

À *escuta* de Jean-Luc Nancy : quando ouvir é participar

 Novembro 2020

 NANCY, Jean-Luc. *À l'écoute*. Edition Galilée: Paris, 2002.

Versão utilizada para o fichamento: <https://www.dropbox.com/s/c8orxImaqdcz1bx/Jean-Luc%20Nancy%20-%20A%20l%27%C3%A9coute%20-%20Galil%C3%A9e%20%282002%29.pdf?dl=0>

Versão traduzida para o português:
https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1055338/mod_resource/content/1/Jean-Luc%20Nancy.%20À%20escuta..pdf



Minha pesquisa verte especialmente sobre o estudo de procedimentos estéticos de manipulação sonora na obra literária e plástico-instalativa e performática de Nuno Ramos, investigando como a partir de uma recuperação da *escuta* e uma desconstrução da hierarquia dos cinco sentidos, seja possível colocar o espectador-leitor diante de estéticas que afetam o corpo a partir do som — não organizado necessariamente segundo um *logos*, ou linguagem verbal ou linguagem musical. O texto de Nancy reflete especialmente sobre a diferente natureza do ato de escutar, ato que se baseia sobre um princípio de *metéxis* (participação), termo inicialmente usado por Platão para indicar o tipo de relação que existia entre o mundo das coisas sensíveis e o mundo das ideias. Me interessa particularmente a ideia explorada por Nancy da *escuta* como algo da ordem da penetração, na qual intervêm diferentes fatores e corpos. Em termos epistemológicos pode-se pensar também na ilusão da existência de uma informação pura, especialmente quando se fala de som, já que tudo o que se interpõe entre o momento em que o som é produzido e o momento em que o som é captado, se torna parte dessa informação, ou de alguma maneira participa dela.

A ideia de “barulho visual” aliás, me remete à alguns conceitos investigados, de forma diversa, e fazendo apelo a várias teorias das ciências exatas, a *An epistemology of noise* (2018) de Cecile Malaspina. De fato, o som, na forma de ruído-barulho, é sujeito a um processo de “demonização” como se fosse, por não se encaixar em nenhum *logos*, algo que vem para perturbar, sujar, causar desordem dentro de sistemas equilibrados, como se existisse um grau zero de exercício epistemológico, onde os nossos sentidos poderiam captar as informações na sua forma mais pura. Parece essa uma maneira de conferir legitimidade só as linguagens, às formas expressivas ou aos objetos de conhecimento do mundo que conseguimos processar através dos códigos epistemológicos que incorporamos como fruto da educação senciente.

 Verbetes retirado de: *Dicionário de Filosofia* de Nicola Abbagnano. Traduções de Alfredo Bosi e Ivone Castilha Benedetti. Martins Fontes: São Paulo, 2007.

METÉXIS (gr. Μετέξις). Participação. Essa palavra foi usada por Platão para indicar um dos modos possíveis de relação entre as coisas sensíveis e as idéias (Parm., 132 d). Os outros modos em que Platão concebeu essa mesma relação são: mimese ou imitação (Rep. 597 a; Tini., 50 c) e presença da idéia nas coisas (Fed., 100 d). Esse termo foi usado nessa forma por Gioberti em Protologia, para designar o ciclo de retorno do mundo a Deus, que culmina numa renovação final, ou palingenesia (Prol. II, p. 107). Gioberti usa esse mesmo termo (assim como o termo mimese, com o qual indica o afastamento do mundo de Deus) para caracterizar um termo de vários pares de coisas ou entes do mundo: p. ex. o corpo é a mimese. A alma é a M.; a fêmea é a mimese, o macho é a M., etc. (Ibid., p. 319). (ABBAGNANO, 2007, p. 668).

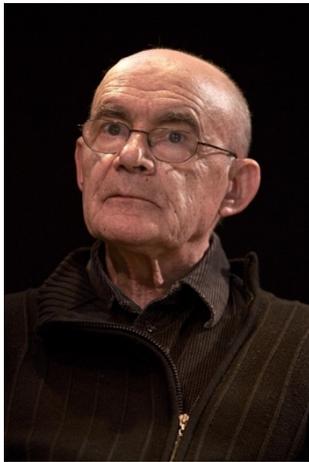
 Verbetes retirado de: *Dizionario di filosofia online Treccani*.

metessi Dal gr. μέθεξις «partecipazione», der. di μετέχω «partecipare», comp. di μετά «con» ed ἔχω «avere». Uno dei termini con cui Platone esprime (*Parmenide*, 132 c) il rapporto intercorrente tra il mondo delle idee e le cose sensibili; queste, mediante la «partecipazione» delle idee, ne diventano vere e proprie immagini. Altrove il medesimo concetto è espresso, sia pure con sfumature diverse, attraverso le parole «presenza» (παρουσία , *Fedone*, 100 d) e «imitazione» (μίμησις , *Timeo*, 50 c). Gioberti reintrodusse il termine per indicare il ritorno, attraverso la mentalità (l'infinità potenziale dell'intelletto umano), dell'esistente all'ente.
https://www.treccani.it/enciclopedia/metessi_%28Dizionario-di-filosofia%29/

Alguns pontos:

- 🕒 Evidenciação das discrepâncias hierárquica entre o valor atribuído à visão e valor atribuído a audição (a primeira evidente e a segunda ressoante);
- 🕒 Associação das metáforas invertidas: “ver uma visão”, “uma visão sonora” a que preço pode se falar de “barulho visual”?
- 🕒 Ficar à escuta indicaria a irredutibilidade do sonoro a um único sentido, remetendo a ideia de ficarmos na borda da captação da ressonância → tendência para um sentido possível;
- 🕒 O que compartilham o sentido e o som? A ideia de reenvio, entre sujeitos, elementos e a remissão a si; o visual implica uma captura imaginária, o sonoro uma remissão simbólica;
- 🕒 Algo sobre a forma;
- 🕒 O objeto da visão existe antes que a vista o alcance, o som não é um fenômeno que se dá diferentemente, acontece como um ataque, penetra e perpassa o corpo inteiro de uma forma que não se daria de igual maneira com a visão;
- 🕒 O som tem algo da penetração, insistência, obsessão ou posse;
- 🕒 O som é uma presença em movimento à diferença do tátil, por exemplo;

- Ⓢ O ritmo é o tempo do tempo; ele quebra a linearidade da sucessão e da duração; ele dobra o tempo para restituí-lo a ele mesmo;
- Ⓢ O som como ressonância, até no silêncio, escutamos o som do nosso corpo;



- Ⓢ A som é relacional: há o sujeito que possivelmente produz, quem recebe, os obstáculos a serem perpassados e penetrados (um dos níveis de ressonância intermediários), se passa através da propagação de um nível de ressonância para outro; ressonância transcendental: a abertura do corpo;
- Ⓢ A possibilidade do sentido se identifica com a possibilidade da ressonância; tentar fazer uma ligação comparando o conceito de *phoné* e presença em Derrida, desenvolvidos a partir da ideia de voz fenomenal em Husserl, a qual seria a única maneira de presentificar as puras ideias, objetos da consciência, o puro conhecimento ideal, todavia essa presença seria uma pura ilusão, na visão de Derrida, o som enquanto pura presença evanesce, a escrita é que fica.
- Ⓢ Ponge: a dicção é um eco do texto, pensando bem, lembra-se que Zumthor (2014) diz que *toda a leitura, ainda que mental, é a escuta de uma voz;*
- Ⓢ A escrita é uma voz que ressoa.



Filme de Jean-Luc Nancy falando sobre o ato de olhar/observar “Regarder, c’est garder deux fois” (2016)

<https://www.youtube.com/watch?v=1kCEXw6Wp9k>

Para citar essas notas de estudo use:

[CAPUTO, Irma. Estudo de pesquisa de pós-doutorado “Da escrita para a *phoné*: estudo comparado da produção literária e da obra plástica de Nuno Ramos”. Supervisão de Paulo Henriques Britto. Fomento Faperj: Rio de Janeiro, 2021].



Attribution-NonComercial, NoDerivatives 4.0 International

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Citações:

(...) l’écoute, est-ce une affaire dont la philosophie soit capable? Ou bien – insistons un peu, malgré tout, au risque de grossir le trait – la philosophie n’a-t-elle passa d’avance et forcément superpose ou bien substitué à l’écoute quelque chose qui serait plutôt de l’ordre de l’entente ? (NANCY, 2002, p. 13).

Il y aurait, au moins tendanciellement, plus d'isomorphisme entre le visuel et le conceptuel, ne serait que en vertu de ceci que la *morphé*, la « forme » implique dans l'idée d' « isomorphisme », est d'emblée pensée ou saisie dans l'ordre visuel. Le sonore, au contraire, comporte la forme. Il ne la dissout pas, il l'élargit plutôt, il lui donne une ampleur, une épaisseur et une vibration ou une ondulation dont le dessin ne fait jamais qu'approcher. Le visuel persiste jusque dans son évanouissement, le sonore apparaît et s'évanouit jusque dans sa permanence. (NANCY, 2002, p. 13).

Pourquoi et comment cette différence ? Pourquoi et comment une ou plusieurs différence(s) de "sens" en général, et entre le sens sensible e le sens sensé ? Pourquoi et comment quelque chose du sens sensé a privilégié un modèle, un support ou une référence dans la présence visuelle plutôt que dans la pénétration acoustique ? Pourquoi, par exemple, l'*acousmatique*, ou modèle d'enseignement dans lequel le maître reste caché au disciple qui l'écoute, est-il propre à un ésotérisme pythagorien pré-philosophique, tout comme bien plus tard la confession auriculaire correspond bien à une intimité secrète du échec et du pardon ? Pourquoi, do côté de l'oreille, retrait et repli, mise en *résonance* mais, du côté de l'œil, manifestation et ostension, mise en *évidence* ?
il (NANCY, 2002, p. 13-14).

Ajoutons encore une question en pierre d'attente, pour marquer l'écart tremblant et la dissymétrie des deux côtés tout en commençant à tirer, à attirer l'oreille (mais aussi l'œil avec elle) : s'il paraît assez simple d'évoquer une *forme* – voire une *vision* – *sonore*, en revanche à quelles conditions pourrait-on parler d'un *bruit visuel* ? (NANCY, 2002, p. 15).

Expression « être à l'écoute »

Mais je veux ici l'entendre sur d'autre registre, dans tout autre tonalité, et tout d'abord dans une tonalité ontologique : qu'est-ce qu'un être adonné à l'écoute, formé par elle ou en elle, écoutant de tout son être ? (NANCY, 2002, p. 16).

Expression d'espionnage militaire

Un des aspects de ma question sera donc : de quel secret s'agit-il lorsqu'on écoute proprement, c'est-à-dire lorsqu'on s'efforce de capter ou de surprendre la sonorité plutôt que le message ? Quel secret se livre – donc aussi se rend public – lorsque nous écoutons pour eux-mêmes une voix, un instrument ou un bruit ? Et l'autre aspect, indissociable, sera : qu'est-ce qu'exister selon l'écoute, pour elle et par elle, qu'est-ce qui s'y met en jeu de l'expérience et de la vérité ? Qu'est-ce qui s'y joue, qu'est-ce qui y résonne, quel est le ton de l'écoute ou son timbre ? L'écoute serait-elle elle-même sonore ? (NANCY, 2002, p. 17).
(...) écouter, c'est être tendu vers un sens possible, et par conséquent non immédiatement accessible. (NANCY, 2002, p. 19).

Être à l'écoute, c'est toujours être en bordure du sens, ou dans un sens de bord et d'extrémité, et comme si le son n'était précisément rien d'autre que ce bord, cette frange

Irma Caputo
Notas e fichamentos

ou cette marge – du moins le son musicalement écouté, c'est-à-dire recueilli e scruté pour lui-même, non pas cependant comme phénomène acoustique (ou pas seulement) mais comme sens résonant, sens dont le sensé est censé se trouver dans la résonance, et ne se trouver qu'en elle. (NANCY, 2002, p. 21).

Mais quel peut être l'espace commun au sens e au son ? Le sens consiste dans un renvoi. Il est même fait d'une totalité de renvois : d'un signe à quelque chose, d'un état de choses à une valeur, d'un sujet à une autre ou à lui-même, le tout simultanément. Le son n'est pas moins fait de renvois : il se propage dans l'espace où il retentit tout en retentissant « en moi », comme on dit (nous reviendrons qu'à ça). Dans l'espace extérieur ou intérieur, il résonne, c'est-à-dire qu'il se réémet tout en « sonnante » proprement, ce qui est déjà « résonner » si ce n'est rien d'autre que se rapporte à soi. Sonner, c'est vibrer en soi ou de soi : ce n'est pas seulement, pour le corps sonore, émettre un son, mais c'est bel et bien s'étendre, se porter et se résoudre en vibrations qui tout à la fois le rapportent à soi et le mettent hors de soi. (NANCY, 2002, 21-22).

On dira donc qu'au minimum le sens et le son partagent l'espace d'un renvoi, dans lequel en même temps ils renvoient l'un à l'autre, et que, de manière très générale, cet espace peut être défini comme celui d'un soi, ou d'un sujet. (NANCY, 2002, p. 24).

Essere in ascolto → predisposizione all'accesso di sé.

(...) Or le son du sens, c'est comment il se renvoi ou comment il s'envoie ou s'adresse, et donc comment il fait sens. (NANCY, 2002, p. 26).

Posso sentire ciò che vedo, un piano o delle foglie agitate dal vento, ma non posso vedere ciò che sento. Tra la vista e l'udito non vi è reciprocità.

Visuale: cattura immaginaria

Sonoro: rinvio simbolico

En d'autres termes encore, le visuel serait tendanciellement mimétique, et le sonore serait tendanciellement méthexique (c'est-à-dire dans l'ordre de la participation, du partage ou de la contagion), ce qui ne signifie pas non plus que ces tendances, ne se recoupent nulle part. (NANCY, 2002, p. 27).

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

composition musicales – peut et doit nous apparaître non pas comme une figure de l'accès au soi, mais comme la réalité de cet accès, une réalité par conséquent indissociablement « mienne » et « autre », « singulière » et spirituelle » et que « significative » et « assignifiante ». (NANCY, 2002, p. 30-31).

Le présent sonore est d'emblée le fait d'un espace-temps : il se répand dans l'espace même de sa résonance, sa dilatation et sa réverbération. Cet espace lui-même est d'emblée omnidimensionnel et transversal à tous les espaces : on a toujours remarqué l'expansion du son à travers les obstacles, sa propriété de pénétration et d'ubiquité. (NANCY, 2002, p. 32).

Le son n'a pas de face cachée, il est tout devant derrière et dehors dedans, *sens dessus dessous*, par rapport à la logique la plus générale de la présence comme paraître, comme phénoménalité ou comme manifestation et, donc, comme face visible d'une présence subsistant en soi. (...) Être à l'écoute, c'est être en même temps au dehors et au-dedans, de l'un à l'autre donc et de l'un en l'autre. L'écoute formerait ainsi la singularité sensible qui porterait sur le mode le plus ostensif la condition sensible ou sensitive (*aïsthétique*) comme telle : le partage d'un dedans/dehors, division, et participation, déconnexion et contagion. (NANCY, 2002, p. 32-33).

(...) la présence visuelle est déjà là disponible avant que je la voie, la présence sonore arrive : elle comporte une attaque, comme disent les musiciens et les acousticiens). Et les corps animaux, très souvent, le corps humain en particulier, ne sont pas agencés pour interrompre à loisir la venue sonore, comme on l'a souvent remarqué. (NANCY, 2002, p. 34).

De plus, le son qui pénètre par l'oreille propage à travers tout le corps quelque chose de ses effets, ce qu'on ne saurait dire de manière équivalente à propos du signal visuel. (NANCY, 2002, p. 34).

Un son met en état de quasi-présence de tout le système de sons – et c'est là ce qui distingue primitivement le son du bruit. Le bruit donne des idées de causes qui le produisent, des dispositions d'action, des réflexes – mais non un état d'imminence d'une famille de sensations intrinsèque. (VALÉRY apud NANCY, 2002, p. 35).

Reelaboração minha: Som omnipresente, sua presença nunca é simples: penetração, insistência, obsessão ou posse.

Là où la présence visible ou tactile se tient dans un « en même temps » immobile, la présence sonore est un « en même temps » essentiellement mobile, vibrant de l'aller-retour entre la source et l'oreille, à travers l'espace ouvert présence de présence plutôt que pure présence. On pourrait proposer de dire : il y a le simultané du visible et le contemporain de l'audible. (NANCY, 2002, p. 37).

Il faudrait ici s'arrêter longuement sur le rythme : il n'est pas autre chose que le temps du temps, l'ébranlement du temps lui-même dans la frappe d'un présent qui le présente en le disjoignant de lui-même, en le dégageant de sa simple *stance* pour la faire *scansion* (montée, levée du pied qui scande) et *cadence* (chute, passage dans le battement). Ainsi, le rythme disjoint la succession de la linéarité de la séquence ou de la durée : il plie le temps pour le donner au temps lui-même, et c'est de cette façon qu'il plie et déplie un « soi ». (NANCY, 2002, p. 36-37).

Le lieu sonore, l'espace et le lieu – et l'avoir-lieu – en tant que sonorité, ce n'est donc pas un lieu où le sujet viendrait se faire entendre (comme la salle de concert ou le studio dans lequel entre le chanteur, l'instrumentiste), c'est au contraire un lieu qui devient un sujet dans la mesure où le son y résonne (un peu, *mutatis, mutandis*, comme la conformation architecturale d'une salle de concert ou d'un studio est engendrée par les nécessités et par les attentes d'un dessein acoustique). Peut-être faut-il ainsi comprendre l'enfant qui naît avec son premier cri comme étant lui-même – son être ou sa subjectivité – l'expansion soudaine d'une chambre d'écho, d'une nef où retentit à la fois ce qui l'arrache et ce qui l'appelle, mettant en vibration une colonne d'air, de chair, qui sonne à ses embouchures : corps et Âme d'un quelqu'un nouveau, singulier. (NANCY, 2002, p. 39).

Reelaboração minha:

Granel. Música não é da ordem fenomênica, ela não vem de uma lógica da manifestação.

Mas « Elle relève d'une autre logique, qu'il faudrait dire de l'évocation, toutefois en ce sens précis : alors que la manifestation met au jour de la présence, l'évocation appelle (convoque, invoque) la présence à elle-même. Elle ne l'établit pas plus qu'elle ne la suppose établie. Elle anticipe sa venue et retient son départ, restant elle-même suspendue et tendue entre les deux : temps et sonorité, sonorité comme temps e comme sens. Évocation : appel et, dans l'appel, souffle, exhalaison, inspiration et expiration. Dans *appellare*, il n'y a pas d'abord l'idée de « nommer », mas celle d'une poussée, d'une impulsion. (NANCY, 2002, p. 42-43).

Le « silence » en effet doit ici s'entendre non pas comme une privation mais comme une disposition de résonance : un peu – voire exactement...- comme dans une condition de silence parfait on entend résonner son propre corps, son souffle, son cœur et toute sa caverne retentissante. Il s'agit donc de remonter du sujet phénoménologique, point de visée intentionnelle, à un sujet résonant, espacement intensif d'un rebond qui ne s'achève en aucune retour en soi sans aussitôt relancer en écho un appel à ce même soi. Tandis que le sujet de la visée est toujours-déjà donné, posé en soi à son *point de vue*, le sujet de l'écoute est toujours encore à venir, espacé, traversé et appelé par lui-même, *sonné* par lui-même, si je peux me permettre tous les jeux de mots, même triviaux, que suggère ici la langue française. (NANCY, 2002, p. 44).

Husserl persiste à voir la mélodie au lieu de l'écouter.

Falando da voz para Lacan

Mais la « pure résonance » (comme la nomme alors Baas) est encore une sonorité – ou, si l'on préfère, une archi-sonorité : aussi est-elle non seulement, selon sa « pureté » (prise en valeur kantienne), un transcendantal non sensible de la sonorité signifiante, mais encore, selon sa « résonance » (qui fait sa nature), une matérialité sonore, vibration qui anime aussi bien l'appareil auditif que l'appareil phonatoire, plus encore : qui saisit tous les lieux somatique où résonne la voix phénoménale (la pulsation rythmique, la crispation ou la détente musculaire, l'amplification respiratoire, le frisson épidermique...., soit tout ce que naguère on appelait, plus ou moins confusément, les manifestations du « corps parlant ». Ainsi la résonance transcendantale est aussi bien incorporée, et même, en toute rigueur, elle n'est que cette incorporation (qu'il voudrait mieux nommer : l'ouverture d'un corps). (NANCY, 2002, p. 54-56).

La possibilité du sens s'identifie avec la possibilité de la résonance, soit de la sonorité elle-même. Plus précisément, la possibilité sensée du sens (ou, si l'on veut, la condition transcendantale de signifiante sans laquelle il n'y aurait aucun sens) se recouvre avec la possibilité résonante du son (...). (NANCY, 2002, p. 56).

Le sens est d'abord le rebond du son, rebond coextensif à tout le pli/dépli de la présence et du présent qui fait ou qui ouvre le sensible comme tel, et qui ouvre en lui l'exposant sonore : l'écartement vibrant d'un sens en quelque sens qu'on l'entende. (NANCY, 2002, p. 58).

(...)

-traiter la « pure résonance » non seulement comme la condition mais comme l'envoi même et l'ouverture du sens, comme outre-sens qui passe outre la signification,
- traiter le corps, avant toute distinction de lieux et de fonctions de résonance, comme étant tout entier (et « sans organes ») caisse ou tube de résonance de l'outre-sens (son « âme », comme on le dit d'un tube de canon, ou de la pièce du violon qui transmet les vibrations entre table et fond, ou encore du petit trou de la clarinette...),
-et de là, envisager le « sujet » comme ce qui, du corps, est ou vibre à l'écoute – ou à l'écho – de l'outre -sens. (NANCY, 2002, p. 59-60).

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

Irma Caputo
Notas e fichamentos

lui appartient pas moins essentiellement que la sémantique, et qui est sa direction (laquelle, en outre, n'est pas sans moduler ou affecter le sémantisme). Le sens, s'il y en a, lorsqu'il y en a, n'est jamais un sens neutre, incolore ou aphone : même écrit, il y a une voix – et c'est aussi le sens le plus contemporaine du mot « écrire », peut-être en musique comme en littérature. « Écrire » dans son concept moderne élaboré depuis Proust, Adorno, Benjamin et jusqu'à Blanchot, à Barthes et à « l'archi-écriture » de Derrida, ce n'est pas autre chose que faire résonner le sens au-delà de la signification, ou au-delà de lui-même. C'est vocaliser un sens qui prétendait, pour une pensée classique, rester sourd et muet, entente détimbrée de soi dans le silence d'une *consonne* sans résonance. (NANCY, 2002, p. 67).

[Ponge scrittura accompagnata da ascolto mentale.](#)

La diction – diction et écoute, comme le précise Ponge, car la diction est déjà sa propre écoute – c'est l'écho du texte dans lequel le texte se fait et s'écrit, s'ouvre à son propre sens comme à la pluralité de ses sens possible. Ce n'est pas, et en tout cas pas seulement, ce qu'on peut appeler de manière superficielle la musicalité d'un texte : c'est plus profondément la musique en lui ou l'archi-musique de cette résonance où il s'écoute, en s'écoutant se trouve et en se trouvant s'écarte encore de soi pour résonner plus loin, s'écoutant plus avant qu'il ne s'entende, devenant ainsi proprement son « sujet » qui n'est ni le même ni non plus l'autre que le sujet individuel qui écrit le texte. (NANCY, 2002, p. 68-69).

L'écriture est aussi, très littéralement et jusque sans la valeur d'une « archi – écriture », une voix qui résonne. (NANCY, 2002, p. 69).

[Si pone dunque una domanda all'una e all'altra, la questione dell'ascolto di questa voce, l'ascolto di ciò che non è ancora decodificato.](#)

Peut-être n'écoute-t-on jamais que le non-codé, ce qui n'est pas encore cadré dans un système de renvois signifiants, et n'entend-on que le déjà codé qu'on décode). (NANCY, 2002, p. 70).

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

Dès lors cette peau tendue sur sa propre caverne sonore, ce ventre qui s'écoute et qui s'égaré en lui-même en écoutant le monde et en s'y égarant dans tous les sens, cela n'est pas une "figure" pour le timbre rythmé, mais c'est son allure même, c'est mon corps battu par son sens de corps, ce qu'on nommait jadis son âme. (NANCY, 2002, p. 82).