01/la-chora-chez-platon-augustin-berque.html>.

⁴⁴ Augustin Berque, *ibid.*

monde, région par région, dispositifs d'écoute par dispositifs d'écoute (concerts, *happenings*, performance, rituels...).

Les pièces de López franchissent la frontière entre bruit et son, conçus dans une totale porosité et sans aucune hiérarchisation de l'un sur l'autre. C'est d'ailleurs ce qui le rend très critique vis-à-vis de postures comme celles de Schafer (pratiquant une vision esthétique du son convenable et écartant toute nuisance du monde sonore) ou de John Cage (pour qui seulement certains bruits peuvent être musique)⁴⁵. L'intérêt de l'artiste va donc à des matérialités musicales d'inspiration bruitiste, *noise*, des matières bruyantes et bruisantes ou, au contraire, des matières faites de rien ou de presque rien, tout justes hantées par de fantomatiques frémissements, craquements ; longues nappes silencieuses où l'instant devient durée, engourdissement de ce présent que l'on goûte jusqu'aux limites de l'insupportable, liquéfaction du son en vapeur d'eau⁴⁶. Cette « belle confusion » est l'origine même du travail de López évoqué, dans un article fort documenté, par Thomas B.W. Bailey⁴⁷. Toute tentative pour épurer cette diversité, pour la rendre confortable, belle, lui semble suspecte tant du point de vue de la vie elle-même que de la liberté accordée à la création. Contre le naturalisme romantique et son utopie d'un être et d'une nature bienveillants, contre une conception qui verrait le bonheur comme un état primitif (car « pur ») de l'humanité, López argumente pour une multitude de mondes sonores possibles⁴⁸. Il lutte, comme il le dit, pour « garder les choses matérielles en vie »⁴⁹. Ce que nous soulignerons, cependant, c'est aussi la charge proprement magique et sacrée de cette vie des sons libérée et reliée à l'ensemble des rituels du monde, indépendamment ou non de leur modernité. La « belle confusion » est aussi cette équidistance temporelle entre les genres et les styles. Pour Bailey, il s'agit de son goût des frontières floues, des lignes d'horizon indistinctes que lui aurait inspiré la lecture de Cioran ; de son inclination pour des disciplines comme le *zen* ou le bouddhisme⁵⁰. De sa volonté utopique de considérer le son comme un possible (et nouveau) « paradigme d'une vie moins matérialiste, plus proche de la sensation que du sensationnel opérant sur le public une purge »⁵¹, une catharsis. Ce que López s'efforce de faire atteindre à son public est le *satori* des moines *zen*, soit un éveil spirituel qui se prolonge de façon perpétuellement transitoire. L'engagement dans la situation d'écoute est tout à la fois individuelle et collective. Le public se laisse guider par les codes scéniques imposés par l'artiste et les accepte comme une préparation indispensable au rituel collectif qui va suivre. Vécue, dans le même temps, par chacun des individus, de façon solitaire, acceptée comme une porte d'entrée dans des territoires personnels encore inconnus, l'expérience est celle d'une concentration absolue sur l'intensité des émotions ressenties pourtant dans une

⁴⁵ Nous ne ferons pas, ici, une analyse comparée de la posture de Francisco López vis-à-vis de celles de R. M. Schafer et de J. Cage. López s'est cependant largement exprimé à ce sujet, et il y aura là indéniablement matière à questionnement et à prolongement. Rappelons que sa vision est extrême et que cette distinction, notamment avec la conception cagienne, n'est pas si évidente, ni même si effective.

⁴⁶ Voir l'expérience d'écoute relatée par Mathias Delplanque lors de la performance de López qui a eu lieu le 12 septembre 2004 à La Sala Rossa à Montréal, *op. cit.*

⁴⁷ Voir par exemple l'analyse que fait Bailey de la pièce *Intitled#104*, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁸ Bailey, *ibid.*, p. 13 *et sqq.* Au sujet de la théorie des mondes possibles : Anne Cauquelin, *À L'angle des mondes possibles*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010b.

⁴⁹ Bailey, *ibid.*, p. 13.

⁵⁰ Bailey, *ibid.*

⁵¹ Voir l'entretien avec John Duncan (2002), compositeur et performeur, *disponible via* <http://www.johnduncan.org/wlassoff.f.html>. Consulté en avril 2013.

atmosphère surchargée, lourde de présences et d'altérités. Chaque auditeur assumera ce partage du lieu en autant d'images que de corps présents comme de la controverse au collectif tout en y trouvant un engagement à un tout qui le dépasse et l'englobe. Expérience d'écoute *absolue* que López conçoit comme un processus continu de transformation du son dont la seule contemplation permettrait d'échapper aux limites de la condition humaine⁵².

3. Extension(s)

Les lieux du sens : du *vivre-ensemble*.

Comment la dimension sensible de l'expérience sonore proposée par Francisco López articule-t-elle l'horizon actuel de nouvelles formes de matérialités qui s'effectuent à même l'immersion aveugle des corps dans le son et qui posent selon nous la question de nos rapports diffractés et virtuels au(x) lieu(x) du sens, étroitement liés à notre rapport actuel au monde, notamment sa réticularité et son interactivité généralisées mais aussi sa « multiversalité »⁵³ ?

Notre territoire de réflexion sera, dans la suite des ces pages, celui de l'*utopie* que nous espérons *concrète et non négative* :

L'utopie concrète devance ce qu'elle annonce, lui donne déjà corps, mais reste comme en retrait dans cette avancée même. Elle signe un souhait qui est train de prendre forme, sans présumer du résultat.⁵⁴

Nous ferons, dans un premier temps, l'hypothèse que les situations d'écoute élaborées par Francisco López sont des images *in-temporelles* du temps. Il est nécessaire de préciser ce que nous entendons par « images » sachant que la volonté même de l'artiste est de ne pas représenter le réel et que nous avons clairement opéré une distinction entre situation et contexte pour éviter toute confusion en la matière. À la suite des travaux d'Augusto Ponzio, chercheur et musicologue italien⁵⁵, nous rappellerons que si l'image se fonde sur la ressemblance avec le réel, elle n'implique aucune dépendance à son égard. Comme le précise Ponzio citant Levinas :

La ressemblance ne doit pas être comprise (...) « comme le résultat d'une comparaison entre l'image et l'original, mais comme le mouvement même qui engendre l'image »⁵⁶.

Ainsi l'image jouit-elle d'une véritable autonomie vis-à-vis du réel (ou de la vérité) comme double, ombre, déviation... Elle est le seuil du vraisemblable et non de la référenciation, du biais et non du linéaire. L'image est à la fois identité et altérité ; elle figure le double du réel⁵⁷. Cette figuration est une oscillation entre fixation et mouvement : fixation du réel bloqué dans son devenir ; mouvement vers l'extérieur et vers l'autre inféré par ce réel. Ce rapide préalable était indispensable pour prendre quelques précautions méthodologiques.

⁵² Bailey, *op. cit.*, p. 6 et *sqq.*

⁵³ Cauquelin, 2010b, *op. cit.*

⁵⁴ Le concept d'utopie concrète est repris d'Ernst Bloch par Anne Cauquelin sans sa discussion sur la théorie des mondes possibles, *ibid.*, p. 177.

⁵⁵ Augusto Ponzio, *Rencontres de paroles. L'autre dans le discours*, Paris, Alain Baudry et Cie, 2010.

⁵⁶ Emmanuel Levinas, *La réalité et son ombre*, 1981 [1948], p. 109 cité par Ponzio, *ibid.*, p. 97.

⁵⁷ Augusto Ponzio, *ibid.*, p. 97 et *sqq.* Bernard Vecchione, *op. cit.*, 2009.

Supposer que les situations d'écoute proposées par López sont des images *in-temporelles* du temps qui figurent une nouvelle forme de matérialité ne revient pas à admettre leur équivalence ou la subordination du musical à une sorte de superstructure qu'il se contenterait d'imiter mais bien de montrer comment le musical informe, de façon spécifique, nos façons d'habiter le monde, avec ses propres façons d'être et de faire.

Les situations d'écoute mises en scène par López, telles que nous les avons décrites, paraissent semblables à ce que les astro-physiciens nomment des *trous noirs*, c'est-à-dire des entités qui rendent présente une importante distorsion de l'espace et du temps. S'il est encore impossible d'observer l'intérieur d'un *trou noir*⁵⁸, il est en revanche possible de déduire sa présence par son action gravitationnelle et d'observer ainsi les résultats de son rayonnement sur son environnement proche. Les recherches scientifiques ont montré l'importante distorsion du temps existant autour d'un *trou noir*. Plus on s'approche de ce champ à forte gravitation, plus le temps s'écoule lentement ; à l'inverse, plus on s'en éloigne, plus le temps s'accélère. C'est-à-dire, concrètement, qu'en fonction de notre position (proche ou éloignée), nous ne vivons pas la même chose : soit nous éprouvons un temps quasi infini qui nous donne à voir une image figée par l'éternité ; soit nous sommes à même d'observer toute l'histoire future de l'Univers. Entre les deux, et c'est justement là que pourrait être située l'action du musical sur les corps, un mouvement de rotation et d'attraction qui entraîne irrémédiablement les corps vers la zone limite entourant le *trou noir*, zone au-delà de laquelle aucun retour en arrière n'est possible. Pensons, par exemple, à de nombreuses situations de concerts que nous avons tous vécues où le régime temporel paraît dilaté, temps de l'entrée en résonance avec les corps environnants (public comme interprètes) aux limites du *dé-faillir* et du dire. Nous soulignerons combien les situations d'écoute proposées par López paraissent proches de cette singularité gravitationnelle où le temps est ralenti, rendu *in-temporel*, infini, quasi éternel. Ce que laissent entrevoir ces expériences d'écoute (mais plus largement le musical comme écoute du monde) est le lieu d'une « cosmicité vécue » pour reprendre une expression de Daniel Charles⁵⁹.

On mesurera ce que la référence à cette « cosmicité vécue » possède, en partie, de risqué, voire d'*in-sensé* en cette première décennie du XXI^e siècle : à savoir l'introduction (ou la réintroduction) de la métaphysique dans les sciences et dans l'épistémologie. Rappelons, toutefois, que cette quête a été celle de quelques-uns comme Jacques Merleau-Ponty⁶⁰ qui ont conçu un projet de philosophie des sciences dans lequel la métaphysique ne se serait pas absentée du champ de la connaissance sous l'effet d'un positivisme ou d'une modernité triomphants. Comme le souligne Michel Paty à propos de la conception du temps cosmologi-

⁵⁸ La région centrale du trou noir ne peut être décrite de façon satisfaisante par les théories physiques actuelles. Seule, une théorie de la gravitation quantique le permettrait mais, à ce jour, elle est manquante. Soulignons cependant les recherches de Carlo Rovelli, physicien italien, chercheur au Centre de Physique Théorique de Luminy-Marseille : <http://www.cpt.univ-mrs.fr/>. Rovelli théorise une théorie de la gravité quantique à boucles qui tente une conciliation de la relativité générale (lois de la physique à grande échelle) et de la mécanique quantique (lois de comportement de l'infiniment petit).

⁵⁹ Daniel Charles, « Les musiciens contemporains et Saint-John Perse », *Postériorités de Saint-John Perse*. Textes réunis et présentés par Éveline Caduc, Actes du colloque de Nice, 4, 5 et 6 mai 2000, ILF-CNRS — « Bases, Corpus et Langage », Association des Amis de la Fondation Saint-John Perse, Nice, Publications de la Faculté des Lettres Arts et Sciences Humaines de Nice, 2002, p. 236.

⁶⁰ Jacques Merleau-Ponty (1916-2002) est un philosophe, épistémologue et historien des sciences français, professeur d'épistémologie à l'Université Paris X-Nanterre. Il est le cousin de Maurice Merleau-Ponty.

que chez Jacques Merleau-Ponty :

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

Cette préoccupation, étayée par une réflexion informée et rigoureuse sur la science en question, permet à l'analyse épistémologique de ne pas perdre de vue les implications les plus générales du concept de temps, y compris concernant la genèse du monde et la dimension de l'expérience humaine, qui se rejoignent dans une même épaisseur d'histoire et de vécu, qui assurent, par-delà la scientificité de la question du temps, une pertinence de la métaphysique.⁶¹

Les images *in-temporelles* de Francisco López sont comme la métaphore de nos existences immergées dans la toile planétaire (réseaux et connexions) aux limites indéterminées, de plus en plus conscientes cependant de leurs propres *solitudes d'exister*⁶². Elles matérialisent une zone d'écoute où le temps n'existe pas. Ce qui nécessite, pour accepter cette hypothèse, de s'écarter des lois de la théorie de la relativité générale où chaque « objet » possède sa propre trajectoire, son propre espace-temps, pour concevoir, *via* la physique quantique, une superposition de temps propres différents parvenant tout de même à s'équilibrer, s'accordant progressivement, pour partager l'expérience d'un temps vécu collectivement sans, cependant, que cette expérience ne soit nécessairement une communion⁶³ :

Le temps signifie ce *toujours* de la non-coïncidence, mais aussi ce toujours de la relation — de l'aspiration et de l'attente (...).⁶⁴

Francisco López questionne la nature de nos relations humaines, à nous-mêmes, aux autres et à la biosphère que nous habitons, ensemble et à distance les uns des autres. Nous verrons dans les situations d'écoute élaborées par López la métaphore de territoires personnels, émotionnels en connexion permanente avec l'invisibilité ressentie du monde et de l'altérité — révélant comment l'engagement collectif procède de la responsabilité et de la créativité de chacun, et inversement. Territoires que nous qualifierons d'*univers locaux*⁶⁵. On admettra que nos situations locales (personnelles, individuelles, singulières) sont incitatrices de notre insertion dans le monde et dans sa réalité sociétale, sensible, historique, spirituelle ou symbolique. Sans cette insertion dans quelque chose de plus vaste qui nous entoure, voire même qui nous dépasse (si nous acceptons que la dimension transcendantale soit aussi une composante de notre rapport au monde et aux choses), il nous est difficile de nous connaître (et de nous *re-connaître*) face *aux autres que nous* qui habitent, également, et de façon simultanée, ce *même* monde. Les expériences d'écoute proposées par l'artiste espagnol (et par bien d'autres que lui œuvrant dans le champ de l'écologie sonore) donnent l'occasion à nos localismes

⁶¹ Michel Paty, « La nature du temps cosmologique selon Jacques Merleau-Ponty » *disponible via* http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/17/08/48/PDF/Paty_M_2006f-TempsCosmMPonty_1A9D.pdf, [consulté en mai 2012].

⁶² Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 21-23.

⁶³ Levinas, *ibid.*, p. 89. Voir également un entretien avec Carlo Rovelli, <http://www.larecherche.fr/savoirs/dossier/1-carlo-rovelli-il-faut-oublier-temps-01-06-2010-82542>. [Consulté le 4 mai 2013].

⁶⁴ Levinas, *ibid.*, p. 10.

⁶⁵ Christine Esclapez, « Un ange passe. Cosmologie de l'instant : des êtres et de l'univers », in *Ontologies de la création en musique. Des instants en musique*, Christine Esclapez (éd.), Paris, L'Harmattan, 2013, p. 35-57.

respectifs de se côtoyer, peut-être même de se rencontrer, c'est-à-dire de converser librement, de façon risquée tant il est toujours un peu délicat de révéler aux autres ce qui fait de nous des *êtres singuliers et dans le monde*. Dans cette écoute intensifiée, nos genèses respectives dialoguent avec celles des autres mais aussi avec celles d'une communauté, plus large, faite de pensées, d'idées et d'actions ; d'*a priori*, de certitudes, d'acquis mais aussi de doutes et de zones franches. S'il ne s'agit pas ici de réactiver la théorie depuis longtemps discutée de la *récapitulation* (dont l'initiateur a été Ernst Haeckel) où l'ontogenèse de l'être récapitule la phylogenèse de l'espèce, nous souhaiterions simplement souligner les nœuds inextricables qu'une philosophie de l'écoute active. Si ce *nouage* permet la reconnaissance d'une certaine forme de relativité : nos localismes nous condamnent souvent à ne pas voir le *même* monde, quelquefois même à ne pas voir la *même* chose ou la *même* réalité, ou encore à demeurer dans la projection de nous-même face aux autres et aux choses du monde ; leur coexistence avec une certaine forme de permanence leur confère un caractère universalisant qui adoucit (ou perturbe) la relativité restreinte impliquée par le localisme des formes de perception et de représentation. S'il est question ici de l'entente comme négociation, comme base d'un partage collectif, nous y adjoindrons l'écoute comme nouage de nos subjectivités. L'écoute traversante, docile, s'en remettant à la continuité, à l'évidence de ce qui relie, de ce qui arrive, confiante en ce qui va arriver. Mais aussi, l'écoute attentive aux événements, aux détails, aux reliefs, aux ratures, à l'étrangeté, à tout ce qui n'entre pas dans la conformité de ce qui est de l'ordre du connu et du *re-connu*. L'écoute qui, tout en reconnaissant (permettons-nous un détour vers une analogie des plus naïves), l'utilité des autoroutes filant tout droit n'exclut pas de prendre quelques chemins de traverse pour pratiquer une sorte de dérive situationniste qui dilate, certes le temps du voyage, mais qui le rend paradoxalement plus intense car elle est plus aventureuse. Ces deux types d'écoutes sont un peu comme ces deux économies de l'esprit étudiées par Paul Valéry, *l'économie spirituelle* et *l'économie matérielle*, conflictuelles mais inséparables⁶⁶. Entre ces deux états d'écoute : la mise en question de *La Question* : celle de *l'être-là*, du *Dasein* heideggerien. Soit, pour Bernard Stiegler, la « remise en question » de l'individu en société :

C'est en se « remettant en question » que l'individu psychique s'individue tout en s'inscrivant dans un régime d'individuation collective où l'individuation technique⁶⁷ opère sans cesse, et à travers elle *das Ding*, c'est-à-dire comme défaut qu'il faut : comme objet du désir.⁶⁸

Cette configuration a déjà été évoquée par Roland Barthes dans ses écrits et particulièrement dans ses cours au Collège de France, notamment celui dont la thématique s'intitule *Comment vivre ensemble ?*⁶⁹ : il y construira son exploration idiorrythmique de nos modes de vie en société. L'idiorrythmie est espace intersticiel où le rythme individuel parvient

⁶⁶ Bernard Stiegler, *Ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue. De la pharmacologie*, Paris, Flammarion, 2010, p. 28-31.

⁶⁷ En complément, Bernard Stiegler, *ibid.*, p. 209 : « L'adoption d'une technique par une société, et par une époque de cette société, est une phase dans un processus d'individuation collective qui se produit entre les individus psychiques, et par l'intermédiaire de cette technique, c'est-à-dire comme individuation collective tout autant que psychique, métastabilisant ainsi un stade dans le processus de transindividuation. »

⁶⁸ Bernard Stiegler, *ibid.*, p. 215.

⁶⁹ Roland Barthes, *Comment vivre ensemble (Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens)*. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977), Texte établi, annoté et présenté par Claude Coste, Paris, Seuil IMEC, 2002. Voir également, Pascal Michon, *Les rythmes du politique. Démocratie et capitalisme mondialisé*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007.

à trouver un point d'équilibre (fragile et instable donc) avec les rythmes du collectif⁷⁰. L'utopie barthésienne de l'idiorythmie délaissera les grandes formes, les communautés conçues comme une architecture de pouvoir pour explorer son utopie « d'une vie à la fois solitaire et collective, d'un *timing* heureux où s'harmonisent le rythme de l'individu et celui de la communauté. »⁷¹ Ainsi parviendrons-nous peut-être à contourner nos *solitudes d'être* pour tenter de devenir des *êtres polyphoniques*. On pensera alors, et en dernier lieu, au concept d'exotopie bakhtinien. À cette volonté qu'avait son auteur de concevoir une « dialogique de la culture »⁷² ce que, nous semble-t-il, Francisco López explore musicieniquement en « (re)sensibilisant » les zones érogènes de nos auralités.

La *compréhension créatrice* ne renonce pas à soi, à sa place dans le temps, à sa culture, et n'oublie rien. La grande affaire de la compréhension, c'est l'*exotopie* de celui qui comprend — dans le temps, dans l'espace, dans la culture — par rapport à ce qu'il veut comprendre créativement. Même son propre aspect extérieur, l'homme ne peut vraiment le voir et l'interpréter en tant qu'un tout ; les miroirs et les photographies ne l'aideront pas ; son véritable aspect extérieur ne peut être vu et compris que par d'autres personnes, grâce à leur exotopie spatiale, et grâce au fait qu'ils sont *autres*⁷³.

* * *

Références bibliographiques

- BAILEY Thomas B.W., *MicroBionic : Radical Electronic Music and Sound Art in the 21st Century*, Creation Books, 2009, chapitre « Francisco López : The Big Blur Theory », p. 4. URL : <http://www.franciscolopez.net/pdf/Lopez-TheBigBlur.pdf>.
- BARBANTI Roberto, « Écologie sonore et technologies du son », *Sonorités. Écologie sonore Technologies Musiques*, n°6, Nîmes, Champ social éditions, 2011, p. 9-41.
- BARTHES Roland, *L'empire des signes*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- , *Comment vivre ensemble (Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens)*. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977), Texte établi, annoté et présenté par Claude Coste, Paris, Seuil IMEC, 2002.
- BERQUE Augustin, « La chôra chez Platon », *Espace et lieu dans la pensée occidentale. De Platon à Nietzsche*, Thierry Paquot et Chris Younès (éds.), Paris, La Découverte, chapitre I, 2012.
- CAUQUELIN Anne, « Parler du lieu », *Communications*, 2010a/2 n°87, Paris, Le Seuil, p. 77-84.
- , *À l'angle des mondes possibles*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010b.
- CHARLES Daniel, « Les musiciens contemporains et Saint-John Perse », *Postériorités de Saint-John Perse*. Textes réunis et présentés par Éveline Caduc, Actes du colloque de Nice, 4, 5 et 6 mai 2000, IFL-CNRS — « Bases, Corpus et Langage », Association des Amis de la Fondation Saint-John Perse, Nice, Publications de la Faculté des Lettres Arts et Sciences Humaines de Nice, 2002, p. 231-259.
- COSTE Claude, « Comment vivre ensemble de Roland Barthes », *Recherches & Travaux*, 72 | 2008, [En ligne], mis en ligne le 15 décembre 2009. URL : <http://recherchestravaux.revues.org/index107.html>, p. 203 [fichier pdf].
- DEBORD Guy, *La société du spectacle* (1967), Paris, Folio, 1996.
- DELPLANQUE Mathias, « Francisco López, gardien de l'écoute », article paru dans le n° 31 de *Mouvement*, janvier 2005, [Mis en ligne], Disponible via http://www.mathiasdelplanque.com/index.php?page=read_franciscolopez.html.

⁷⁰ Sur le concept d'idiorythmie, Roland Barthes, *op. cit.*, p. 36-41.

⁷¹ Claude Coste, « Comment vivre ensemble de Roland Barthes », *Recherches & Travaux*, 72 | 2008, [En ligne], mis en ligne le 15 décembre 2009. URL : <http://recherchestravaux.revues.org/index107.html>, p. 203 [fichier pdf]. Consulté le 5 mai 2013.

⁷² Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981, p. 161. Voir particulièrement la section intitulée « Altérité et interprétation », p. 166 *et sqq.*

⁷³ Bakhtine cité par Todorov, *ibid.*, p. 169.

- DESHAYS Daniel. Par exemple, *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck, 2006.
- , *Entendre le cinéma*, Paris Klincksieck, 2010.
- DESROCHES Monique & GUERTIN Ghyslaine, « Regards croisés de l'esthétique et de l'ethnomusicologie », *revue Protée*, vol. 25, n° 2, automne 1997, p. 77-83, disponible via http://classiques.uqac.ca/contemporains/desroches_monique/regards_croises_esthetiques/regards_croises_esthetiques.html, [Mis en ligne], 2008, p. 1-22.
- Entretien avec John DUNCAN (2002), compositeur et performeur, disponible via <http://www.johnduncan.org/wlassoff.f.html>.
- Entretien avec Carlo Rovelli, <http://www.larecherche.fr/savoirs/dossier/1-carlo-rovelli-il-faut-oublier-temps-01-06-2010-82542>.
- ESCLAPEZ Christine, *La musique comme parole des corps. Boris de Schlézer, André Souris et André Boucourechliev*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- , « Un ange passe. Cosmologie de l'instant : des êtres et de l'univers », in *Ontologies de la création en musique. Des instants en musique*, Christine Esclapez (éd.), Paris, L'Harmattan, 2013, p. 35-57.
- , « La balladodiffusion ou l'écoute comme surgissement du présent ? », *Intersections. Revue canadienne de musique*, Toronto, à paraître 2014
- LEVINAS Emmanuel, *Le temps et l'autre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983.
- MICHON Pascal, *Les rythmes du politique. Démocratie et capitalisme mondialisé*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007.
- MORIN Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, ESF, 1990.
- NYCKEES Vincent, « La cognition humaine saisie par le langage : de la sémantique cognitive au médiationnisme », *CORELA - Numéros thématiques | Cognition, discours, contextes*. [En ligne] Publié en ligne le 01 novembre 2007. URL : <http://corela.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=1538>.
- OUAKNIN Marc-Alain *Lire aux éclats. Eloge de la caresse*, Paris, Seuil, 1994.
- PATY Michel, « La nature du temps cosmologique selon Jacques Merleau-Ponty » disponible via http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/17/08/48/PDF/Paty_M_2006f-TempsCosmMPonty_1A9D.pdf, [consulté en mai 2012].
- PETRILLI Susan, « Sebeok's semiotic universe and global semiotics », disponible via <http://www.susanpetrilli.com/PDF/Sebeok.pdf>.
- PONZIO Augusto, *Rencontres de paroles. L'autre dans le discours*, Paris, Alain Baudry et Cie, 2010.
- ROUGET Gilbert, *La Musique et la transe: Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard, 1990.
- SCHAFFER R. Murray, *Le paysage sonore. Le monde comme musique* (1977), Paris, Wildproject, 2010.
- SCHLÉZER Boris de, *Introduction à Jean-Sébastien Bach. Essai d'esthétique musicale* (1947), Paris, Gallimard, 1979.
- SOLOMOS Makis, « Entre musique et écologie sonore : quelques exemples », *Sonorités. Écologie sonore entre sens, art, science*, n°7, Nîmes, Champ social éditions, 2012, p. 167-185.
- STIEGLER Bernard, *Ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue. De la pharmacologie*, Paris, Flammarion, 2010.
- TODOROV Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981.
- VECCHIONE Bernard, « Entre errance et expérience: un "tombeau" de Pierre Schaeffer » in Martial Robert, *Pierre Schaeffer : de Mac Luban au fantôme de Gutenberg*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 9-18.
- , « Une approche sémiotique du musical » in Márta Grabócz (éd.). *Sens et signification en musique*, Paris, Hermann Musique, 2007, p. 273-292.
- , « L'herménèia silencieuse du musical », in B. Vecchione & C. Hauer (éds.), *Le sens langagier du musical: Semiosis et herménèia*, Paris, L'harmattan, 2009, p. 251-288.

<http://www.franciscolopez.net/>

http://www.culture-materielle.com/crbst_5.html

Notice biographique

Christine Esclapez.

Professeure des Universités en Sciences du Langage Musical (Université d'Aix-Marseille), Christine Esclapez est membre du LESA (Laboratoire d'Études en Sciences des Arts), Directrice artistique du festival *Architectures contemporaines* (Festival universitaire de jeunes créations musicales) qu'elle a fondé en 2008. Elle dirige le CLEMM (Créations et Langage en Musiques et Musicologie / groupe de recherche du LESA) avec lequel elle conduit un projet de développement de la jeune recherche doctorale et postdoctorale (publication, diffusion de travaux scientifiques, organisation de manifestations scientifiques). Elle a publié *La Musique comme parole des corps. Boris de Schlœzer, André Souris et André Boucourechliev*, avec une préface de Daniel Charles, aux éditions L'Harmattan en 2007.

Elle travaille actuellement sur la chanteuse, compositrice et performeuse espagnole Fatima Miranda et a publié plusieurs articles sur cette artiste [un ouvrage est en cours de rédaction]. Christine Esclapez a réédité en 2012 aux Presses Universitaires de Rennes dans la collection *Æsthetica* dirigée par Pierre-Henry Frangne l'ouvrage sur Stravinsky de Boris de Schlœzer (Paris, Claude Aveline, 1929). Cette réédition vient d'être primée au *Prix des Muses*, palmarès 2012 [Prix de la réédition].

@ : christine.esclapez@univ-amu.fr



version provisoire