

CONCEPTION ET PERCEPTION DU TEMPS DANS LA MUSIQUE

Charles David Wajnberg

INTRODUCTION

Le compositeur et son temps

En 1993, dans le dernier numéro d'une publication hebdomadaire¹, le compositeur Gérard Grisey (1946 – 1998) écrivait une chronique miniature mêlant, du lundi au dimanche de la même semaine, réflexions et anecdotes de sa propre vie. Au premier jour, le compositeur de *Tempus Ex Machina* et *Vortex Temporum* – entre autres chefs d'œuvres – se désolait, ou feignait de se désoler :

Trop tard ! J'ai accepté... accepté de perdre un temps précieux pour écrire quelques lignes sur le temps.
[...] Trop tard ! Je n'ai pas eu la sagesse de répondre : « Ecoutez ma musique : elle en dit plus sur le temps que mes pauvres commentaires. »

Si cette citation n'avait pas été de Grisey, elle aurait pris une teinte un peu candide, presque romantique. Guy Lelong, dans sa préface des écrits du compositeur, annonce que si Grisey a une solide connaissance des arts et des sciences, il reste moins érudit au plan philosophique² et qu'il n'est pas dépourvu d'un certain mysticisme. Pourtant, au fil de ces écrits, Grisey développe un sens du temps, non pas philosophique mais proprement musical, qui va bien au-delà de certaines logorrhées où se sont égarés parfois de grands penseurs.

La réflexion d'un compositeur sur le temps, pour peu qu'elle soit motivée par un désir de connaissance plutôt qu'abandonnée à la seule intuition que laisse l'enseignement strictement musical, se distingue en effet des conceptions philosophiques ou scientifiques du temps. L'autonomie intellectuelle de la musique, celle acquise au XX^{ème} siècle, lui permet d'abord de « comprendre » et « d'assimiler » des idées et faits qui lui sont traditionnellement étrangers, mais encore de faire valoir une conception proprement musicale du temps, dont nous allons tenter de discuter les modalités, en particulier les modalités de perception. Nous postulons donc ici, au lieu d'une spécificité du phénomène musical par rapport au temps, car tout phénomène est par définition spécifique dans son rapport au temps, une spécificité de la musique elle-même, comme autonomie capable de penser le temps, au même titre que la

¹ *Le temps de le prendre*, Cahiers du Renard, n°15, 1993, pp.13-17 in Gérard Grisey, *Ecrits ou l'invention de la musique spectrale*, Musica Falsa, 2008, p. 176

² *Ecrits ou l'invention de la musique spectrale*, op. cit. : « Les autres pages de journal sont assez révélatrices de l'homme qui, outre une grande culture de la musique et de la peinture, avait une solide culture scientifique, mais assez peu de connaissances philosophiques. Aussi sa défense du son comme phénomène naturel, outre qu'elle donne parfois lieu à des formulations qu'on pourra juger naïves, pouvait aussi virer en un certain mysticisme dont il ne s'était d'ailleurs jamais départi. », p. 17

philosophie ou les sciences physiques. Il faut encore ajouter que l'autonomie de la musique en tant que discipline ne signifie pas autarcie, si bien que la ou les conceptions du temps qu'elle est capable de développer se situent largement en dehors de la tradition de la durée et de la métrique en musique – c'est la grande conquête de la modernité – et que les apports intellectuels récents ou pas de la philosophie comme des sciences lui ont permis de conquérir de nouvelles possibilités.

Il incombe au compositeur d'aujourd'hui de ne plus laisser à la tradition et à la transmission sonore la réflexion sur le temps, mais de se forger une conception musicale du temps qui soit digne des conceptions contemporaines d'autres disciplines, de sortir du sens commun du temps et de la temporalité comme d'une métaphysique qui ignorerait le fait musical ou sonore³. Dans cette perspective, la proposition d'un temps spécifiquement musical, qu'on abrège parfois en *temps musical*⁴, paraît relever d'une autre métaphysique qui ne correspond pas au travail du compositeur et suppose l'existence d'un temps propre à la musique, c'est-à-dire d'un temps que la musique écrirait ou, à l'inverse, qui structurerait l'art musical tout entier et que la composition ne ferait que révéler. Le compositeur à l'ouvrage est passible de ces deux écueils, c'est en tout cas ce que suggère l'évolution de la musique au XX^{ème} siècle⁵ : l'abandon de toute conception du temps au profit de considérations opératoires simplistes, ou l'évasion métaphysique qui assignerait à la musique une finalité en dehors d'elle-même, en l'occurrence l'élaboration ou la sublimation d'un temps spécifique. A cette question du temps, s'ajoute encore celle de la perception des phénomènes temporels, voire de la perception du temps lui-même si ceci peut avoir un sens, qui ouvre encore l'éventail des questions posées au musicien.

Singularité d'une pensée musicale du temps

Si l'on accepte l'idée qu'une conception du temps soit essentielle à la musique, et que celle-ci ait l'autonomie nécessaire pour porter une telle conception, on peut encore se poser la question de la spécificité, sinon de la légitimité de la musique à aborder un concept aussi fondamental que le temps. On trouve dans les écrits des musicologues, plus encore que dans ceux des compositeurs, l'idée fermement ancrée que la musique serait naturellement un art du temps (art du temps « de droit divin » en somme), souvent par opposition aux arts plastiques qui seraient des arts de l'espace. Si l'on veut étudier sérieusement la question du temps en musique, il faut d'emblée écarter ce lieu commun et considérer que,

³ On peut penser que le compositeur n'a pas de conception proprement musicale du temps, que la musique n'en a pas besoin, mais il faut objectivement reconnaître que les compositeurs nous parlent d'une certaine conception du temps. Qu'elle soit immédiatement musicale ou extra-musicale dans un premier temps, elle est toujours intégrée au travail de composition, donc rendue musicalement opérationnelle.

⁴ L'expression « temps musical » est, semble-t-il, due au compositeur Charles Kœchlin (1867 – 1950) dont les écrits sur le temps ne sont pas à la hauteur d'autres de ses écrits et de son œuvre musicale. On peut lire à ce sujet *Le temps et la musique*, paru dans *La Revue musicale* en janvier 1926, pp.45-62., repris par Michel Duchesneau dans *Charles Kœchlin – Esthétique et langage musical*, Editions Mardaga, 2007.

⁵ Lorsque je parle d'évolution, je ne prête pas nécessairement à la modernité musicale une valeur de progrès comme peuvent le faire des visions historicistes, disons simplement *Hégéliennes* ou *Adorniennes*, de l'art, mais je lui associe la nécessité d'ouvrir le champ des possibles de la musique et de l'accorder avec son temps et les développements récents des disciplines avec lesquelles elle cohabite.

dans son rapport au temps, la musique n'a aucun privilège, pas plus que d'autres activités, ni même penser que la musique puisse être une « expérience-limite » sur le temps. Penser un quelconque privilège revient encore à penser un arrière-monde musical sans rapport avec la pratique de l'art ou même une possible mystique de la composition. Il faut au privilège substituer la singularité, avatar de l'autonomie de toute discipline, que l'on distingue encore en déployant ladite discipline, à l'intérieur comme à l'extérieur, dans ses rapports à tous les phénomènes qui l'intéressent.

La singularité musicale, si nous y consentons, tient dans le rapport complexe qu'entretient l'écriture avec le phénomène sonore qu'elle convoque, et dans la nature même de ce phénomène. Ces deux extrémités, l'écriture et le son, tracent l'axe ontologique de la musique savante occidentale telle qu'elle s'est développée jusqu'à nous, autour ou au travers duquel s'organise la pensée musicale, en particulier une pensée du temps qui n'est donc ni seulement logique symbolique, ni physique du phénomène. La singularité de la pensée musicale n'est pas une simple position moyenne, donc médiocre, entre ces bornes, elle est singularité au sens topologique, c'est-à-dire saillie conceptuelle, position synthétique irréductible à chacune de ses composantes. La possibilité d'une pensée musicale du temps n'est donc pas nécessité ontologique (alliance « naturelle ») mais affinité contextuelle, opportunisme conceptuel, où la dualité musicale de l'écrit et du son rencontre la dispersion du temps entre conception et perception. Il n'y a pas non plus d'arrangement possible de ces termes deux à deux et tout parallèle simpliste est au mieux de la convenance, au pire de la falsification ; la musique et le temps n'ont rien en commun, mais l'investigation de l'un par l'autre relève, pour le compositeur, de l'exercice de son art.

LIGNES DE FAILLES DANS LE CONCEPT DE TEMPS

Toute pensée du temps est fragmentaire car aucune expérience ne peut le saisir en entier et aucun concept qui s'en réclame n'est indivis. Nous ne dresserons donc pas une étude historique du concept de temps⁶, mais nous essaierons d'en dégager un certain nombre de lignes de failles qui structurent jusqu'à aujourd'hui cette notion, décomposée en autant d'activités intellectuelles et artistiques qu'il est possible.

Temps et phénomènes

Le premier obstacle pour penser le temps, qui vaut aussi pour le musicien, est celui de la langue. Le concept de temps, s'il s'agit bien d'un concept, est un mot du sens commun, le plus commun qui puisse être, ce que Pascal appelait un « mot primitif » et d'Alembert, dans l'Encyclopédie, une « idée simple ». Pascal écrit dans *De l'Esprit Géométrique*⁷ que « l'éclaircissement qu'on voudrait en faire apporterait plus d'obscurité que d'instruction ». Il qualifie de la sorte des mots comme *espace*, *nombre* ou *mouvement*, qu'il considère comme constitutifs de la géométrie. Pascal pose d'emblée le problème que nous rencontrons toujours : *le mot temps désigne bien mieux notre rapport à la chose que la chose elle-*

⁶ De nombreux ouvrages se proposent d'élaborer un inventaire chronologique des conceptions du temps. On lira par exemple l'ouvrage très complet d'Eric Emery, *Temps et musique*, L'Age d'Homme, 1998

⁷ Blaise Pascal, *De l'esprit Géométrique* cité dans Véronique Le Ru, *D'Alembert philosophe*, Vrin, 1994

même et, au-delà de l'opposition entre nominalisme et réalisme, toute pensée du temps est confrontée à la distinction entre l'hypothèse d'un temps conçu et la réalité d'un temps perçu. Si le langage commun confond généralement les deux par la construction de tautologies et de métaphores, comme l'image pré-galiléenne du fleuve qui s'écoule, les penseurs de différentes époques n'ont pas toujours échappé à la facilité d'attribuer au concept de temps les propriétés mêmes des événements temporels. Ce dernier point est particulièrement remarquable lorsqu'on aborde la question musicale, où l'on confond très souvent la conception du temps sous-jacente à une œuvre et sa perception temporelle. Pour cause : la première est unique mais inaccessible (sauf peut-être au compositeur), tandis que la seconde est expérience sensible, tempérament personnel et incommunicable. Chaque récit du temps est une tentative d'exprimer l'un ou l'autre et, selon le contexte, le temps désigne tour-à-tour le changement, la succession, la durée ou le devenir.

Cette difficulté entraîne notamment que la question du temps puisse être mélangée avec d'autres ou déplacée par métonymie, confondant par exemple le temps avec l'espace ou la spécificité temporelle d'un événement. Le philosophe Henri Bergson (1859-1941) fit son *delenda Carthago* de cette confusion entre temps et espace – un autre « mot primitif » – tout en reconnaissant par ailleurs que l'esprit ne puisse penser l'un sans l'autre. Plus généralement, nous concevons difficilement le temps en dehors de quelques phénomènes et expériences personnelles qui constituent un paradigme individuel que chacun nomme de la même manière, et attribuons ainsi au temps des propriétés directement déduites de ces phénomènes, qualifiant presque toujours un temps spécifique, éclatant le concept en autant de phénomènes qu'on peut en inventer. Le physicien et philosophe des sciences Etienne Klein (né en 1958), qui a, entre autres, beaucoup fait pour la vulgarisation des sciences physiques, s'amuse ainsi⁸ : « les colloques sur le temps sont toujours organisés de la même façon : d'abord un philosophe, ensuite un astrophysicien, ensuite un physicien, un géologue, ensuite le temps psychologique, etc. Et après, synthèse ! Evidemment, jamais de synthèse. » Le mythe d'un temps spécifiquement musical n'échappe pas à cet écartèlement du concept, pas plus qu'un temps circulaire prenant la forme d'événements périodiques ne résiste à la plus commune de nos expériences.

Lorsqu'on ne se perd pas à inventer autant de temps qu'il y a de disciplines humaines, il existe encore la possibilité de confondre ces mêmes disciplines pour mieux en amalgamer les expériences respectives du temps. Ainsi nous vend-t-on à bon compte des conceptions physiques spécifiques pour les appliquer à tous les domaines de la connaissance, et le second principe de la thermodynamique se voit érigé en loi fondamentale de tout phénomène dans l'univers, quelles qu'en soient la nature et l'échelle⁹. L'image du fleuve reste présente dans ces à-peu-près qui laissent la porte largement ouverte à notre sens commun du

⁸ Etienne Klein, *Que savons-nous du temps ?*, Conférence aux journées X-ENS / UPS Physique, 11 mai 2006. Disponible sur le site <http://www.diffusion.ens.fr/>

⁹ Le physicien Ilya Prigogine (1917-2003) a ainsi vanté le sens du temps et son irréversibilité en vertu du second principe de la thermodynamique (l'augmentation sans fin de l'entropie), alors que cette branche de la physique porte sur des phénomènes spécifiques qui sont certes irréversibles, mais dans lesquels le concept de temps reste celui d'une variable mathématique macroscopique. D'ailleurs le second principe de la thermodynamique peut être énoncé sans même le concept ou la variable de temps.

temps auquel nous prêtons encore, comme c'était de mise avant Galilée, un écoulement (le temps s'écoule), un sens, une vitesse¹⁰ (le temps passe plus ou moins vite) ou une accélération (le temps ralentit). Cette conception nous poursuit jusque dans les interprétations vulgarisées de la mécanique relativiste où l'on explique que le temps s'accélère pour un cobaye qu'on enverrait se promener à très grande vitesse¹¹, confondant encore une fois les phénomènes temporels (en l'occurrence l'impact de la vitesse sur le cobaye en question) et le concept de temps encore simple que propose la relativité restreinte – la relativité générale est beaucoup plus riche à cet endroit. Dans la musique, ça ne serait donc plus le tempo qui accélère, mais le temps. En bref, que l'on considère le temps comme un support ou une composante des phénomènes, parler des phénomènes n'est pas parler du temps.

Einstein et Bergson au cœur du XX^{ème} siècle

Une fois cette distinction importante passée, nous n'allons pas répertorier toutes les hypothèses sur le temps, mais simplement en dégager les principales lignes de failles sur lesquelles il repose, bien plus que d'éventuels points de convergence autour desquels pourrait s'agréger un concept.

Les rapports intellectuels d'Albert Einstein (1879-1955) et d'Henri Bergson¹² constituent, en guise d'introduction, l'un des débats les plus représentatifs du XX^{ème} siècle sur le temps : ils mettent en scène, par textes et récits interposés, deux esprits brillants, dont l'un a changé radicalement l'étendue des hypothèses que nous pouvions faire du temps et de l'espace et l'autre, philosophe infiniment rigoureux, a su construire les arguments pour distinguer la réflexion sur le temps d'une démarche uniquement scientifique. Cette mise en perspective de l'un par l'autre recèle déjà la majorité des oppositions qui, par-delà les distinctions méthodologiques entre la philosophie et les sciences physiques, font le terrain d'étude du temps.

On y trouve d'abord l'opposition d'un dualiste, Bergson, et d'un réaliste physique, Einstein, à qui le premier reproche d'avoir spatialisé le temps en lui ôtant toute dimension perceptive et ne lui permettant pas d'expliquer l'instant présent. C'est l'opposition d'un temps variationnel, pensé comme moteur du changement, action et création, à un temps dimensionnel pensé comme composante des événements. Sur ce dernier point, il faut noter la révolution que représentent les travaux d'Einstein dans les sciences physiques ; la théorie de la Relativité Générale cesse de concevoir le temps comme support neutre et uniforme des événements mais l'assujettit à la matière et aux forces qui s'y opposent. Même l'accusation de Bergson à Einstein d'avoir spatialisé le temps ne s'aventurera en relativité générale que dans les quatre

¹⁰ La vitesse étant en physique, par définition, une dérivée par rapport au temps, on conçoit mal ce que pourrait être la « vitesse du temps ». L'accélération encore moins.

¹¹ Je fais allusion ici au fameux « Paradoxe des jumeaux » de Langevin (1872-1946), une expérience de pensée vérifiée depuis avec des particules élémentaires. On pourra consulter, par exemple, l'article de l'astrophysicien Jean-Pierre Luminet (né en 1951) dans *Le temps et sa flèche*, Flammarion, 1995, pp. 64 et suivantes. Il faut également noter que Jean-Pierre Luminet a collaboré à la création du *Noir de l'Etoile* du compositeur Gérard Grisey.

¹² Albert Einstein et Henri Bergson se sont rencontrés le 6 avril 1922 à l'occasion d'une réunion de la Société Française de Philosophie, année de la publication de *Durée et Simultanéité* d'Henri Bergson où le philosophe se confronte à la théorie de la relativité (principalement la relativité restreinte). Henri Bergson, *Durée et simultanéité*, PUF, 1968

dernières pages de son ouvrage *Durée et simultanéité*, se limitant à reconnaître en Einstein un continuateur de Descartes, au sens d'une conception géométrique du temps.

Bergson envisage clairement la relativité comme une irréalité du temps, puisqu'on ne peut plus ni le percevoir, ni s'y attacher (au sens presque affectif). Einstein, de son côté, en réaliste particulièrement orthodoxe, est persuadé de la réalité de la physique et de l'existence matérielle des variétés Riemanniennes à quatre dimensions qu'il utilise dans le formalisme de la relativité générale. De fait, le continuum temporel qu'exige Bergson, en ce qu'il est analogue à notre perception, s'oppose à un temps relationnel, fait de la mise en relation d'évènements distincts et dont seule la sensation est celle d'un continuum. Dans les deux cas, si un évènement peut se donner aux sens et à la conscience, la relation qui unit deux évènements relève d'un postulat de causalité qui est une inférence savante. La causalité¹³, c'est le postulat qu'un phénomène ne peut rétroagir sur sa cause ; c'est donc une contrainte phénoménale sur notre conception du temps, au sens où elle concerne les phénomènes. Le temps nous est donc donné à la conscience d'au moins deux façons : comme un changement continu et unique, ou comme un ensemble d'évènements entre lesquels nous inférons l'existence d'un lien de causalité. Les différentes conceptions du temps pensent toutes les combinaisons possibles de ces deux cas. Pour Bergson, le temps est création continue et la mémoire, qui identifie et compare les évènements, spatialise le temps. A l'inverse, pour de nombreux physiciens, le continuum temporel est une émergence macroscopique d'un temps qui reste fondamentalement discret. Ainsi le physicien Marc Lachièze-Rey (né en 1950), pour qui, si l'on prend au sérieux la théorie de la relativité, il n'y a pas de temps, il n'y a qu'un réseau de causalité. Le temps devient artefact de la conscience.

Bergson reproche finalement aux théories d'Einstein de ne pas envisager l'instant présent, de ne pas tenir compte de la perception. Nous retrouvons ici la différence entre une conception éternaliste du temps et une conception présentiste : d'un côté, l'idée que le temps est une dimension permanente, que l'observateur se déplace dans l'espace des instants qui sont tous donnés à la fois, de l'autre l'idée que le temps est changement pur, qu'il est le moteur qui transforme le monde à chaque instant présent.

La perception du temps et des phénomènes

Par-delà le catalogue que nous pouvons réaliser de ces différentes conceptions du temps, il faut admettre que ce XX^{ème} siècle a remis petit-à-petit la question des phénomènes et de leur perception au cœur de la réflexion sur le temps, marquant de fait encore un peu plus la distinction entre temps conçu et temps perçu. On pourrait assigner cette scission à des oppositions profondes de l'histoire des idées, idéalisme et matérialisme, par exemple, mais, s'agissant du temps, la question de la perception prend un tournant particulièrement complexe : les penseurs qui se sont intéressés à la notion de perception (même indirectement) ne se sont pas toujours arrêtés avec beaucoup d'insistance sur la question du temps, si bien que leurs considérations se sont limitées à l'espace. Ainsi cette définition du philosophe Maurice Pradines (1874 – 1958), qui a beaucoup écrit sur le sujet, reflète bien la carence qui a perduré jusqu'ici :

¹³ Je ne traite pas ici de la causalité au sens classique de la philosophie, c'est-à-dire le principe selon lequel tout phénomène à une cause.

[La perception] est une fonction dont le propre est de nous faire atteindre des objets dans l'espace à travers des états de notre propre personne, qui, à ce titre, sont subjectifs et ne sont pas spatiaux¹⁴.

Quid du temps, à savoir de la perception de ce qui change, par opposition à ce qui est ? La tradition philosophique s'est intéressé d'avantage à la question de *ce qui est par-delà le changement*, sans insister autant sur la question de *ce qui change*. L'interrogation, que nous avons déjà soulevée, est de savoir si nous percevons le temps lui-même ou seulement des événements temporels. Nous avons à l'évidence une conscience du temps, mais à partir de quoi est-elle fondée ?

Nous n'irons pas plus loin ici en ce qui concerne la perception, ou du moins la philosophie de la perception, trop vaste programme, mais nous la retrouverons au cœur de nos investigations musicales, à travers les notions de conscience ou de mémoire.

LE TEMPS ET LES FIGURES DE L'ORIENT DANS LA MUSIQUE DU XX^{ÈME} SIÈCLE

Que reste-t-il de ces différentes conceptions du temps dans la musique ? La difficulté est grande, qui consiste à distinguer ce qui relève d'une part de la partition et du phénomène sonore qu'elle convoque et, d'autre part, de la conception musicale du temps qui lui est sous-jacente. Le temps que nous cherchons à cerner n'est donc pas encore l'espace structurel et logique de la partition, ni le phénomène sonore qui en découle. Il s'agit bien d'une conception spécifique à la musique, dont la trace est à trouver dans les propos des compositeurs eux-mêmes et dans les observateurs les plus avisés de leur travail de création.

L'orient, figure de l'immanence

Le XX^{ème} siècle a marqué une distinction au moins théorique entre une conception occidentale et une conception orientale de la musique. On peut ouvrir n'importe quel ouvrage instruit sur le temps et la musique, il y a toujours un chapitre consacré au moins à l'Orient, sinon au rapport Orient / Occident. Il ne faut sans doute pas y lire une distinction géoculturelle mais le fait que la modernité musicale au XX^{ème} siècle ait intégré la figure de l'Orient, ligne de fuite pour certains, symbole d'une sorte de décadence pour d'autres. On pourrait encore croire à la simple analogie ou à la métaphore presque ordinaire si de nombreux compositeurs, et non des moindres, n'avaient pas eux-mêmes fait explicitement référence à cette influence, voire une adhésion revendiquée à une certaine idée de l'Orient¹⁵. Au-delà du poncif, l'Orient constitue un jalon digne d'intérêt dès lors qu'on aborde la question du temps en musique.

Il y a d'abord dans la culture orientale, fût-elle rêvée, une vision cyclique du temps, plutôt étrangère à une conception occidentale, car violant immédiatement le postulat de causalité, c'est-à-dire l'impossibilité pour un effet de rétroagir sur sa cause. Bien sûr, si cela est étranger à nos *conceptions* du temps, le cycle n'est pas étranger à notre *perception* du temps et, la mémoire aidant, un événement peut venir modifier le

¹⁴ Maurice Pradines, *La Fonction perceptive*, Denoël-Gonthier, 1981, cité dans Renaud Barbaras, *La perception – Essai sur le sensible*, Vrin, 2009, p. 9

¹⁵ Entre autres Claude Debussy, Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Giacinto Scelsi, Gérard Grisey ou Steve Reich

souvenir que nous avons d'un précédent. Ceci ne viole donc pas le principe de causalité dans les faits ; la perception est aussi action de la mémoire. Il y a davantage dans cette figure du temps cyclique la conception d'un temps contemplatif, à l'opposé de la musique occidentale qui s'accomplirait plutôt dans un temps dramatique, plus linéaire.

Le philosophe Gilles Deleuze (1925-1995) a écrit à ce propos ses pages les plus intéressantes pour un musicien¹⁶. Avec Félix Guattari (1930-1992), il retrouve dans l'art l'opposition entre le goût occidental pour la transcendance et celui, oriental, de l'immanence¹⁷ :

Certains musiciens modernes opposent au plan transcendant d'organisation, censé avoir dominé toute la musique classique occidentale, un plan sonore immanent, toujours donné avec ce qu'il donne, qui fait percevoir l'imperceptible, et ne porte plus que des vitesses et des lenteurs différentielles dans une sorte de clapotement moléculaire [...].

Vous voyez bien la différence entre les deux types de propositions suivantes, 1) des formes se développement, des sujets se forment, en fonction d'un plan qui ne peut être qu'inféré (plan d'organisation-développement) ; 2) il n'y a que des vitesses et des lenteurs entre éléments non formés, et des affects entre puissances non subjectivées, en fonction d'un plan qui est nécessairement donné en même temps que ce qu'il donne (plan de consistance ou de composition).

Dans cette opposition d'ordre philosophique, le musicien pourrait retrouver l'opposition entre un développement, qui fait naître la forme à partir du détail musical, et un « enveloppement » qui assujettit le détail à un plan d'organisation plus vaste. En fait, la musique va bien au-delà de cette simple dichotomie et, mêlant enveloppement et développement, peut à la fois livrer la forme comme une totalité et renouveler sa perception dans le détail. On croit par exemple reconnaître dans l'analogie au plan de consistance, plan différentiel par excellence, une conception proche de celle de Grisey qui a su pourtant savamment penser la forme et les processus ; et l'on entrevoit presque une inversion croisée entre ce que Deleuze nomme respectivement plan de développement et plan de consistance et, d'autre part, ce que les musiciens nomment processus et développement. Les conceptions de la musique s'affranchissent nettement de celles de la philosophie et peuvent, sur un sujet comme le temps, porter plus loin encore leur investigation. Il y a non pas contradiction ou incommensurabilité entre des conceptions philosophiques et musicales, mais un hiatus qu'il faut encore analyser pour comprendre la singularité de la musique dans sa pensée du temps.

La notion de processus n'est pas neuve dans l'écriture musicale et l'on peut considérer qu'un canon soit déjà un processus minimal. Voici ce qu'en dit Gérard Grisey¹⁸ :

¹⁶ Ce qui n'était pas toujours le cas, comme le suggère le compositeur et musicologue François Nicolas (né en 1947), pour qui certaines propositions de Deleuze sur la musique sont franchement inacceptables. *Séminaire Musique & philosophie*, Ecole Normale Supérieure, 2006. (<http://www.entretiens.asso.fr/Nicolas/2005.2006/Deleuze.htm>)

¹⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, Editions de Minuit, 1980, pp. 326 et suivantes.

¹⁸ Gérard Grisey cité par Guy Lelong, in Patrick Revol, *Conception orientale du temps dans la musique occidentale du XXème siècle*, L'Harmattan, 2007, p.104.

Le terme de processus, que j'oppose à celui de développement, signifie qu'il ne s'agit plus d'obtenir un discours musical par prolifération du détail, mais plutôt de déduire d'un trajet fixé à l'avance le détail des zones traversées. Cela permet de proposer à l'auditeur des parcours qui relient tel état caractérisé de la matière sonore à un autre (par exemple de la consonance au bruit) en passant par des zones où tout repère catalogué semble aboli.

Ou encore Tristan Murail (né en 1947) parlant du compositeur Giacinto Scelsi (1905 – 1988), lui aussi revendiquant jusque dans sa signature une philosophie orientale, dans un article intitulé *Scelsi, dé-compositeur*¹⁹ :

Pas de conception de développement, de cellules, d'empilement de structures (pas de structures d'ailleurs), pas de com-position donc, [...] mais une approche globale, circonvenante, où l'on cerne l'objet par cercles concentriques de plus en plus serrés. On retrouve ici l'Orient [...]

A l'inverse, le compositeur Philippe Manoury (né en 1952) ne pense pas que la localité d'un processus, s'il est donné, suffise au renouvellement de la perception²⁰ :

Un processus qui se perçoit en tant que tel, c'est-à-dire dont on pressent le devenir, se détruit de lui-même. Il doit *révéler* sans *se dévoiler*, comme s'il était l'artisan secret d'un univers dont nous percevons les formes sans en saisir complètement les mécanismes. [...] Si c'est le processus uniquement qui est perçu, les éléments qui le composent se neutralisent et tendent à disparaître en tant que tels.

On pense, mais on commet aussitôt le pêché de spatialisation, aux deux parcours possibles d'une spirale, l'un vers l'intérieur, par enveloppement, l'autre vers l'extérieur, par développement. Ce qui est remarquable au XX^{ème} siècle, c'est la réintégration du phénomène dans la pensée du processus. Celui-ci n'est plus algorithme d'écriture, mais renouvellement local de la perception à l'intérieur d'une enveloppe formelle définie par ailleurs. Il y a peut-être derrière ces deux conceptions de la musique, que l'on peut encore, comme Deleuze, rapprocher d'une opposition entre transcendance et immanence, le débat entre présentistes et éternalistes, c'est-à-dire entre un temps conçu comme nouveauté permanente en lui-même et un temps entièrement donné, dont seule la perception serait renouvelée par notre rapport au monde. C'est là une spéculation que nous laissons à l'appréciation des musiciens, mais qui propose une fois encore que la conception du temps soit fondamentale dans la musique.

L'orient, figure anatomique

L'immanence orientale, en résumé, renvoie à l'idée de la nature interne de l'être, sans besoin d'un principe organisateur qui lui soit extérieur. Là où le développement a besoin d'agencer et de structurer des éléments définis, l'enveloppement cherche à *dé-composer* et penser le monde *en-deçà* du symbole. Ce qu'on appelle à tort le temps de la partition est un espace, une organisation structurée de symboles, une combinatoire formelle qui convoque un phénomène qu'elle ne décrit que partiellement. Le lien avec le phénomène est caché, enfoui au plus profond de la culture musicale et concerne la nature de chacun de ces symboles, de cette algèbre musicale.

¹⁹ Tristan Murail, *Modèles et artifices*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2004, p.84

²⁰ Philippe Manoury, *La note et le son*, L'Harmattan, 1998, p. 26.

Ainsi, pour retrouver, reconquérir les phénomènes, le XX^{ème} siècle a pensé la musique en-deçà du symbole par divers moyens : analyse physique du son, électro-acoustique, musique concrète instrumentale, etc. La musique n'est plus un agencement d'éléments atomiques, donc une composition, mais devient décomposition de ses propres données. C'est la rupture du XX^{ème} siècle : où la quête formaliste a précédé une redécouverte des phénomènes, depuis un occident traditionnel jusqu'à un orient idéalisé.

LE TOURNANT PHENOMENAL

La musique et l'atome

La discrétisation et la normalisation du phénomène sonore a participé de longue date, peu ou prou, à l'émergence de la musique écrite comme abstraction. La partition est espace de pensée, compression d'information avant l'heure, peut-être même littérature. Avec le temps, l'atome musical, la note-symbole, a trouvé sa place dans une grammaire presque au sens de Chomsky, c'est-à-dire organisation de symboles, jusqu'à l'illusion d'un langage. Un philosophe comme Bergson, sans avoir produit une pensée philosophique sur ce thème, concevait d'ailleurs la musique comme un moyen de communication et de transmission des émotions. La musique contemporaine de l'après-guerre lui aura d'une certaine façon donné raison posthume en pensant la musique comme un langage, où chaque atome est un objet paramétré et dont la structure est communicable à l'auditeur, faisant de l'écriture musicale une expérience susceptible d'être partagée en l'état, comme un langage. Il n'y a qu'à lire les écrits du compositeur Karlheinz Stockhausen (1928 – 2007) sur le sujet, qui suggérait qu'il faille toujours penser le rétrograde d'une séquence dans l'écoute même de son énoncé et que ceci relevait d'une simple éducation de l'auditeur²¹.

La conception du temps dans une musique que j'appelle « atomiste » est celle d'une structure logique indépendante des phénomènes. Pierre Boulez (né en 1925) emploie par exemple l'expression de « structure temporelle » que l'on peut immédiatement comprendre comme « structure de durées », au sens de la durée de la note, puisque la musique est alors pensée comme agencement numérique de symboles. Il faut entendre également le musicologue Célestin Deliège (1922 – 2010) expliquer que la meilleure écoute qui soit, c'est la lecture :

J'ai besoin des notes [...] Je sais que le compositeur ne le veut pas, mais il les a écrites et je veux les voir !²²

Hélas, le contrôle comptable ne se soucie que peu du temps et pareille déclaration a tôt fait d'assimiler le concept au chiffre !

²¹ *L'écoute*, Peter Szendy (dir.), L'Harmattan, Ircam, 2000

²² *Ecoute*, Film documentaire de Miroslav Sebestik, Arte Video, 2005

Conception du temps et de la forme

Outre la question du temps réduit à l'espace logique de l'écriture, l'hyper-formalisation de la musique a posé le problème de la forme. Si l'œuvre est composition au sens strict, donc agencement de briques élémentaires, elle n'est plus que réseau relationnel et enveloppe vectorielle. Ainsi Pierre Boulez, dans la plupart de ses écrits, pense-t-il la forme par blocs et fragments.

Le lien entre la conception musicale du temps et la forme est clairement posé. Trop de musicologues et de philosophes (les seconds peuvent être exonérés de ne pas avoir une culture musicale conséquente) abordent le temps par des formes locales, par des concepts très traditionnels : la phrase, le rythme, la mélodie, etc. La forme est reléguée au rang de dramaturgie, séquence ou succession, alors que les compositeurs ont pensé et écrit bien au-delà. Il faut considérer que des conceptions locales et structurelles de la forme ne soient plus suffisantes au XX^{ème} siècle où la forme est devenue un enjeu majeur de la musique, et je poursuis notre thèse, jusqu'à en faire un enjeu de perception.

Anton Webern (1883 – 1945), précurseur du sérialisme d'après-guerre, est à mon sens le compositeur qui, le premier, a pensé cette unité de la forme dans les modalités que nous connaissons aujourd'hui. Muni d'une conception atomiste de la musique, c'est-à-dire une écriture de la note, il a refusé un temps narratif en assumant à travers la forme la conception temporelle minimale de l'écriture dodécaphonique : l'énoncé simple de la série (douze notes distinctes et leurs paramètres) s'est fait aphorisme musical, objet antilittéraire et miniature sonore. Pour permettre la forme – je ne prête pas cette intention à Webern – il choisit la solution la plus évidente en un certain sens : celle de la concision.

La série, selon Webern, dit Boulez, est « le résultat d'une idée qui est en relation avec une vision intuitive de l'œuvre conçue comme un tout ».²³

Sans porter de jugement sur l'esthétique d'après-guerre qui s'en inspirera, il faut signaler qu'au moment de cette musique-langage, le temps n'est pas une considération que la musique peut embrasser. C'est là la même différence qu'entre le symbolisme mathématique et l'usage qu'en fait la physique, le lien de cette dernière avec les phénomènes réintègre naturellement la notion de temps qui est absente du premier. Il faut attendre grosso modo les années soixante et soixante-dix, pour que, par la puissance symbolique nouvellement acquise, la musique redécouvre les phénomènes, à commencer par le phénomène sonore, celui-là même que la partition convoque. Il n'y a donc rien d'étonnant que ce lien ait été tissé, dans un premier temps, par l'analyse physique du son.

Reconquérir (et sauver) les phénomènes

Les compositeurs rattachés (de gré ou de force) à l'esthétique de la musique spectrale, à commencer par Gérard Grisey, ont radicalement marqué la fin du XX^{ème} siècle en s'intéressant, par delà le temps opérationnel de la notation musicale, au temps des phénomènes. Le son a cessé d'être objet de synthèse de l'écriture, mais à nouveau objet d'analyse *par* l'écriture. Ainsi, l'arithmétique du temps écrit devient susceptible d'être repensée par le déroulement du son dans le temps, sa vie physique, et les durées qui en

²³ Pierre Boulez, *Leçons de musique – Points de repère III*, Christian Bourgeois, 2005, p.390

découlent. Une conception du temps en musique, quelle qu'elle soit, n'est donc pas uniquement une conception du son, car le phénomène est toujours sauvé²⁴ (il ne peut en être autrement) et ses propriétés fondent *ab ovo* l'abstraction symbolique de l'écriture musicale, mais il n'est guère besoin d'une vision naturaliste de la musique pour saisir qu'elle ne se laisse pas réduire, particulièrement en ce qui concerne la question du temps, au seul espace de la partition.

L'idée de processus et sa réalisation dans les compositions de l'esthétique spectrale a finalement ouvert la possibilité de saisir la forme d'une œuvre dans sa totalité, par delà les détails de son développement. La recherche d'une perception synthétique du temps à travers la forme musicale me semble être un objectif nouveau de la musique au XX^{ème} siècle. La forme cherche à abolir les limites de la perception et de la mémoire pour rendre intelligible des durées plus vastes. Faire de la forme un *percept*, comme dirait Deleuze, rendre sensible la durée et la mémoire dans l'instant de la perception, de la sensation.

Il y a, dans l'idée de *la fin d'une œuvre*, la possibilité que le temps, s'écrasant sur lui-même, repliant ses différents moments, construise l'espace. L'espace peut être alors pensé comme *fin du temps*, extrémité où les instants se compriment au plus fort, comme à la fin de l'écoute d'une œuvre lorsque, le son s'étant éteint, il nous reste une trace, encore sensation mais peut-être pas encore mémoire, de la totalité de ce que nous venons d'entendre. En ce sens, la forme pourrait être comprise comme l'organisation de ce dernier instant de musique et concevoir la forme reviendrait à construire l'espace de la fin d'une expérience musicale du temps. La forme se redécouvre contour, au sens géométrique, bord extrême d'une œuvre d'art dans le temps, repliement local d'un réseau de causalité où dialoguent conception et perception du temps.

Le 16 mai 2009

Séminaire Esthétique et Cognition

Université de Paris 1 Panthéon – Sorbonne / CNRS

Charles D. Wajnberg

<http://www.wajnberg.com>

²⁴ « Sauver les phénomènes » est une expression que l'on trouve dans le champ de la philosophie des sciences et qui est également le titre d'un article du philosophe Bas van Fraassen (né en 1941). « On sauve les phénomènes quand on les expose comme fragments d'une unité plus vaste. Pour cette raison même il serait étrange que les théories scientifiques décrivent les phénomènes, la partie observable, en des termes différents du reste du monde qu'elles décrivent. Et ainsi une tentative pour tracer la frontière conceptuelle entre les phénomènes et le trans-phénoménal au moyen d'une distinction de vocabulaire aurait toujours dû sembler trop simple pour être satisfaisante. » L'article est notamment traduit dans *Philosophie des sciences – Naturalismes et réalismes*, Vrin, 2004, pp. 147 et suivantes.