De trop – l’infini
À l’écoute de Raphaël Cendo avec Jean-Luc Nancy

Cosmin TOMA, Université de Montréal / Université Paris Diderot – Paris 7

The world is too much with us.

— William Wordsworth

Introduction

Le 28 septembre 2010, à Strasbourg, un an après sa création à Donaueschingen, je fus témoin des fulminations eschatologiques d’*Introduction aux ténèbres*, partition signée Raphaël Cendo et magistralement interprétée par l’ensemble de musique contemporaine Ictus, dirigé par Georges-Élie Octors. Ce fut un événement non réitérable en dépit de la disponibilité ultérieure d’un enregistrement, consignait la performance allemande de 2009, que j’ai maintes fois écouté et réécouté depuis, sans qu’il puisse toutefois éclipser la conflagration dont seule la mémoire de mes oreilles aura gardé la trace. Ce fut l’*Apocalypse* johannique transmuée en phénomène sonore, le point culminant de plusieurs siècles de *Dies irae*, allant du chant grégorien au *Requiem* de György Ligeti, en passant par *L’île des morts* de Rachmaninov. Ce fut aussi l’occasion d’entendre l’extrême limite du temps en étant livré, presque de force, au fantasme hyperbolique et inouï de la fin des fins.

« Fin des fins » : avant de commencer, prêtons l’oreille à ce syntagme. C’est la fin absolue qui n’en autorise pas d’autres, certes, mais c’est aussi le redoublement ou dédoublement de la fin, l’impossibilité d’une fin unique ou son « ressassement éternel », pour reprendre une expression, bien connue, de Maurice Blanchot. Comme si le terme de toutes choses consistait non seulement en l’aboutissement d’une histoire débouchant – telle l’embouchure des sept trompettes – sur la destruction absolue d’un univers univoque mais aussi sur l’infini du trépas entendu à la fois comme « pas au-delà » et comme « pas d’au-delà », maintenu en un suspens impossible, entre la limite des limites et son abolition, entre l’inachèvement de l’achèvement et le désœuvrement de l’œuvre : toujours les deux à la fois, même une fois la fin des fins accomplie. *Entre* la fin et la fin. Plus de fin et plus d’une fin...

Afin d’éclaircir ces propositions potentiellement excessives, je convoquerai ici un deuxième nom pour doubler celui de Cendo : Jean-Luc Nancy. Car, bien qu’il ait consacré la majeure partie de sa réflexion esthétique ou « aïsthésique » aux arts visuels, Nancy est aussi l’un

des rares penseurs contemporains de renom à s'être penché sur l'art des sons, ainsi qu'en témoignent *À l'écoute*, ouvrage paru en 2002, et *TROP*, volume destiné à accompagner l'exposition éponyme qui s'est déroulée en 2005 à la Galerie de l'Université du Québec à Montréal. Tout en gardant à l'esprit l'importance de respecter l'imprévisible et l'imprédictible, tous les deux indispensables lorsqu'il est question d'art comme d'apocalypse, je tiens tout de même à annoncer ou à prophétiser les cinq parties qui suivront : 1) le « soi à soi » du son ; 2) l'art d'excéder le(s) sens ; 3) la saturation sonore ; 4) à l'écoute des ténèbres ; 5) d'un infini sans Dieu.

Le « soi à soi » du son

S'il existe d'innombrables toiles, fresques, poèmes, récits, romans et films qui dépeignent le Jugement dernier, c'est sans doute parce qu'en grec, on le sait, ἀποκάλυψις [*apokálupsis*] signifie « révélation » ou « dévoilement », indiquant par là que la fin des fins serait un phénomène principalement *visuel* : levée du voile qui interdit à l'œil de chair de voir la vérité en face, du moins avant l'heure. Dans la mesure où elle fait advenir la fin de tous les phénomènes, l'apocalypse est le phénomène par excellence, et ce n'est pas par hasard si, étymologiquement, le mot « phénomène » renvoie à l'apparaître, c'est-à-dire, encore une fois, à une épistémologie oculocentrique. Comme je l'ai cependant indiqué précédemment, les représentations musicales de cet « événement » ne sont pas en reste : au-delà du célèbre *dies irae* ou « jour de colère » catholique, le ton apocalyptique en musique est un genre en soi, voire un cliché du kitsch cinématographique, ainsi qu'en témoigne notamment la profusion de bandes sonores qui reprennent le célèbre *O fortuna* de Carl Orff, jusqu'à ce que surdité s'ensuive.

C'est que la musique a traditionnellement partie liée avec l'affect, c'est-à-dire avec le chant du cygne. Plus encore que la peinture – même celle d'un Hieronymus Bosch, dont l'œuvre tout entière est traversée par l'attente du Jugement dernier –, la musique est peut-être l'art le plus apte à réveiller l'effroi de la fin chez l'auditeur, car elle résonne *en* nous autant qu'*en dehors* de nous, nous parcourant de pied en cap, mais aussi parce qu'elle peut être imposée de l'extérieur et donc *subie*, ainsi que l'ont démontré, entre autres, les tortures auditives perpétrées à Guantanamo – c'est d'ailleurs pourquoi Pascal Quignard a raison d'écrire que « Les oreilles n'ont pas de paupières » (108). En effet, l'écoute est toujours exposée à la violence d'une interruption, comme lorsqu'on se réveille, la nuit, après un bris de glace ou un cri de frayeur prolongé. Ainsi se pose la question de la résonance et de l'ouverture comme telles : où se termine ce que Jean-Louis Chrétien appelle

« l'espace intérieur » et à partir de quelle extrémité débouche-t-il sur l'extérieur ? Mais aussi : ces démarcations, délimitations et définitions ont-elles un sens ?

Or, comme Nancy nous le rappelle dans *À l'écoute*, le plan sonore est peut-être le lieu où se joue *le* sens comme tel – en admettant qu'il soit possible de parler d'un quelconque « comme tel » à son sujet –, la chambre d'écho où le sens atteint son degré d'intensité le plus aigu. Car lorsqu'un sujet est à l'écoute, l'intériorité se laisse traverser par l'extériorité (et l'inverse, en un mouvement de pure réversibilité), signalant par là que le sens, plus encore que la signification, est question d'échos, de renvois et de réflexivité, voire de *spécularité* : « le sentir (l'*aisthesis*) est toujours un ressentir, c'est-à-dire un se-sentir-sentir » (*À l'écoute*, 23). Et, ajoute-t-il, « c'est peut-être sur le registre sonore que cette structure réfléchie s'expose le plus manifestement » (23). Il y aurait donc dans la structure du sonore un singulier rapport au « soi », rapport qui expose l'exposition du sens et qui s'expose à elle singulièrement, car « Être à l'écoute », c'est « toujours être tendu vers ou dans un accès au soi » (25).

L'art d'excéder le(s) sens

Le son tend par conséquent à faire résonner la dimension *subjective* du sens, à condition d'entendre cette subjectivité comme quelque chose de paradoxalement impersonnel, c'est-à-dire comme relevant du « soi » en tant que tel et non du « soi » d'un(e) tel(le). L'écoute, parce qu'elle est à l'affût de la structure sensuelle autant que signifiante du plan sonore – capable d'abolir jusqu'à cette distinction –, nous apparaît alors comme posture de l'*affect*¹ par excellence, mais d'un affect qui n'est pas seulement celui de tel ou tel « étant » en particulier. Être à l'écoute, donc, c'est se laisser *intégralement toucher*² par le « lointain intérieur » (Henri Michaux) de la sonorité et, partant, vibrer à la limite où le soi touche le soi, où il *se* touche. Une fois cela établi, on risque cependant de croire, à l'instar des partisans de la musique absolue du dix-neuvième siècle, que les phénomènes sonores sont soumis à des règles autoréférentielles, autotéliques et autoréflexives qui font fi du sujet – celui qui est à l'écoute, justement –, composant par conséquent un langage clos sur lui-même. Cela n'est pas faux, loin s'en faut, mais il ne faut pas perdre de vue ce que Nancy appelle l'« excédence » de l'art, c'est-à-dire ce qui en lui est toujours *de trop*, mettant en échec tout discours à son sujet. En effet, dès *Les Muses*, Nancy écrit que l'art est toujours « en défaut ou en excès de son propre concept » (16). Par conséquent, la structure du renvoi n'est jamais un cercle

ou un circuit fermé ; elle est plutôt cette logique supplémentaire, surabondante et excessive dont tout art dépend, absolument, débordant le cadre prétendument circulaire de l'œuvre.

C'est le « p » de trop dans le mot « trop » qu'on n'entend pas, désignant à la fois une absence (le « p » est muet) et l'intensité débordante d'une présence (à l'écrit, le « p » apparaît comme un excédent) : voilà une définition possible de l'art. Nancy le dit bien dans un texte inédit de 2012, intitulé « De l'œuvre et des œuvres³ » (n. p.) : « L'opération de l'œuvre consiste dans une révélation à elle-même autant qu'à son auteur et à ses "récepteurs" ou à ses "amateurs" de sa propre ouverture et de sa propre excédence ». Et dans les notes qu'il a rédigées en vue de l'exposition *TROP*, il propose un rapprochement fécond entre cette « excédence » et le « désœuvrement », terme qu'il emprunte à Blanchot. En effet, Nancy interprète le désœuvrement comme étant « dans l'œuvre ce qui l'excède. Il est l'œuvre de la part en quelque sorte inopérée (non produite) et inopérante (non productrice) – il est la part en trop » (*Trop*, 32). Cette « part en trop », « part du feu » (voir Blanchot, *Part*) ou « part maudite » (voir Georges Bataille) est vouée à l'autodestruction et à l'annihilation, mais en régime d'art elle est justement ce qui engendre la douleur comme la jouissance, l'affect de la fin et de l'infini portés à leur comble ou diapason. C'est l'inassimilable, l'imprévisible et l'imprédictible de la création, ce qui en elle est toujours déjà passé et pourtant à venir, c'est-à-dire jamais tout à fait présent, selon cette temporalité qui est l'attente de la fin autant que de l'infini, temporalité messianique ou apocalyptique qui, bien entendu, est tout sauf étrangère à mon propos.

L'art est essentiellement excès ou excès *sur* l'essence, ce qui veut également dire que les Muses s'excèdent les unes les autres, qu'elles renvoient l'une à l'autre en s'accordant et se désaccordant entre elles – « Les arts se font les uns contre les autres », c'est le titre d'un chapitre des *Muses*. Mais si cet antagonisme semble se dérouler sur un pied d'égalité, c'est peut-être, encore une fois, la musique qui incarne le mieux l'excès qui serait à l'origine du rapport sans rapport des arts entre eux. Philippe Lacoue-Labarthe le dit bien dans ce passage de *Musica ficta. Figures de Wagner* (cité par Nancy dans *À l'écoute*) :

La musique [...] conduit l'*aisthesis* à sa limite : elle donne la sensation, infiniment paradoxale, de la condition même de toute sensation, comme s'il lui incombait, tâche impossible, de présenter le transcendantal, c'est-à-dire la pure possibilité de la présentation en général. C'est bien pourquoi du reste, à cette limite, elle ne cesse d'indiquer l'illimité (l'infini) qui la contient sur son bord externe. Telle est de fait sa vocation sublime. (77)

La saturation sonore

En touchant la limite, en la faisant vibrer, trembler, résonner tel un instrument ou un organe vocal, la musique renvoie cette structure du renvoi à son infini, elle s'infinatise en mettant un terme au terme, c'est-à-dire en le dédoublant, accomplissant par ce geste même l'autoréférentialité en tant que telle, mais seulement pour mieux s'y dérober... Propositions épineuses et paradoxales qui tentent de dire quelque chose du dédoublement de ce mouvement de « soi à soi » sensible et sensé que la musique tend à exacerber, jusqu'à l'insensé et à l'extase – c'est le sens du *tarab* arabe – ou jusqu'à la mort – voyez Orphée et les Sirènes dans *L'espace littéraire* et *Le livre à venir* de Blanchot. La musique serait ainsi un art des extrêmes, voire un art extrémiste, provoquant le pathos même lorsqu'elle tente de le neutraliser. Ceci dit, il serait sans doute faux d'en déduire que cela vaut pour toute musique, quelle qu'elle soit. Lorsque Judy Garland chante « *Over the Rainbow* », pour citer un exemple au hasard (ou presque...), elle peut certes susciter des émotions fortes dans l'assistance, mais l'excès qu'elle produit de par son chant est évidemment tout autre que celui d'un John Coltrane soufflant éperdument dans son saxophone, écorchant quelques oreilles plus sensibles au passage. En effet, il ne faut pas oublier que l'excès est déséquilibre et débordement ; il ne saurait souffrir d'équivalences faciles. Ainsi, dire de l'art qu'il relève d'un excès fondamental, c'est le qualifier ou le situer par rapport à des phénomènes qui lui sont hétérogènes, mais sans régler, de quelque manière que ce soit, la question de ses excès endogènes, c'est-à-dire l'auto-différence de soi à soi qui produit un clivage à même tout art – ici, la musique. Autrement dit, si tout art est de trop, il est des excès artistiques qui se re-marquent en redoublant leurs propres extrémités afin de mieux les faire apparaître. On pourrait appeler cela « l'excès de l'excès ».

Ce qui nous amène, enfin, à Raphaël Cendo. Né en 1974 à Nice, Cendo étudie la composition et le piano tout en se produisant au sein d'un groupe de rap, jusqu'à ce qu'il intègre la voie académique française, conservant cependant une attirance – inhabituelle dans son milieu – pour les timbres de la musique vernaculaire, héritée notamment de l'un de ses professeurs, Fausto Romitelli. Il étudie également auprès de Brian Ferneyhough, le père de la *New Complexity*, mouvance principalement britannique dont le penchant pour la densité et l'*overwriting* aura laissé une trace aussi indélébile que la musique populaire sur l'esthétique de Cendo, fondée sur la notion de « saturation », dont il est, avec son collègue et compatriote Franck Bedrossian, le principal représentant. Dans un entretien accordé en 2009, avant la création d'*Introduction aux ténèbres*, Cendo définit la saturation comme suit :

[...] la saturation électrique est [...] le résultat d'un débordement sonore au-delà d'une limite – celle des micros qui ne sont plus à même de restituer une source sonore. La saturation surgit parce que les systèmes de contrôle du son transforment, par accident, cette source en ajoutant des mouvements imprévisibles et incontrôlables.

Transposé dans le monde de l'acoustique, la saturation prend un autre sens : la partie immergée de la saturation instrumentale, ce que nous avons appelé la perte de contrôle, agit autant sur l'écriture et le processus de composition d'une pièce que sur l'interprétation. Ce nouveau type de contrôle a contrario se manifeste par l'utilisation de sons complexes, par des actions gestuelles extrêmes à la limite du possible, mais aussi par des changements rapides de mode de jeu, ainsi que par une nouvelle notation et par des interactions de textures. (« Fureur »)

Il s'agit par conséquent de faire sauter les limites sonores en s'attardant sur la dimension corporelle, physique et matérielle du jeu instrumental, jusqu'à ce que la corde, pour ainsi dire, se casse net. Rien d'inhabituel lorsqu'on connaît la musique savante contemporaine, mais Cendo va encore plus loin en s'appropriant la viscéralité de certains improvisateurs issus du free jazz, dont le grand saxophoniste américain Albert Ayler et son héritier allemand, Peter Brötzmann. Chez Cendo, la force de l'attaque est telle qu'elle cherche à faire événement partout et à chaque instant où elle éclate, produisant une énergie telle qu'elle coupe court à tout discours. Peut-être plus encore que la musique en général, de telles sonorités exigent d'une description verbale – celle-ci, par exemple – qu'elle se fasse elle-même performative, poétique et non-arraisonnante, sous peine de demeurer trop en deçà du trop-plein qui remplit l'oreille lors de l'audition (je n'y aurai pas échappé). D'où la pertinence du concept de « saturation », qui se situe à cette limite où l'inattendu comme tel frappe l'auditeur de plein fouet, donnant raison à Marie-Louise Mallet lorsqu'elle affirme qu'« Écouter c'est toujours s'exposer à l'effraction de l'événement, de ce qui survient sans se faire annoncer, qui déjoue tout calcul, qui ne peut que surprendre, prendre, tomber sur... par surprise, sans pouvoir être pris » (50). Entendre une œuvre de Cendo, donc, c'est entrer dans un rapport de corps à corps (en cela typiquement nancyen), avec un intrus spectrographique qui fait irruption en nous tout en demeurant en dehors de nous, en un combat avec le son où l'on entend sa manifestation physique, jusqu'à la toucher et se laisser toucher par elle, comme si l'intrus n'était finalement que soi-même ou le « soi » même. Encore une fois, la structure du sens sonore déjoue la distinction entre intériorité et extériorité, emplissant l'espace corporel tout entier, jusqu'à le déloger vers son autre : ἔκστασις [*ékstasis*].

À l'écoute des ténèbres

C'est donc sous le signe de l'affect le plus convulsif et le plus extrême qu'on peut placer l'*Introduction aux ténèbres* de Cendo. De par son ambition démesurée et pourtant ancienne – donner à entendre rien moins que le Jugement dernier –, on peut dire de cette partition qu'elle tente de faire advenir, en n'usant que des moyens propres à la musique, ce que Jean-Luc Marion appelle un « phénomène saturé », à savoir un phénomène où « l'excès de l'intuition dépasse, submerge, déborde, bref sature l'empan de tout concept » (200). Il s'agit de faire taire la conceptualisation logico-verbale et ses attentes préréglées, toujours située à mille lieues de l'étonnement musical, pour donner libre cours à ce qu'on pourrait désigner, en anglais, du nom d'un néologisme : *overwhelment*. Ou, pour le dire encore autrement, c'est comme si l'œuvre musicale tentait de mettre *physiquement* en danger l'auditeur, de le pousser jusqu'à cette limite où non seulement les oreilles mais le corps tout entier se met à l'affût d'un conflit imminent, du déséquilibre qui précède nécessairement la juste pesée des âmes à l'instant de la parousie.

Cela a quelque chose d'insupportable, voire – il faut le dire – d'outrancier, surtout lorsque le baryton se met à entonner en latin le « Premier chant », une mise en musique du huitième chapitre de l'*Apocalypse* de Jean, qui dans la traduction de Louis Segond commence par cette phrase significative : « Quand il ouvrit le septième sceau, il y eut dans le ciel un silence d'environ une demi-heure » (8 : 1), peu avant que les sept anges se mettent à souffler dans leurs trompettes. Mais ce qui fait le caractère radical de cette adaptation, c'est le style de chant – inédit dans le contexte pourtant si expérimental de la musique actuelle – que Cendo exige de l'interprète, à savoir le grognement d'outre-tombe bien connu des chanteurs de *death metal*. D'aucuns diraient qu'il s'agit là d'une faute de goût impardonnable, mais je ne pense pas qu'il soit pertinent d'appliquer de tels critères à une musique qui se livre aux gestes les plus radicaux pour y échapper. Au contraire, cette décision ouvre le grain de la voix à des timbres aussi saturés que ceux des instruments qui tonnent tout au long de l'événement musical : le « phénomène saturé » dont nous parle Marion peut enfin avoir lieu.

Paradoxalement – mais nous n'en sommes pas à un paradoxe près – la saturation d'*Introduction aux ténèbres* se donne surtout à entendre en creux. Abstraction faite des éruptions passagères qui éclatent dans les interludes, beaucoup plus représentatifs des autres partitions du compositeur, Cendo affirme avoir plutôt cherché ici à travailler ce qu'il appelle l'« infrasaturé », c'est-à-dire un son « dévasté par une trop grande énergie et dans lequel il ne reste qu'une

survivance fantomatique de ce qui a été » (n.p.), comme si la fin avait déjà eu lieu alors même que les paroles déclamées par le narrateur donnent à penser le contraire : que cela fut, certes (Jean recevant cette vision et la transcrivant à Patmos), mais aussi que cela est (le temps du « récit » tandis qu'il se déroule) et qu'enfin, à la fin des fins – la seule fin qui importe – cela sera (la prophétie de l'apocalypse). Et l'on peut rapprocher l'instabilité de cette triple temporalité de ce qu'affirme Nancy dans le premier tome de sa *Déconstruction du christianisme, La déclosion* : « La parousie – la présence auprès – diffère et se diffère : c'est ainsi qu'elle est là, imminente comme la mort dans la vie » (85). L'œuvre fait donc signe vers une apocalypse impossible : toujours déjà passée et pourtant encore à venir, ne se consommant jamais complètement dans son propre passage, renversant l'événement en néant et le phénomène en fantôme, nous rappelant que ce déferlement d'énergie sonore n'est finalement qu'un leurre ou qu'une illusion anachronique, au même titre que la prophétie elle-même, qui au fond n'est que parole de poésie.

Lorsque le fleuve du temps déborde son propre cours pour se déverser dans un temps d'où l'être – passé, présent et à venir – s'y voit pour ainsi dire éteint, nous nous retrouvons dans le noir le plus total. Car l'« extinction » dont nous parle Cendo est aussi l'extinction du sens de la vue, renversant la phénoménalité visuelle de la Révélation pour nous permettre d'*entendre* les ténèbres pour la première fois. Ainsi, il se pourrait que seule la musique soit capable de nous montrer l'« immontrable », voire l'indémontrable, de résonner sans raison là où le voile se dévoile en annonçant une tout autre vision qui n'aurait plus rien à voir avec l'œil de chair et qui serait, par conséquent, proprement *inimaginable* et pourtant, sans doute pour cette raison même, *audible*. Ou, pour reprendre la formule de Nancy dans *L'adoration*, « Il ne faut pas oublier que tout ce grand spectacle aboutit aussi à “un nouveau ciel et une nouvelle terre” qui n'ont plus besoin de soleil, de lune, ni de lampes (ch. XXI). Leur lumière est autre » (69-70, n. 1). Lumière « autre » qui n'en est finalement pas une et qui produit, comme par contamination, un son qui n'est même plus une parole, qui n'est plus le λόγος [*lógos*] incarné mais un murmure ou borborygme dont les phrases maintiennent un rapport à l'intelligibilité pour mieux la récuser, c'est-à-dire pour mieux nous introduire non pas *aux* ténèbres, mais *dans* les ténèbres, recouvrant le corps tout entier de nuit et de néant. Peut-être est-ce là aussi le foyer de toute foi, à mille lieues du désir de voir de Thomas, mais c'est aussi, justement ce qui ruine toute foi en la rendant inopérante, ce qui en fait « une foi de rien du tout⁴ » (Nancy).

D'un infini sans Dieu

Malgré la référence chrétienne explicite d'*Introduction aux ténèbres*, il est évident que pour Cendo seul importe le désastre, ce désastre fondamentalement athée qui « ruine tout en laissant tout en l'état », selon la formule de Blanchot (*Désastre*, 7). Il ne s'agit ici, après tout, que d'une œuvre d'art, d'un signe parmi d'autres du feu et de la cendre. Car il n'y aura ni résurrection ni transcendance : seule cette « transimmanence » (63) dont nous parle Nancy dans *Les Muses* et qui n'est possible qu'à travers l'opération de l'œuvre, grâce au désœuvrement qui l'épouse comme une ombre. Nous sommes sommés d'admettre que le seul monde qui prendra fin sera le mien et le vôtre, et l'affect de cette fin ne se révélera qu'à travers l'extrême saturation de la musique telle que la pense Nancy et telle que nous la donne à entendre Cendo. Pas d'apocalypse *comme telle* : il n'y a que l'art qui puisse nous donner à toucher cette fin des fins qui ne cessera de se répéter, de performance en performance, telle une partition toujours en attente d'être interprétée. Ce n'est donc pas le retour d'un Dieu présent et devenu enfin visible (la parousie ou présence de la présence) qui s'incarnerait à nouveau dans cette *Introduction aux ténèbres*, mais le dédoublement de la fin. Tout se passe comme si la « fin » consistait en un *neutre* (étymologiquement, un « ni l'un ni l'autre ») à la manière de Blanchot. Ni œuvre ni désœuvrement, ni achevé ni inachevé, ni fini ni infini, l'art de la fin n'est peut-être que la question, articulée en creux, de sa propre possibilité, question donnant lieu à une réponse immanquablement décevante qui s'auto-neutralise, mais qui à travers sa neutralisation résonne en une saturation fréquentielle, une explosion de décibels qui concrétise l'énigme en nous et hors de nous.

Coda

En guise de coda, j'aimerais simplement évoquer une interrogation célèbre, issue du poème « The Second Coming » de W.B. Yeats : « And what rough beast, its hour come round at last, / Slouches towards Bethlehem to be born ? » (187). Voilà ce que prophétise une composition comme *Introduction aux ténèbres* : ce n'est plus la résurrection du Christ qui annonce la victoire de Dieu sur la mort, mais la réincarnation du Sphinx, c'est-à-dire la résurrection de ce qui fait perpétuellement écho, la question de la question ou question par excellence – qui ne peut que résonner, musicalement, à l'infini...

Bibliographie

- Bataille, Georges. *La part maudite* précédé de *La notion de dépense*. Paris : Minuit, coll. Repères, 2011.
- Blanchot, Maurice. *La part du feu*. Paris : Gallimard, coll. NRF, 1949.
- . *L'écriture du désastre*. Paris : Gallimard, coll. NRF, 1980.
- Cendo, Raphaël. *Introduction aux ténèbres* (Ensemble Ictus, Romain Bischoff et Nicolas Crosse, dir. Georges-Élie Octors). *Donaueschinger Musiktage 2009*, vol. 2. Munich : NEOS, 2011.
- . *Introduction aux ténèbres* ; descriptif. <<http://brahms.ircam.fr/works/work/25688/>>, consulté le 30 septembre 2014.
- . et Laurent Vilarem, « Fureur et mystère. Entretien avec Raphaël Cendo ». *Altamusica*, 2009 ; <<http://www.altamusica.com/entretiens/document.php?action=MoreDocument&DocRef=4216&DossierRef=3814>>, consulté le 30 septembre 2014.
- Derrida, Jacques. *Le toucher, Jean-Luc Nancy*. Paris : Galilée, coll. Incises, 2000.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. *Musica ficta. Figures de Wagner*. Paris : Bourgois, coll. Détroits, 1991.
- Mallet, Marie-Louise. *La musique en respect*. Paris : Galilée, coll. La philosophie en effet, 2002.
- Marion, Jean-Luc. *De surcroît. Études sur les phénomènes saturés*. Paris : PUF, coll. Quadrige, 2010.
- Nancy, Jean-Luc. *Les Muses*. Paris : Galilée, 1994.
- . *À l'écoute*. Paris : Galilée, coll. La philosophie en effet, 2003.
- . *La décloison (Déconstruction du christianisme, 1)*. Paris : Galilée, coll. La philosophie en effet, 2005.
- . *L'adoration (Déconstruction du christianisme, 2)*. Paris : Galilée, coll. La philosophie en effet, 2010.
- . « De l'œuvre et des œuvres ». Inédit, n. p., 2012.
- , avec François Martin et Rodolphe Burger. *Trop*. Commissaires Louis Déry, Ginette Michaud et Georges Leroux. Montréal : Galerie de l'UQAM, 2006.
- Quignard, Pascal. *La haine de la musique*. Paris : Gallimard, coll. Folio, 1997.
- Yeats, William Butler. « The Second Coming ». *The Collected Poems*. Dir. Richard J. Finneran. New York : Simon & Schuster, coll. Scribner Paperback Poetry, 2008.

Notes

¹ Cette association remonte à l'Antiquité. Rappelons-nous le mythe d'Orphée ou encore celui de Marsyas, écorché vif, c'est-à-dire corporellement transformé de pied en cap pour avoir osé lancer un défi musical au dieu Apollon.

² Cf. Jacques Derrida, *Le Toucher*, Jean-Luc Nancy, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2000.

³ Tous mes remerciements à Ginette Michaud, qui m'a fait part de ce texte.

⁴ Il s'agit du titre d'un chapitre de *La décloison*, *op. cit.*, p. 89-105.