



HAL
open science

L'expérience de l'instant musical La création d'un “ nous ”

Lucas Peutot

► **To cite this version:**

Lucas Peutot. L'expérience de l'instant musical La création d'un “ nous ”. TAZ, A paraître, 10.5281/zenodo.10727589 . hal-04484033

HAL Id: hal-04484033

<https://hal.science/hal-04484033v1>

Submitted on 29 Feb 2024

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.

Copyright

L'expérience de l'instant musical

La création d'un « nous »

« C'est l'heure ! Hora : Tout à l'heure, il sera trop tard, car cette heure-là ne dure qu'un instant. Le vent se lève, c'est maintenant ou jamais. Ne perdez pas votre chance unique dans toute l'éternité, ne manquez pas votre unique matinée de printemps. »¹

Écrit par Lucas Peutot

Introduction

Le lieu de la musique² semble offrir un parfait éventail d'exemples montrant l'ensemble des relations humaines entrant en jeu durant une action effectuée dans un même but : faire de la musique.

Lors de l'instant que nous pouvons nommer « musical », il y a une relation entre les différents agents, ayant tous un rôle différent : entre le compositeur d'une œuvre et son interprète, entre des interprètes intervenant dans une temporalité unique (dans le cadre d'un groupe ou orchestre), entre un interprète premier, puis un interprète second, où l'œuvre est interprétée de différentes manières ou encore entre l'interprète et l'auditeur. Une multiplicité de relation se met donc en place tout autour de la pratique musicale.

Tout l'enjeu de ce texte est de mettre en lumière les caractéristiques et la nature de ces interactions et leurs significations pour chaque acteur. Nous avons évoqué plusieurs interactions, qui, malgré leurs différences, permettent de penser une autre forme de communication, une communication qui se veut ; non pas conceptuelle ; mais bien plutôt expérientielle.

La question première est donc : pourquoi passer par l'expérience musicale ? Nous avons déjà un premier élément de réponse par le biais de la nature même de la musique qui se veut avant tout expérientielle. Ce sera donc notre point d'entrée. Nous procéderons en deux mouvements : il est tout d'abord nécessaire de démontrer la nature expérientielle de la musique et de l'instant musical pour ensuite, dans un second mouvement, ressaisir cette nature à travers l'idée d'une expérience pré-conceptuelle.

Dans ce dernier mouvement, nous allons mettre en relation Jankélévitch et Schutz, les deux ayant pour point commun une définition similaire de la temporalité musicale puisée chez Bergson, mais aussi une idée d'une musique se pratiquant avant tout dans une expérience pré-conceptuelle. Nous tenterons de définir au mieux l'instant musical, avec ses acteurs et la pratique même de la musique, et ceci, pour comprendre, la relation mutuelle qui relie ses acteurs et la création d'une bi-temporalité se construisant sur une historicité pré-réflexive.

L'événement musical et sa nature expérientielle

L'expérience musicale se veut comme la forme la plus complète des relations entre agents, elle se présente sous un jeu de relation entre trois protagonistes : le compositeur, l'interprète et l'auditeur. Mais avant de caractériser tout le jeu relationnel prenant place, il est nécessaire de comprendre la nature même de l'expérience musicale et de l'espace-temps dans laquelle elle naît.

La musique est, de par sa nature, « empreinte et emprise du corps »³, elle est façonnée par le corps, par la rencontre de la matière et sa réalisation est événementielle. Cet événement se fait dans l'espace (rencontre des corps, ceux des musiciens, du compositeur, des spectateurs), mais surtout, dans une temporalité similaire. L'instant musical est donc fait de temps et de corps. Ces corps sont acteurs de la réalisation de l'événement, mais aussi support, receivers de l'événement.

Cette rencontre entre les corps est permise, car la musique s'inscrit (comme tout événement) dans le monde, un monde qui, dès lors qu'il y a sujet, est nécessairement apparition à travers un vécu subjectif. La musique nécessite donc un sujet qui a la faculté propre à sa nature d'expéientialiser le contenu de ce monde⁴.

¹ Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, p.147

² Ici, nous parlons bien de la musique en tant qu'elle est mélodie, elle est donc différente de la chanson, qui elle, est parole.

³ Brétéché, S. (2013). « L'incarnation musicale comme principe expérientiel ». Reybrouck, M., Maeder, C. Helbo, A. et Tarasti, E. (dir.), *Music, Semiotic, Intermediality*. E-Proceedings of the XIIth International Congress on Musical Signification, Louvain-la-Neuve/Leuven (Belgique), UCL/ KUL.

⁴ Patočka, J. (1976). *Le monde naturel comme problème philosophique*, La Haye : M. Nijhoff

« *Transparaît ici l'aspect fondamental de toute existence musicale, concrétisée par la réalisation inhérente à toute expérience individuelle de l'événement mondain donné à-vivre.* »⁵

L'expérience musicale positionne et engage le sujet en présence dans un contexte donné, dans *cet* espace, dans *ce* temps, qui fait qu'ils existent dans une congruence simultanée, et ceci dès lors qu'il y a rapport entre le sujet et l'événement. Il y a donc dans la musique, une réalisation de postures corporelles, toutes singulières et subjectives nouées par l'inspiration créatrice⁶ dans une temporalité unique. L'instant musical se concrétise dans la rencontre de l'individu et de la musique, chacun existant *pour* et *par* l'autre dans l'immédiateté. Cette immédiateté se réalise dans un vécu subjectif de l'individu, à la fois source et destinataire de l'expérience. Cette dualité du sujet (à la fois source et destinataire) ancrée dans la dualité d'un positionnement singulier (à la fois espace et temps) fait de chaque expérience musicale, un instant musical singulier laissant entrevoir la pluralité des expériences possibles et la multiplicité des incarnations jamais semblables.

Dans la musique, ce sont donc avant tout des corps qui se retrouvent dans un moment incarné dans l'instant musical, celui où l'adéquation entre les corps, les esprits, s'additionne à un temps et un lieu semblables. Il y a une totalité qui regroupe un ensemble, permise seulement parce que le sujet existe au monde. Cette totalité événementielle en est l'expression perçue dans l'expérience.

Musique et liberté chez Jankélévitch

L'expérience musicale se veut, chez Jankélévitch, une expérience des plus libres, car la musique ne dit rien. Pour démontrer cela, il s'attaque au préjugé⁷ expressionniste qui voit en la musique une forme de transmission, une communication conceptuelle (Jankélévitch semble viser les musiciens de la seconde école Viennoise, Arnold Schoenberg et ses élèves, Anton Webern et Alban Berg). Bien au contraire, le musicien, lorsqu'il joue de la musique, n'est aucunement là pour transmettre une information ou un message, car penser la musique sous forme d'un moyen de communication infra-verbal serait réduire sa liberté. C'est donc là un immense contresens : la musique n'est pas un langage, et de fait, elle n'a pas non plus de sens.

« *Incapable, au sens propre, de développer, la musique est en outre, malgré les apparences, incapable d'exprimer. Ici encore nous sommes dupes de nos préjugés expressionnistes : la musique serait, comme tout autre langage, porteuse de sens et instrument de communication... Ou bien elle exprimerait des idées, ou bien elle suggérerait des sentiments, ou bien elle décrirait des paysages et des choses, raconterait des événements.* »⁸

C'est ici une des grandes affirmations de Jankélévitch : la musique est inexpressive. Elle n'a pas de message caché, elle n'a pas d'information à transmettre, elle est simplement elle. Finalement, elle ne dit rien, car elle n'a aucune intention, aucune volonté de communiquer. Ainsi, c'est une erreur de penser la musique sous le mode de la communication, une erreur qui se veut profondément liée à notre nature humaine, une nature qui se veut logique, et qui se veut explicative, l'homme conçoit du sens pour tous et partout, or, en faisant cela avec la musique, nous lui faisons dire ce que l'on veut, car elle-même, elle ne dit rien.

L'erreur des métaphysiciens de la musique⁹, c'est d'être tombé dans le piège de la nature humaine. La musique n'est pas une forme de langage pour l'homme. Bien au contraire, elle est libre, tellement libre qu'elle ne peut être saisie par des concepts, qui nieraient la nature même de la musique : évanescence et fugace. La musique est le contraire même du concept philosophique, c'est pourquoi la pratique de la musique, celle de l'expérience musicale, se fait toujours de manière expérientielle, d'une manière ineffable, dans un jeu que seuls les acteurs de l'instant musical peuvent comprendre :

« *La musique est impropre au dialogue, lequel repose sur l'échange, l'analyse des idées, la collaboration amicale dans la mutualité et dans l'égalité ; la musique admet non pas la communication discursive et réciproque*

⁵ Brétéché, S. (2013). « L'incarnation musicale comme principe expérientiel ». Reybrouck, M., Maeder, C. Helbo, A. et Tarasti, E. (dir.), *Music, Semiotic, Intermediality. E-Proceedings of the XIIth International Congress on Musical Signification*, Louvain-la-Neuve/Leuven (Belgique), UCL/ KUL.

⁶ Brétéché, S. (2012). « Des actes et des corps. Pour une corporéisation des actes musicaux », in : Esclapez, C. (dir.), *Ontologies de la création en musique. Des actes en musique*, Paris, L'harmattan. pp. 45-72

⁷ Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, p.24 ; 36

⁸ Ibid, p.37

⁹ Jankélévitch vise plus précisément Schopenhauer et Platon, dont la pensée de la musique peut se résumer comme ceci : si nous sommes capables de nous représenter la musique (le mystérieux message) alors nous sommes capables de faire d'elle un objet conceptualisable, par extension, nous pouvons enfermer la musique dans un système philosophique et l'utiliser à des fins personnelles. Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, p.37

du sens, mais la communion immédiate et ineffable ; cette communion ne s'opère que dans la pénombre du vague-à-l'âme, cette opération ne s'accomplit que dans un seul sens et unilatéralement, d'hypnotiseur à l'hypnotisé. »¹⁰

Pour jouer de la musique, il faut se placer dans l'expérience, sortir du concept impropre à la musique, et se baser sur l'expérience du monde. Cette expérience permet de saisir de l'événement que nous nommons : « l'instant musical », un instant où la musique, avec tout ce qu'elle emmène derrière elle, se laisse entrevoir. La question d'une expérience musicale se fait sentir, oui, il y a bien une expérience de la musique, en tant que locuteur, mais aussi en tant qu'interprète : si l'homme pose un sens à la musique, c'est en tant que subjectivité, la musique en elle-même ne dit rien. Il faut la pratiquer pour connaître cet instant dont Jankélévitch nous parle tant, ce moment où, la musique évanescence apparaît, se laissant entrevoir, pour disparaître aussi vite. Cette expérience, il faut la vivre pour en parler. On comprend pourquoi Jankélévitch jouait de la musique, passionné de piano, mais aussi pourquoi il a tant écrit sur les auteurs qu'il aimait, tenant des comptes-rendus de concerts ou de festivals réunissant les auteurs chers à son cœur (Debussy, Ravel, Fauré, etc.)¹¹.

Il y a une évidence dans l'expérience musicale, une évidence qui chasse tous les doutes, levant les ambiguïtés : il y a dans l'expérience de la musique, un sentiment musical. Ce sentiment relève de la beauté musicale qui transparaît dans l'apparition éphémère de la musique, dans l'expérience de l'instant musical. Mais cette expérience musicale ne serait pas complètement décrite sans s'intéresser à la création musicale, autant celle de l'interprète que de celle du compositeur. Nous pouvons donc penser l'expérience musicale comme un moment temporel (celui de la musique qui se joue), qui relie tous les acteurs à un moment donné. Ils sont reliés par ce moment, cet événement expérientiel qui se veut fugace et insaisissable.

La musique, et c'est l'une des premières choses que l'on peut dire à son propos, ce qu'elle est originellement libre et qu'elle ne peut entraîner, par la suite, que des actes libres.

« Lorsque vous vous trouvez devant votre feuille de papier réglé, vous n'écrivez pas pour dire quelque chose ni pour raconter vos souvenirs de voyage, non, vous écrivez tout simplement, tout mystérieusement de la musique. Le musicien n'a littéralement rien à dire : une liberté vertigineuse, illimitée lui est concédée. »¹²

Ce simple point va avoir de nombreuses conséquences. Il n'y a pas de réel motif qui pousse le musicien à jouer d'un instrument, il pratique la musique de manière libre, et il n'y a pas de pression externe, de déterminisme, qui le contraint à jouer, la nature même de la musique se vit à travers l'expérience qu'on en a. De même, la musique n'a pas de message à délivrer, elle ne s'adresse pas à l'homme pour lui délivrer la clé d'une compréhension métaphysique, bien au contraire, elle s'adresse à tous et à tout sans distinction, et croire qu'elle nous adresse un message qui se voudrait personnel, c'est tomber dans l'erreur de la métaphysique, n'oublions pas : il ne faut pas faire dire à la musique des choses qu'elle ne dit pas, de même, il ne faut pas donner à la musique des buts qu'elle n'a pas. Le musicien n'a rien à dire et c'est pourquoi il joue de la musique, s'il n'a rien à dire, il est libre, il n'a donc pas besoin de motif pour jouer, il n'a pas besoin d'une motivation autre que la liberté musicale. Ainsi il n'a pas non plus besoin de justification et cela permet de construire une première définition de ce que c'est de jouer de la musique. Jouer de la musique, on pourrait dire même, faire de la musique, c'est un acte irraisonné. Et pour augmenter cette définition nous pouvons nous pencher sur l'idée d'acte libre venant de Bergson, Jankélévitch lui faisant directement référence.

« L'acte musical, comme la création poétique, rend plausible à tout moment le paradoxe d'une étiologie bilatérale et ambiguë : Bergson, parlant de l'acte libre, n'avait-il pas déjà mis en lumière ce caractère amphibologique de la causalité ? »¹³

Qu'est-ce que donc que cet acte libre Bergsonien ?

« Un acte libre est un acte significatif. Dans l'acte déterminé, au contraire, se réfugie ce qu'il y a dans la personne de plus périphérique et de plus insignifiant ; c'est un acte superficiel et local. [...] Envisagée comme exigence, la liberté implique pour nous le devoir de rester le plus possible contemporains de nos propres actions, de ne nous enfuir ni dans le passé des causes efficientes, ni dans le futur des justifications rétrospectives. [...] Et son nom est alors sincérité. »¹⁴

¹⁰ Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, p.19

¹¹ Nous pouvons évoquer *Debussy et le mystère de l'instant* (Jankélévitch, Plon, 2019) où Jankélévitch analyse la musique de Debussy et l'instant fugace qui en est le cœur.

¹² Vladimir Jankélévitch, Béatrice Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, p. 213

¹³ Ibid, p.39

¹⁴ Vladimir Jankélévitch, *Bergson*, Chap. II : Liberté, « L'acte libre » p.79

L'acte libre, c'est celui qui n'a pas de précédent, il se reconnaît à ce qu'il ne se reconnaît pas, car rien ne peut réellement le déterminer, autre que lui-même. Il est donc auto-déterminé, et est acte venant de moi-même. Tout en lui le détermine, il y a une infinité de déterminations en lui qui interdit toute forme de détermination particulière. La musique devient alors la cause d'une liberté redécouverte, c'est pourquoi il ne faut pas chercher, il ne faut pas prêter, de cause à la musique : si nous voyons la musique comme une liberté, alors chercher des causes à la liberté c'est aller contre cette même liberté. Dans la musique il n'y a pas de contrainte externe, il n'y a qu'une chose qui compte, c'est l'acte, qui se veut alors profondément libre et sincère.

De fait, cet acte libre, celui de la pratique musicale, occupe un espace et une temporalité : il est dans l'instant musical présent, rassemblant corps et musique dans une expérience de l'insaisissable.

L'expérience musicale se constitue donc par les corps, par l'espace et le temps, mais surtout à travers la nature libre de la musique qui s'entrevoit à travers l'expérience de l'instant, et s'échappe de toutes considérations conceptuelles. De ce fait, la musique est originairement libre et montre que l'instant musical ne peut se vivre que par le biais de l'expérience : le moment où la musique est présente pour chacun des agents et cette inexpressivité libre de la musique fait de la relation des agents une relation entièrement libre.

Ainsi, l'instant musical doit être vu comme la création d'un espace de liberté irraisonné, qui ne nécessite aucun apport conceptuel, mais bien plutôt, encore une fois, de vivre l'acte sincère et libre premier qui se traduit dans l'expérience.

La relation à l'autre chez Schütz

La musique serait donc liée fortement à l'irraisonné, tout en étant expérientielle. De ce fait, il nous faut remettre en question l'idée d'une relation à l'autre qui se joue avant tout sous l'angle conceptuel (lié à un contexte de sens relatif à un schème conceptuel), qui devient alors une relation créée autour d'une expérience première, réciproque et simultanée de chaque agent, dans une pratique mutuelle, qui s'ancre dans une temporalité. Le nous musical sort du carcan conceptuel, il devient vivant et prend un nouveau sens, passant d'une conception conceptuelle de la communication, à la nécessité d'un lien pré-communicatif, voir, comme une condition de la communication. Prendre l'exemple de l'instant musical pour faire la démonstration d'une existence expérientielle des relations et interactions inter-agents qui se veulent pré-communicative, c'est poser un exemple ; celui de l'instant musical ; pour ensuite l'étendre à un milieu macroscopique, les relations sociales dans leur ensemble, et donc, de faire de l'expérience de l'instant musical, une expérience qui peut se généraliser.

Nous avons très peu évoqué le fait de la relation à l'autre durant le premier moment, pourtant, il est logique de voir dans l'instant musical le moment de la relation à l'autre, premièrement parce que cet instant est entrecroisé par les relations qu'entretiennent les agents, mais aussi et surtout, parce que ceux-ci vont évoluer dans la même temporalité.

Cette temporalité musicale, pour Schütz, est la relation en harmonie propre à la musique, qui se base sur le vivre-ensemble et sur une dimension spécifique du temps. Commençons par évoquer les relations entre les différents agents. Nous pouvons postuler trois agents : le compositeur, l'interprète et l'auditeur.

Tout d'abord, nous nous devons d'évoquer la relation sociale qu'entretiennent le compositeur et l'interprète. Pour Schütz, la reprise du morceau par l'interprète se fait à partir d'un stock de connaissances, ici, un stock de connaissances musicales. Ce stock est historiquement déterminé par toutes les expériences musicales de l'agent, et par celui-ci, il pourra entreprendre n'importe quelle pièce en la replaçant dans son contexte. Nous avons donc là une première relation sociale qui s'établit entre le compositeur et l'interprète se faisant par un socle de connaissances sociales :

« Il s'agit de la saisie de la pensée musicale du compositeur et de son interprétation par la re-création, qui deviennent centrales au champ de conscience de l'exécutant »¹⁵

La relation entre le compositeur et l'interprète se fait donc à travers le prisme de la re-création de l'expérience musicale : c'est parce qu'ils partagent une expérience semblable, celle de la musique, qu'ils sont mis en relation. De là, nous pouvons poser la question de l'acte libre auquel Jankélévitch tient tant : si l'interprète, lorsqu'il joue un morceau, ne fait que s'ancre dans la relation à autrui, comment penser la pratique de la musique comme un acte libre ? Il ne faut pas comprendre ce socle de connaissances comme un déterminisme, mais bien plutôt comme un terreau fertile dans lequel l'interprète va pouvoir se baser pour partager l'expérience musicale avec le compositeur.

¹⁵ Alfred Schütz, *Faire de la musique ensemble. Une étude des rapports sociaux*, In *Sociétés* 2006/3 (no 93), pages 15 à 28, §14

Par la suite, Schütz, tout comme Jankélévitch, use de la définition Bergsonienne de la durée pour poser une temporalité musicale. Plongeant les acteurs de l'instant musical dans la même temporalité, dans le même flux, qui arrive à relier les différents agents.

« Quand nous écoutons une mélodie, nous avons la plus pure impression de succession que nous puissions avoir - une impression aussi éloignée que possible de celle de la simultanéité - et pourtant c'est la continuité de la mélodie et l'impossibilité de la décomposer qui font sur nous cette impression. »¹⁶

La musique a comme nature la succession, l'unité totale de toutes ses parties inséparables. Par Schütz, nous pouvons penser les agents évoluant dans un double temps se trouvant au sein de l'instant musical tant que ceux-ci connaissent l'œuvre. Dans le sens continu du temps, et de la succession des notes, mais aussi dans le sens inverse du déroulé, reprenant corps avec le passé qui donne la logique constitutive du morceau. Ainsi, l'interprète et le compositeur se retrouvent aussi dans le temps interne de l'instant musical, suivant et remontant la durée : tous se retrouvent dans le flux musical¹⁷.

Ainsi, pour bien comprendre le tissu relationnel qui se crée dans l'instant musical, il faut le placer par rapport à ce qui n'est pas intérieur à lui-même. Il semble que dans l'instant musical se crée une forme du temps qui se veut fondamentalement expérientielle : c'est le temps de la pratique musicale, celui qui se vit plus qu'il ne se calcule, et qui est entièrement dépendant de la pièce qui est jouée. Pour Schütz, l'instant musical crée une dimension temporelle autre que celle du temps dit « mécanique », celui qui est découpé scientifiquement par l'horloge. Lors de l'instant musical, les agents à l'intérieur de celui-ci se séparent du temps mécanique et sont tout entiers plongés dans une relation temporelle, continue et simultanée :

« Même s'ils sont séparés par des centaines d'années, ce dernier s'associe d'une façon presque simultanée au courant de conscience du premier parce qu'il exécute avec lui pas à pas l'articulation continue de sa pensée musicale. Donc le récepteur se joint au compositeur par le moyen d'une dimension temporelle commune à eux deux, et qui n'est rien d'autre qu'une forme dérivée de présent très fort partagé par les partenaires dans un rapport face à face authentique »¹⁸

Il y a donc une double temporalité qui se vit dans le temps interne, celui de l'interprète et celui du compositeur, se vivant simultanément durant l'instant musical. C'est ce que Schütz appelle la syntonie : littéralement, des oscillations de mêmes fréquences. La définition de l'expérience musicale s'augmente donc d'une nouvelle caractéristique : il y a l'expérience d'un nous qui se crée dans la relation syntonique à l'autre, et qui repose avant tout sur une expérience préreflexive. Nous pouvons même dire que l'instant musical est une co-exécution du compositeur et de l'interprète. À cela, Schutz ajoute l'idée de l'auditeur, qui vient se placer comme troisième moment de l'instant musical, faisant de l'interprète l'intermédiaire entre le compositeur et l'auditeur. Cette intermédiaire permet à l'auditeur de faire partie de la boucle temporelle qu'est l'instant musical, le faisant entrer dans la syntonie :

« On peut dire que le lien social entre l'exécutant et l'auditeur se développe d'après l'expérience commune d'un vécu qui existe simultanément dans quelque dimension du temps. »¹⁹

Nous pouvons donc comprendre qu'il y a création d'un nous préreflexif durant l'instant musical, une syntonie qui s'établit entre trois agents, mais qui semble être la démonstration montrant que derrière chaque acte social s'établit tout un éventail préreflexif faisant de l'autre, un autre que l'on peut comprendre, le flux d'une expérience partagée.

Nous avons donc deux caractéristiques principales qui dévoilent le tissu relationnel de l'instant musical. Cet instant se définit tout d'abord par sa construction sur une base de connaissances permettant à l'interprète de co-crée l'expérience musicale en reprenant le compositeur, et, par ses connaissances expérientielles, de le resituer dans son contexte, et d'interpréter au mieux la pièce, formant alors une première relation entre lui et le compositeur, les deux se trouvant alors sur le même plan. Mais plus que cela, c'est par l'inscription dans une même temporalité que les agents composant l'instant musical vont entrer en relation, une temporalité qui se veut l'expérience commune d'un vécu existant dans une pluralité de temporalité. Il y a une forme de mise à l'écart dans cette forme préreflexive des relations, la syntonie se posant comme un lien étroit entre les agents de l'instant musical, les ancrant dans une temporalité autre que celle qui est mécanique.

¹⁶ Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, p.166

¹⁷ Alfred Schütz, *Faire de la musique ensemble. Une étude des rapports sociaux*, In *Sociétés* 2006/3 (no 93), pages 15 à 28, §16

¹⁸ *Ibid*, §17

¹⁹ *Ibid*, §21

Conclusion

Pour conclure, nous pouvons penser l'instant musical comme un moment à part, profondément expérientiel, où les agents sont doués d'une liberté créatrice. L'expérience musicale se vit donc, plus qu'elle ne se théorise, et c'est dans cette expérience que l'on peut voir le terreau préreflexif d'une relation à l'autre. Cette expérience permet la mise en relation entre le compositeur et l'interprète, dans une forme de congruence : il y a une co-création de la musique au moment même où l'interprète, se saisissant de ses connaissances, va partager la même expérience que celle du compositeur, les plongeant dans une même temporalité. Une même temporalité qui va se présenter sous la forme d'une syntonie, créant un flux partagé se mettant à l'écart du monde. Par cette représentation de cette syntonie préreflexive se mettant en place lors de l'instant musical, nous pouvons très bien augmenter sa portée pour penser un socle préreflexif aux relations sociales. Ainsi, tout prendrait son terreau dans cette idée de stock connaissance permettant une co-existence : lorsqu'on lit un livre, nous sommes alors dans une relation syntonique avec son auteur, faisant rencontrer deux temporalités, et ainsi de suite, permettant à deux agents de reconnaître une logique effective chez l'autre, chaque relation est alors à analyser sous le signe d'une syntonie.

Bibliographie

- Bergson, H. *La pensée et le mouvant*, GF, 2014.
- Brétéché, S. (2012). « Des actes et des corps. Pour une corporéisation des actes musicaux », in : *Ontologies de la création en musique. Des actes en musique*, Paris, L'harmattan.
- Brétéché, S. (2013). "L'incarnation musicale comme principe expérientiel". Reybrouck, M., Maeder, C. Helbo, A. et Tarasti, E. (dir.), *Music, Semiotic, Intermediality. E-Proceedings of the XIIth International Congress on Musical Signification*, Louvain-la-Neuve/Leuven (Belgique), UCL/ KUL.
- Jankélévitch, V. *Henri Bergson*, Quadrige, PUF, 2015.
- Jankélévitch, V. *La musique et l'ineffable*, Points, Edition Seuil, 2015.
- Jankélévitch, V. *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, Points, Edition Seuil, 1981.
- Jankélévitch, V. Berlowitz, B. *Quelque part dans l'inachevé*, Gallimard, 1978.
- Patočka, J. (1976). *Le monde naturel comme problème philosophique*, La Haye : M. Nijhoff
- Schütz, A. *Faire de la musique ensemble. Une étude des rapports sociaux*, In *Sociétés* 2006/3 (no 93).