



Instant musicien, musical, musicologique

Mathias Rousselot

► To cite this version:

Mathias Rousselot. Instant musicien, musical, musicologique. Ontologies de la création en musique, 2013. [⟨hal-03793847⟩](#)

HAL Id: hal-03793847

<https://hal.science/hal-03793847v1>

Submitted on 2 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

INSTANT MUSICIEN, INSTANT MUSICAL, INSTANT MUSICOLOGIQUE.

Mathias ROUSSELOT

L'instant me semble pouvoir revêtir trois aspects fondamentaux en musique. Aspects qui, à n'en pas douter, n'ont eu et n'auront de cesse d'alimenter le débat au sein d'une communauté musicologique toujours plus encline à s'entretenir des questions temporelles – aspiration bien louable qu'est d'ailleurs celle-ci, tant le son musical est indéfectiblement lié au temps qui le porte. En musique, l'instant revêt – avant toute autre chose probablement – le sens que l'on peut immédiatement saisir dans l'expression « créer dans l'instant ». Cette création dans l'instant est d'ailleurs selon moi à peu près du même ordre que *l'instant de la création* (le moment où l'on crée). Elle réclame au musicien ce que l'on s'accordera à nommer dans cet article une *compétence musicale de l'instant*. En musique, s'il est une modalité de création qui cohabite bien volontiers avec l'instant et qui réclame cette compétence, c'est l'improvisation – bien que la composition, lorsqu'elle se cherche, doive elle aussi se livrer « dans l'instant » lors d'un premier jet du compositeur. Mais cette « instantanéité » que l'on se précipite à invoquer lorsque l'on parle d'improvisation a-t-elle réellement le caractère de l'instantané ? Ou s'agit-il seulement d'une métaphore pour désigner la vitesse que l'improvisateur sait en principe déployer lorsqu'il s'exécute ? Ou encore, est-ce une allégorie douteuse, une idée toute faite, pire, un dogme qui exercerait son emprise tant sur les musicologues que sur la *doxa* ? Je pourrais tenter de donner quelques réponses à ces questions en me référant à une conception de l'instant improvisé issue de mon *Étude sur l'improvisation musicale, Le témoin de l'instant*¹. L'instant de la création est un instant que je qualifierais de *musicien*, cela pour une raison simple : créer dans l'instant exige une compétence musicale de l'instant. Il faut être créateur de musique pour vivre l'instant de la création et pour maîtriser la création dans l'instant.

Il est un second aspect de l'instant en musique, celui de notre rencontre avec une musique, le moment dense que chacun pourra se souvenir d'avoir éprouvé lors d'une écoute passionnée ou lors d'une première confrontation à une œuvre, cet *instant* où s'opère une alchimie curieuse entre le son et celui qui tend l'oreille. La musique nous fait ressentir une sorte de présent immuable dans lequel le temps semble plus s'épaissir qu'il ne

¹ Mathias Rousselot, *Étude sur l'improvisation musicale. Le témoin de l'instant*, Paris, L'Harmattan, 2012.

semble s'allonger, où le temps *prend de la place*, où l'instant se vit et s'*entend*, où la musique arrive subtilement à détruire « la continuité simple du temps enchaîné »². La musique peut, plus que tout autre art, nous permettre de faire l'expérience de l'instant. Il suffit de se laisser gagner par le mouvement interne d'une œuvre, de se laisser envahir par les sentiments qu'elle sait éveiller en nous, d'accepter d'habiter pour quelques secondes le monde sonore. Dans ce texte, je qualifierai cet instant de *musical*, parce qu'il est lié à la réception de la musique, et engage un auditeur et la musique : deux protagonistes d'une relation étrange, qui parfois s'attirent, s'accordent ou se repoussent, sont en syntonie, vibrent en harmonie, ou font *dissonance*.

Le troisième aspect de l'instant en musique est le moment où une musique déclenche en nous l'envie de porter ou d'écouter³ un discours sur elle, le moment où une musique a pris suffisamment de sens pour nous, pour que l'on souhaite rendre compte (par l'écriture d'un texte ou d'une prise de parole) des significations qu'elle revêt pour soi ou peut revêtir pour autrui. Ce troisième aspect de l'instant est musicologique au sens étymologique du terme, il est l'instant que je vis lorsque je porte un discours (*logos*) sur une musique. Dans ces trois aspects, l'instant, nous le verrons, n'est pas de même nature : tantôt il est considéré comme point de catastrophe (pour utiliser un vocabulaire commun à Thom et Petitot), ou comme un *seuil* temporel si l'on veut, c'est-à-dire une rupture du continuum, un *bris* du temps, avant lequel une chose a cours et à partir duquel cette même chose n'a plus cours, ou a changé, ou a été remplacée, réorientée, ou a été créée, ou a disparu. Tantôt je le considère comme un présent dense sans durée quantifiable, donnant la sensation d'un temps tant spatial que temporel, une qualité du temps vécu, cette qualité dont nous nous sommes tous un jour entretenus dans une conversation ou un texte dont les mots avaient à peu près cette teneur : « cet instant fut mémorable », ou celle-ci : « c'est le plus bel instant de ma vie ». Comme si, après qu'il ait eu cours, on gardait cet *instant* en mémoire sous forme d'un *instantané*, d'un « cliché » que l'on pourrait consulter hors du temps chronologique, bien à l'abri de l'égrainement des secondes et du tic tac des horloges. D'ailleurs à bien y réfléchir, l'instant est un concept qui échappera toujours à notre intellect tant qu'il sera considéré d'un point de vue quantitatif. Nous le verrons, l'instant est plus à comprendre comme une qualité du temps vécu, que comme une unité infinitésimale de temps sur laquelle tout se réalise. L'instant, même lorsqu'on le considère comme un seuil temporel, comme un point de catastrophe, est donc de l'ordre de la temporalité, du temps vécu. Un point de catastrophe traduit donc un changement brutal de la qualité du temps vécu.

² Gaston Bachelard, *Instant poétique et instant métaphysique, l'intuition de l'instant*, Paris, Gonthier, 1966, p. 101.

³ Selon que l'on soit émetteur ou récepteur de ce discours.

Je propose dans cet article d'aborder trois types d'instant en musique (peut-être y en a-t-il d'autres que je passe sous silence ou que j'oublie involontairement) : *l'instant musicien* tout d'abord, cette temporalité avec laquelle je dois composer ou que je maîtrise lorsque je crée dans l'instant ; *l'instant musical*, ensuite, qui a trait au temps que je vis lors de ma rencontre avec une musique, cet épaississement du temps que j'ai évoqué il y a peu ; et enfin l'instant *musicologique*. Ce que je questionnerai dans ce dernier point n'est pas le seuil à partir duquel il y a prise de décision (ce point de catastrophe est d'ailleurs commun à toute action, pas seulement à la prise de parole musicologique), mais la qualité du temps que l'on vit lorsqu'une musique prend pour nous tellement de sens, qu'elle nous incite à la partager avec autrui.

Précisons que, si du *musicien* au *musical*, et du *musical* au *musicologique*, la conséquence est bonne, rien n'indique pour autant que les instants musicien et musical se succèdent obligatoirement, dans cet ordre ou dans l'autre. En revanche, nous le verrons, l'instant musical précède nécessairement dans le temps tout instant musicologique.

L'INSTANT MUSICIEN

Nous l'avons dit, l'improvisation est une modalité de création qui semble – plus que toute autre – favorablement cohabiter avec l'instant. Je vous propose dans ce chapitre de caractériser l'instant musicien à travers une courte discussion sur l'improvisation musicale. Les extraits de texte sont issus de mon *Étude sur l'improvisation musicale, Le Témoin de L'instant*. En étudiant le discours improvisé des musiciens de la période be-bop et hard-bop (notamment Charlie Parker et Wes Montgomery), je me suis aperçu qu'il y avait, par moment, des hésitations dans le discours musical, des sortes de scories dans le jeu improvisé, des ratures si l'on veut, survivant au travail en studio et plus généralement à l'enregistrement. Il existe des moments où le discours échoue en improvisation, où le discours achoppe. Aussi, il m'a semblé que ces lieux d'hésitation, que l'on peut clairement ressentir à l'écoute, trahissaient un mécanisme propre à l'improvisation, plus exactement au discours improvisé. Ces lieux, en outre, ont bien une dimension temporelle, au sens où *hésiter*, c'est bien hésiter un laps de temps, aussi court soit-il. Aussi, une hésitation, par nature, traduit un changement de la qualité du temps que l'on vit. Eu égard aux réflexions engagées jusqu'ici, j'ai pensé que ce changement, perceptible dans la trame sonore, était assimilable à un *instant*, en tant que point de catastrophe, c'est-à-dire en tant que changement brutal de la qualité du temps vécu. Or, s'il y a des hésitations dans le discours improvisé, c'est qu'il se produit un événement qui vient contrarier le bon déroulement du discours, que quelque chose s'oppose à la force créatrice qui assure au discours improvisé sa continuité et sa bonne cohérence. Ces événements, je les ai nommés *artéfacts* eu égard à leur impondérabilité. Artéfacts au sens étymologique du terme, *artis factum*,

c'est-à-dire, évènement qui surviennent *du fait de l'art*, inopinément. Survenant dans l'instant de manière *occasionnelle*⁴, ces artéfacts sont de deux types : les artéfacts spécifiquement musicaux et les artéfacts non spécifiquement musicaux (c'est-à-dire ne pouvant être spécifiés en termes musicaux). Les artéfacts musicaux peuvent recouvrir de nombreuses formes : tout simplement des échecs de phrasé, des associations d'idées, des interactions avec les autres musiciens. Les artéfacts non spécifiquement musicaux peuvent être de tout ordre : une quinte de toux dans le public, une corde cassée pour un guitariste, un ennui d'ordre matériel, *etc.* Lorsque l'artéfact survient, l'improvisateur doit nécessairement réorienter son discours, de manière immédiate, car devant impérativement maintenir le flux de l'invention, sous peine de devoir se *taire*. Il doit donc faire sien le temps en même temps qu'il l'accomplit, être opportun, agir immédiatement dans l'instant. Cette action rapide, immédiate, qui se condense sur un point de catastrophe, correspond à une conception de l'instant vue par de nombreux philosophes sous des termes différents, et ce depuis l'antiquité : celle du *kairos*.

Sans durée pour connaître son temps, l'instant, semblable à un point géométrique immatériel sur un segment de droite, s'oppose à l'entendement tant qu'il est envisagé comme l'*unité* de temps sur laquelle tout se réalise. Il est plutôt à comprendre comme une qualité du temps vécu, une temporalité depuis longtemps personnifiée par la mythologie grecque, vue par l'*Augenblick* de Heidegger – trouvant écho dans le qualificatif *Jetztzeit* ou *temps-maintenant* de Walter Benjamin. Il s'agit d'une temporalité à l'évidence incluse dans l'*instant extatique* de la décision, cernée par Schelling dès 1811 dans les *Âges du monde*, voisine d'un temps plus ancien, celui que les Grecs nommaient le *kairos* (καῖρός), c'est-à-dire l'instant critique, l'occasion, l'*opportunitas*, où l'homme agit en faisant « sien le temps en même temps qu'il l'accomplit »⁵. Le temps kairologique s'oppose au temps *chronologique* et au *chronos* (Χρόνος), ce temps quantifiable dont les vainqueurs et les fortunés vendent les parcelles à l'histoire. Allégorie de l'occasion favorable symbolisée par un éphèbe aux talons et aux épaules ailés, le *kairos* serait un don, comme le remarque Gilbert Romeyer Dherbey dans *La parole archaïque*. Selon lui, « l'intervention du dieu dans le sort des mortels en modifie la temporalité, et l'on comprend dès lors que l'un des sens du *kairos* ait désigné le moment fugace où tout se décide, où la durée prend un cours favorable à nos vœux »⁶. C'est d'ailleurs cette acception spécifiquement temporelle qui nous attache l'esprit concernant l'improvisation, car, mis l'intervention divine de côté, le *kairos* concède aussi au hasard, à l'évolution imprévisible des choses dans l'instant. Il implique une connaissance antérieure à lui ; il exige ce qu'il convient de dénommer une *compétence* de l'instant, celle que l'homme, à l'enfance des âges, dût développer pour survivre aux caprices de son environnement, celle que le

⁴ Non du seul fait du hasard : ils sont aussi occasionnés par le jeu de l'improvisateur.

⁵ Giorgio Agamben, *Le temps qui reste*, Paris, Rivages, 2000, p. 126.

⁶ Gilbert Romeyer Dherbey, *La parole archaïque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 11-12.

rhéteur de l'époque platonicienne devait acquérir pour savoir convaincre, celle que l'improvisateur enfin, doit ériger en principe pour maîtriser le temps de son art. Est-ce à dire que le temps de l'improvisation est celui du *kairos*, aussi absolument que l'automne est celui de l'*apoptosis* ? Sans qu'un retour à une mythologie antédiluvienne ou à quelque épistémè un peu caduque soit une condition nécessaire à son exploration rigoureuse, l'improvisation peut confier son analyse au *kairos*, car cette conception du temps permet de traiter du hasard et du savoir dans la relation à l'instant ; elle réunit en un point unique les trois variables de l'équation esthétique de l'improvisé. Son regard ausculte dans un même temps la dialectique hasard/nécessité, la décision, le choix – et donc les virtualités. Il se focalise sur le lieu de l'immédiat, où l'improvisateur vit ses règles et doit prestement en inventer de nouvelles, où l'homme applique ses consignes et subit les directives qu'il doit au hasard.⁷

Penchons-nous maintenant sur l'aspect psychologique qui sous-tend cet instant musicien, ce point de catastrophe, ce *bris* du temps où tout bascule. L'improvisation est une activité intellectuelle et ses mécanismes psychologiques ont une durée qui dépasse celle de l'instant présent. Si bien que l'instant, quelle que soit la conception que l'on en ait, ne saurait se livrer sans son environnement temporel et psychologique. Parmi ses auxiliaires, la *mémoire* entretient avec lui un rapport très étroit en amont – comment user des savoir-faire sans elle ? Elle sert de base de données pour l'improvisateur ; il y enregistre les fruits de son expérience de l'instant, ses échecs comme ses plus brillantes réussites, ses tournures courantes ou celles oubliées, et même certains idiomes morts qu'il a cessé de chérir⁸ et qui peuvent à tout moment ressusciter. Elle contient les diverses possibilités d'articulation de sa pensée et la structuration de son langage, les enchaînements et la logique de sa parole, qui font sa singularité.

La mémoire intervient à maints niveaux de la construction d'une improvisation et à des distances (ou durées) diverses de l'instant où l'on improvise. Il s'agit premièrement des mémoires à court terme, qui permettent à l'improvisateur de garder une certaine cohérence dans son discours, en ayant conscience des sons émis, et en envisageant en conséquence une logique organisatrice aux sons futurs. On distinguera tout d'abord la *mémoire échoïque* de l'information sensorielle identifiée par Neisser⁹ en 1967. Version auditive de la mémoire sensorielle, elle est l'écho mental persistant après que les sons produits aient été entendus par l'improvisateur qui les a créés. Un autre type est la *mémoire de travail*, identique à celle qui est mise en œuvre pour se souvenir d'un numéro de téléphone par exemple, qui utilise la boucle phonologique¹⁰ et nécessite une répétition *subphonique* si l'on peut dire, identique à la répétition *subvocale* essentielle au bon déroulement du

⁷ Rousselot, *op. cit.*, p. 25-26.

⁸ Mots empruntés à Marguerite Yourcenar.

⁹ Ulrich Neisser, *Cognitive psychology*, New York, Appleton-Century-Crofts, 1967.

¹⁰ Voir à ce propos : Gaonac'h et Lariguaderie, *Mémoire et fonctionnement cognitif : la mémoire de travail*, Paris, Armand Colin, 2000.

raisonnement complexe. On répète en quelque sorte les notes dans la tête, comme l'on dit intérieurement les mots lorsque l'on réfléchit. Il s'agit enfin de la *mémoire à long terme*, mémoire des cadres et des structures d'expression que l'expérience de l'instant a forgés et profondément enfouis. L'improvisateur la consulte selon deux modalités identifiées par les sciences cognitives et la neurophysiologie. Tout d'abord, la mémoire *déclarative* concerne l'ensemble des données auxquelles l'improvisateur peut faire appel consciemment et les formuler par le biais de son langage. On pourrait presque parler de mémoire sémantique, si l'on considère que le résultat de l'improvisation idiomatique¹¹ est assimilable à un texte régi par des lois et agencé comme tel, avec des mots, des phrases, des ponctuations et une grammaire. Ensuite, la mémoire *non déclarative* est procédurale et concerne l'ensemble des savoir-faire, des habitudes et des automatismes. Car une improvisation semble comporter une part de « mécanique » qui permet à son créateur de mettre un moins haut degré de conscience et de cœur dans son art, lui allouant une plus grande ouverture aux événements extérieurs. Une improvisation n'est pas linéaire sur le plan de l'implication de la conscience, de la concentration ou de la créativité, nous y reviendrons longuement.

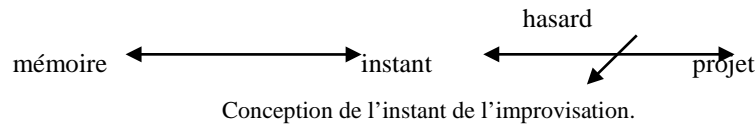
Si l'instant improvisé puise dans le passé par la mémoire (selon diverses modalités, nous l'avons vu), il se projette aussi dans l'avenir. Il projette son devenir propre, ce qu'il sera ou comment il se transformera en « instant d'après ». Ainsi, le second assesseur de l'instant est ce que nous nommerons par commodité le *projet*. Concrètement, l'improvisateur fixe consciemment ou non un « projet » dans l'instant. Du latin *projectus*, ce projet participe du mécanisme même de l'improvisation : le musicien se « jette en avant », lance son discours sans « avoir vu en avant » pour autant. Il s'agit d'un *projectus improvisus*, d'un « pro-jet im-pré-vu » si l'on veut ou *projet improvisé*. Toutefois, se projeter musicalement ne revient pas nécessairement à se jeter à corps perdu dans l'inconnu. Le projet comporte certes une part d'im-pré-vu (*improvisus*), mais aussi une part de *programmation de l'acte*, où l'improvisateur projette en « ayant vu », prévoit ce qu'il va faire, détermine à peu près *ce qui sera*. D'ailleurs, selon les types d'improvisation¹², « avoir vu » ou « ne pas avoir vu » sont des potentialités plus ou moins mises en œuvre. L'instant de l'improvisation est donc le point de départ d'un *projet*, s'accomplissant dans l'avenir à des distances diverses selon qu'il y ait ou non volonté d'ensemencer le destin. Là encore, la « projection » s'effectue à court et à long terme¹³. Le projet à court terme, celui de *l'instant d'après*, a pour but – comme la mémoire à court terme – de conserver la cohérence du discours musical ; à long terme pour le structurer dans la durée. [...]

L'instant de l'improvisation musicale puise dans le passé en creusant la mémoire des cadres fixés par l'expérience, ainsi que la mémoire immédiate de *l'instant d'avant*, et simultanément, projette son devenir propre en s'accommodant du hasard.

¹¹ Improvisation utilisant des codes musicaux spécifiques, des langages.

¹² Selon que les improvisations utilisent ou non des idiomes.

¹³ C'est justement parce que la mémoire comme le projet s'accomplissent aussi à long terme, que la dénomination husserlienne de rétention/conscience intentionnelle/protection nous semble ici inappropriée.



L'improvisation condense le temps jusqu'à sa *masse critique* en centralisant son activité sur l'instant. Elle nécessite d'interroger la mémoire et de se projeter dans l'avenir dans un même temps, ce qui différencie son temps de celui des actions courantes, comme la composition. Car si chaque action peut se prévaloir de faire appel à la mémoire, de projeter dans l'avenir tout en étant soumise au hasard, aucune autre que l'improvisation ne résume ces tâches dans un même instant. Le temps de l'improvisation n'est pas un temps délayé, comme celui d'une action du quotidien. Lorsque l'on se lave les mains par exemple, on formule mentalement l'intention de se laver les mains, on en a la volonté, puis on exécute cette action. Le temps prend « de la place » dans cette conception linéaire de l'action (le schéma intention-volition-exécution) ou dans d'autres schémas classiques de l'acte volontaire¹⁴. En confrontant l'improvisation à ces conceptions, on s'aperçoit que la programmation de l'acte incluse dans ce que nous nommons le *projet*, la *décision* et l'*exécution* sont réunies dans un même instant. L'improvisation n'est pas un art de la volonté ou de l'intention, mais un art de l'exécution. Elle n'est pas un art de l'*imaginer*, mais un art du *faire*, un art du *dire* et non un art du *vouloir dire*. Elle ne recherche pas ses fondements dans les préliminaires et les préparatifs, mais dans l'immédiate délibération et dans l'instantanée décision. Elle ne fait jamais l'expérience du passage à l'acte, elle agit, dans l'instant.¹⁵

L'INSTANT MUSICAL

L'INSTANT MUSICAL COMME TEMPORALITÉ

Dans ce chapitre, je m'attacherai à décrire les diverses qualités du temps que l'on peut vivre en tant qu'auditeur de musique. Mon lecteur voudra bien accepter une possible approximation : l'instant est ici synonyme de *qualité du temps vécu*, alors qu'il était considéré dans le chapitre précédent comme *changement brutal de cette qualité*. La conception de l'instant est ici plus

¹⁴ Schéma classique (intellectualiste) de l'acte volontaire fait se succéder : la conception du projet, la délibération (éventail des choix des motifs et désirs), décision (un choix parmi les autres), l'exécution (passage à l'acte). Un autre modèle classique nous est proposé par J. Decety, dans son article « De l'intention à l'action : neurophysiologie cognitive des représentations motrices » (Philippe Thoumie et Pascale Pradat-Dieh, *La préhension*, Paris, Springer, 2000, p. 16). Il s'agit du schéma intention/planification/préparation/exécution). Voir aussi à ce propos Stanley Cavell, *Dire et vouloir dire*, traduction Sandra Laugier et Christian Fournier, Paris, Éditions du Cerf, 2009, p. 70.

¹⁵ Rousselot, *op. cit.*, p. 27-29.

proche de la *durée* bergsonienne, alors qu'elle était dans le chapitre précédent plus proche de *l'instant* selon Bachelard – opposition entre une philosophie de la continuité et de la discontinuité.

On pourrait, avec un petit effort d'abstraction, imaginer qu'il y ait trois dimensions au temps musical, auxquelles correspondent trois temporalités, désignant trois *qualités du temps vécu*. Ceci n'est pas saugrenu, Bachelard en voyait au moins deux, nous en rajoutons une troisième plus particulièrement musicale. Il remarquait judicieusement que « le temps a plusieurs dimensions : le temps a une épaisseur. Il n'apparaît continu que sous une certaine épaisseur, grâce à la superposition de plusieurs temps indépendants »¹⁶. Une première dimension est liée à la sensation d'un temps chronologique (ou au moins à la sensation d'une orientation temporelle ou d'une continuité d'ordre temporel), que l'on perçoit d'autant mieux dans les musiques des périodes classique et romantique. Elles donnent l'impression pourrait-on dire, de posséder une sorte de cohérence discursive voire d'une logique narrative, qui donnent cette sensation de chronologie. Les opéras de Haydn, Mozart, Beethoven, l'évolution des *leitmotive* wagnériens, mais aussi la structuration des thèmes (antécédent/conséquent), la morphologie générale des sonates possèdent, pour la plupart, cette logique ou cette cohérence temporelle. Des musiques du XXe siècle portent aussi cette cohérence, comme le remarque Michel Imberty à propos de *Wozzeck* d'Alban Berg, dont la « forme est l'opposé de ce qu'on pouvait attendre d'un drame d'essence expressionniste, comme par exemple la forme auto-générée d'*Erwartung* »¹⁷ :

[Le] livret rentre [...] dans un schéma très général de récit ou de narration qui circonscrit un temps mythique où sont inscrits les événements, un temps fermé, maîtrisé par la technique même de mise en langage. [...] Ce temps clos, adroitement symétrisé, semble impliquer un déroulement bien établi dès le départ, totalement prévisible, comme l'est le destin des personnages.¹⁸

Une seconde dimension, perpendiculaire à la première, verticale pourrait-on dire (peut-être plus spécifiquement musicale), est donnée par une sensation d'inertie ou d'imprévisibilité (disons plutôt d'indétermination) que l'on ressent plus fortement dans certaines musiques du XXe siècle, en particulier à partir des années 1950 en Europe et aux États-Unis. Le sérialisme intégral de Pierre Boulez et le *statisme* instauré par des compositeurs comme Giacinto Scelsi ou Ligeti, sont emblématiques de cette seconde dimension. Signalons aussi que, du point de vue de ces deux premières dimensions, la musique des répétitifs américains est tout à fait

¹⁶ Gaston Bachelard, *La dialectique de la durée*, Paris, Presses universitaires de France, 1963, p. 92.

¹⁷ Michel Imberty, *La musique creuse le temps, De Wagner à Boulez : musique, psychologie, psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 432.

¹⁸ *Ibid.*

paradoxe. Comme le souligne Johan Girard dans son ouvrage *Répétitions : L'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass*¹⁹, ces musiques font cohabiter deux temporalités – bien qu'elles puissent sembler antagonistes. La répétition induit à la fois une continuité qui, par les infimes différences dont elle est porteuse, semble porter une destinée temporelle, mais elle induit aussi une sensation de stase : la sensation que cette continuité répétitive est celle d'un *statu quo* inextricable.

Deux hypothèses concernant le rapport au temps instauré par la musique répétitive américaine peuvent être confrontées : l'une considère que l'indifférenciation structurelle produit à l'écoute une impression de stase ; la seconde fait des infimes variations le moteur d'une orientation temporelle retrouvée [...].²⁰

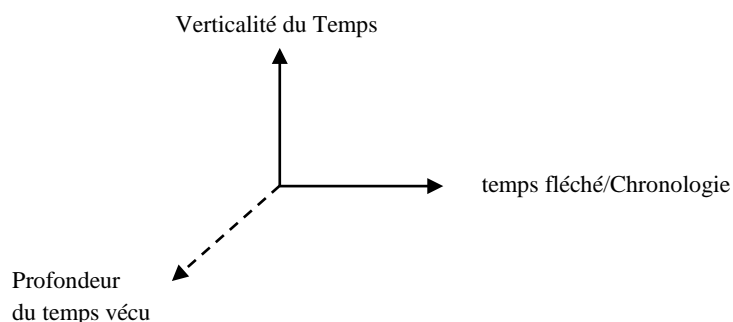
Une troisième dimension, perpendiculaire au plan formé par les deux autres, est à mon sens perçue dans toute musique. Je la nommerai *profondeur du temps vécu*, synonyme ici de *l'épaisseur* du temps de Bachelard. Elle n'est pas la *profondeur du temps vécu* évoquée par Marcel Proust dans le *Temps retrouvé* qui elle, semble bien indexée sur le temps chronologique²¹. Ce qui est ici en jeu est lié à l'importance que je confère au temps que la musique me fait vivre. Cela dépend bien sûr de mon attirance ou de mon dégoût pour la musique que j'écoute, de mes émotions, de mes sentiments, de mon état thymique, *etc.* Ainsi, cette troisième dimension représente (ou rend compte de) la manière avec laquelle la musique sculpte le relief de ma sensibilité, avec laquelle elle donne pour moi de *l'espace au temps*.

¹⁹ Johan Girard, *Répétitions : L'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.

²⁰ *Ibid.*, p. 180.

²¹ « [...] en somme, la vieillesse restait dépendante du spectateur, qui avait à se bien placer pour voir ces figures-là rester jeunes et à n'appliquer sur elles que ces regards lointains [...] En général, le degré de blancheur des cheveux semblait comme un signe de la profondeur du temps vécu [l'âge], comme ces sommets montagneux qui, même apparaissant aux yeux sur la même ligne que d'autres, révèlent pourtant le niveau de leur altitude par l'éclat de leur neigeuse blancheur » (Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Le temps retrouvé*, tome 7, Paris, Gallimard, 1992, p. 233).

Instant musicien, instant musical, instant musicologique



TEMPS FLÉCHÉ, CHRONOLOGIE.

Une destinée temporelle existe dans toute musique, en ce sens que sa production et sa réception se déroulent dans le temps. La musique est dépendante d'un temps chronologique. Cela n'implique pas nécessairement que l'instant musical (le temps musical vécu) ait le caractère de la continuité chronologique. Seules certaines musiques nous la font vivre. Il est aisé d'envisager le temps chronologique comme ayant ontologiquement le caractère du continu. Mais comme le suggère Gaston Bachelard dans la *Dialectique de la durée*, soutenant l'idée d'un temps ontologiquement discontinu – s'opposant à Bergson – la continuité n'a pas de réalité, mais se construit. Ainsi, dans la perspective de la philosophie du discontinu défendue par Bachelard, la continuité en musique pourrait se penser ainsi : le temps fléché est une sensation de continuité logique ou chronologique en musique, une sensation que les *moments* musicaux se suivent, ont presque la cohérence d'un discours, s'enchaînent à peu de choses près comme les péripéties d'une même narration. Qui n'a pas, en écoutant *Der ring des Nibelungen* ou de très nombreux autres opéras, ainsi que de très nombreux autres genres de la période classique ou romantique, eu le sentiment que les sons et les moments musicaux (pourtant discrets, discontinus) s'enchaînaient dans une continuité temporelle implacable et prévisible, comme si leur destin était absolument fléché ? Comme le remarque judicieusement Jérôme Baillet, la musique occidentale des XVIII^e et XIX^e siècles s'inscrit entièrement dans cette conception. « Les notions de prévisibilité et d'attente » présentes dans ces musiques « sont des ingrédients indispensables au temps fléché »²².

²² Jérôme Baillet, « Flèche du temps et processus dans les musiques après 1965 », in Fabien Lévy (dir.), *Les écritures du temps (musique, rythme, etc.)*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 159.

VERTICALITÉ DU TEMPS/SPATIALITÉ DU TEMPS

La transition opérée par le XXe siècle musical sur le plan esthétique s'accompagne, à n'en pas douter, d'une conception nouvelle du temps musical, et fait vivre à l'auditeur une nouvelle temporalité. En effet, « la faillite du système tonal au début du XXe siècle s'est accompagnée par une faillite du temps fléché, dont la musique de Debussy a été la première et principale instigatrice »²³. Le temps musical a pris à cette époque un virage à quatre-vingt-dix degrés si l'on peut dire, il s'est verticalisé, probablement en raison de la sensation d'inertie – donnée entre autres par la musique des impressionnistes français. Ce temps « spatialisé » a été théorisé par la musicologie du XXe siècle comme étant tour à tour un temps ponctuel, disloqué (Boulez, Schoenberg, etc.) ou un temps continu (Ligeti, Xenakis, etc.).

Dans une perspective historique, les recherches musicologiques de Barry et de Kramer situent ces deux modalités temporelles dans des périodes historiques successives à l'intérieur du temps comme espace, divisées (de façon approximative) comme suit :

Dislocation ----- 1960 ----- continuum

Ou, parfois, comme des paradigmes temporels complémentaires et parallèles qui coexistent depuis l'éclatement du système tonal,

* Dislocation (atonalité, sérialisme, sérialisme intégral, aléatoire, théâtre musical, etc.)

* Continuum (Ives, Varèse, Xenakis, Ligeti, Penderecki, etc.).²⁴

Pour paraphraser Gaston Bachelard, c'est pour construire un instant complexe, pour nouer sur cet instant des simultanités nombreuses que le musicien détruit la continuité simple du temps enchaîné. En toute musique, on peut alors trouver des éléments d'un temps que nous appellerons vertical pour le distinguer du temps commun qui fuit horizontalement avec l'eau du fleuve avec le vent qui passe²⁵. En musicologie, cette verticalité du temps a plus particulièrement été exprimée dans les travaux de Jonathan D. Kramer²⁶. Voici la description qu'il en donne dans son ouvrage *The Time of Music* :

Écouter une composition musicale verticale peut être comparable à regarder une sculpture. Quand nous regardons la sculpture, nous déterminons nous-mêmes le rythme de notre expérience. Nous sommes libres de nous promener autour de la sculpture, la voir sous plusieurs angles, se concentrer sur certains

²³ *Ibid.*

²⁴ Leiling Chang, *György Ligeti : lorsque le temps devient espace : analyse du Deuxième livre d'études pour piano*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 57.

²⁵ « C'est pour construire un instant complexe, pour nouer sur cet instant des simultanités nombreuses que le poète détruit la continuité simple du temps enchaîné. En tout vrai poème, on peut alors trouver des éléments d'un temps que nous appellerons vertical pour le distinguer du temps commun qui fuit horizontalement avec l'eau du fleuve avec le vent qui passe » (Bachelard, *op. cit.*, (1966), p. 101).

²⁶ Jonathan D. Kramer, *The time of music*, New-York, Schirmer Books, 1988.

détails, voir d'autres détails en relation les uns aux autres, prendre du recul et voir l'ensemble, contempler la relation entre la sculpture et l'espace dans lequel nous la voyons [...].²⁷

La verticalité en musique est apparue avec la modernité du premier XXe siècle, s'accompagnant de la disparition ou la destruction de la flèche du temps chronologique, qui pouvait peut-être auparavant donner (à la musique classique et romantique en particulier) un aspect logique, linéaire, discursif voire narratif dans l'enchaînement des paradigmes musicaux. Au XXe siècle, la disparition des polarités données par la tonalité et la rythmicité a privé d'une certaine manière la musique de destinée temporelle, de projection dans l'avenir²⁸ et de retour possible au passé. Le sérialisme par exemple, instaure un temps vertical en ce sens :

La plupart des œuvres sérielles des années cinquante déroulent un énoncé où toute trace de polarité, de retour est exclue. Chaque fragment garde une autonomie et s'enchaîne au suivant dans un perpétuel changement. Le nouveau succède perpétuellement au nouveau, créant des conditions où, privée de repères, la mémoire n'est pas sollicitée, où la reconnaissance mettant éventuellement en jeu l'anticipation d'une réapparition d'éléments connus est impossible.²⁹

Cette verticalité se ressent dans d'autres musiques du XXe siècle sous d'autres formes. Ces musiques ont instauré une nouvelle conception de l'instant en musique que le mot « statisme » résume assez bien. Je pense en particulier aux œuvres de Giacinto Scelsi comme les *Quatre pièces sur une seule note* de 1959, où le jeu microtonal autour d'une même note, le plafonnement du dessin mélodique, donne cette sensation d'inertie, de stase. On retrouve cela aussi dans les lentes évolutions musicales de compositeurs comme Ligeti, Grisey et Murail. Pour cette fois-ci paraphraser Kramer, je dirais que dans ces œuvres, le passé est vaincu car la musique est fondamentalement immuable, et il y a peu d'implication de ces musiques vers le futur, si ce n'est le fait que bien sûr, elles vont continuer³⁰.

²⁷ Kramer, *op. cit.*, p. 57. "Listening to a vertical musical composition can be like looking at a piece of sculpture. When we view the sculpture, we determine for ourselves the pacing of our experience: We are free to walk around the piece, view it from many angles, concentrate on some details, see other details in relationship to each other, step back and view the whole, contemplate the relationship between the piece and the space in which we see it." [Nous traduisons].

²⁸ Au moyen de l'attente donnée par la sensible, pour ne donner qu'un exemple.

²⁹ François Decarsin, « l'organisation du temps en musique sur l'axe passé/futur », in Costin Miereanu et Xavier Hascher (dir.), *Les universaux en musique, actes du quatrième congrès international de la signification musicale*, Publications de la Sorbonne, 1998, p. 591.

³⁰ Kramer, *op. cit.*, p. 375.

PROFONDEUR DU TEMPS VÉCU

Il est difficile de parler de « temps vécu » sans que les arrière-plans conceptuels de la psychiatrie, de la psychologie ou d'une certaine philosophie (la phénoménologie par exemple) ne refassent immédiatement surface, entraînant avec eux des noms aussi prestigieux qu'Eugène Minkowski, Edmond Husserl ou Henry Bergson. Mais avec seulement un peu d'intuition, on saisit aisément que le temps vécu est plus dense que le temps « physique » ; que lorsqu'il est vécu, le temps nécessairement s'épaissit, prend de l'ampleur, de la profondeur. Le temps vécu a autant le caractère de la temporalité que le caractère de la spatialité, probablement parce que l'univers sensible³¹ de l'homme est toujours conditionné par la double modalité spatiale/temporelle³². L'instant a donc une densité, il a une texture, il a une forme. Ainsi, on peut assimiler la *profondeur du temps vécu* à la forme que la musique donne, pour moi, à l'instant. *Pour moi*, car cette forme est indexée sur la force de mes émotions propres, elle est indexée sur ce que profondément, je ressens. La musique donne de l'espace au temps, car elle procure justement des émotions, nous *interroge*, inspire le dégoût ou donne du plaisir, ce plaisir dont Paul Valéry disait qu'il « n'existe que dans l'instant »³³. Sans trop risquer, c'est probablement l'une des forces de la musique, que de *créer* des instants par les émotions qu'elle procure et par les sentiments qu'elle suscite. En créant des instants, la musique sculpte le relief du temps, elle amène de la profondeur à notre vie.

La spatialisation du temps est la conséquence d'une tentative de rétention³⁴ du temps chronologique, ce qui pourrait se traduire sur le plan psychologique comme la non-acceptation de la fuite du temps, fuite nous amenant inexorablement vers notre mort. Dans cette tentative, le cartésien y verra une incongruité ou une impossibilité, comme la science y voit le plus

³¹ Tout comme son univers conceptuel. Le langage utilise des mots appartenant au champ sémantique de l'espace pour décrire le temps.

³² En outre, on sait depuis Kant que la représentation du temps est de l'ordre de la spatialité. Les objets qui nous entourent – il suffit d'ouvrir les yeux – nous les intuitions dans l'espace et nous les représentons mentalement dans l'espace, en termes de spatialité. Pour utiliser des mots simples, la représentation que l'on en a est spatiale. Paradoxalement, il en est de même pour le temps. On se représente le temps, par exemple, par un segment de droite, orienté sur l'axe passé/futur, avec un point qui représente plus ou moins le présent où l'on vit. Si on veut avoir une représentation du temps, cela n'est possible que par cette *transposition* dans l'espace.

³³ Paul Valéry, *Deuxième Congrès international d'esthétique et de science de l'art*, Volumes 1 à 2, Paris, Librairie F. Alcan, 1937, p. xix.

³⁴ Ici le mot *rétention* n'est pas à prendre comme synonyme du mot mémoire. Il n'est pas à prendre non plus au strict sens phénoménologique, qui distingue mémoire et rétention. Il ne s'agit pas exactement de la rétention du temps de Husserl, de Ricoeur ou de Locke, à savoir un « juste passé » qu'il s'agit de « maintenir avec le présent », ou selon les mots de John Locke, les « effets d'une impression précédente » (John Locke, *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, (I), Paris, Vrin, 1983, p. 106). Il s'agit plus, selon nous, de ne pas accepter la fuite du temps, de la tentative impossible de retenir le temps.

ancien rêve de l'humanité : l'immortalité. Sans aller jusqu'à défendre l'idée assez poétique – mais aussi, faut-il le reconnaître, un peu naïve – selon laquelle la musique permettrait d'avoir un aperçu de l'immortalité, nous pouvons au moins inférer qu'elle a cette propriété peu commune de nous donner le sentiment de suspendre l'égrainement du temps pour vivre dans l'instant.

L'INSTANT MUSICOLOGIQUE

En guise de conclusion, je pourrais essayer de décrire un troisième type d'instant en musique qui, à mon sens, fonde la musicologie comme discipline. L'instant musical (*la musique suspend l'égrainement du temps et nous permet d'en sentir la profondeur*) est probablement dépourvu de l'essentiel. Cet instant est dépeuplé, car il est vide de toute réciprocité, inhabité par une quelconque forme d'altérité. L'instant musical peut être tout à fait égoïste, si celui qui le vit s'en tient à la simple émotion que la musique lui procure, ou à la seule signification que la musique revêt pour lui. Il peut toutefois faire le choix de partager cette émotion et cette signification en formulant un discours sur la musique, ou de les dépasser, en écoutant le discours d'un *autre* sur cette musique. Cette étape supplémentaire, probablement vécue par tous les auteurs de ce livre, je la nomme *instant musicologique*.

L'idée selon laquelle la volonté de porter (ou d'entendre³⁵) un discours sur une musique naitrait dans l'instant, ne peut être soutenue que si l'on considère l'instant comme une qualité du temps vécu. Certes, on pourrait aisément reconnaître qu'il existe – comme pour toute action – un seuil à partir duquel on fait le choix de formuler ou d'écouter un discours sur la musique. Mais ce qui sera entendu ici par « instant » n'est pas ce *point de catastrophe* commun à toute action et toute décision, mais le temps vécu lorsque la musique motive en moi l'envie d'aller au-delà de mon propre « localisme », pour transmettre la signification qu'elle revêt pour moi par le biais du discours, ou pour comprendre la signification qu'elle revêt pour autrui par le biais d'une lecture, par exemple. Donner du sens ou un sens à la musique : voici l'étape première de l'instant musicologique. Cette première étape est donc assimilable à *l'instant musical* évoqué un peu plus tôt, caractérisé par la sensation de profondeur du temps vécu lors de l'écoute. Et cette sensation, cette émotion, les sentiments qui en résultent, permettent d'attribuer du sens à la musique. Une musique doit percuter nos sens pour que l'on puisse lui attribuer du sens. Donner du sens nécessite une rencontre sensible avec l'œuvre, mais cette rencontre n'est qu'un premier niveau d'accès au sens. En effet, il y a en toute vraisemblance une seconde étape à l'instant musicologique, tant nécessaire que la première : celle de la

³⁵ Selon qu'on soit émetteur ou récepteur d'un discours.

rencontre avec autrui, celle du *partage*, de l'*échange*, sans lesquels l'instant est dépeuplé, sans altérité, *sans parole*.

[Cette rencontre] est la mienne tout autant que la vôtre puisqu'elle est celle de l'altérité et du jaillissement du sens, mais également celle de la différence à accepter et du respect à conquérir. Deux temps... Deux lieux... En tension perpétuelle tant il est vrai que la reconnaissance avant même de connaître porte l'être au-delà de ce qu'il est, mais ne le conduit pas naturellement vers le second lieu. Car celui-ci suppose de s'être extrait de l'aveuglement. En effet, si l'évidence, premier acte de mobilité (Paul Klee), met en mouvement ; elle se heurte très vite à l'arrêt. Au doute. Parce qu'au regard de notre histoire intellectuelle et personnelle, cette rencontre sans parole apparaît bien trop naïve.³⁶

Le besoin d'altérité. C'est ce besoin qui caractérise plus particulièrement l'instant musicologique. Donner du sens ne suffit pas, encore reste-t-il à partager avec autrui le sens. Au juste, une rencontre sans parole, sans échange, sans partage, sans altérité n'en est pas une. L'instant musical, cette profondeur du temps vécu que nous caractérisions dans le second chapitre, ne peut devenir musicologique que si nos propres paroles sont portées à la connaissance d'autrui³⁷. Le sens *pour-soi* et le partage de ce sens avec *autrui*, sont les deux étapes de l'instant musicologique ; ils sont, en outre, les deux étapes de la recherche. « Toute recherche n'est-elle pas toujours et au départ une projection personnelle ou une évaluation subjective à laquelle il s'agit de donner une forme et une consistance ? »³⁸.

Contrairement à l'instant musical qui peut être tout à fait personnel, intime, égoïste – pourquoi pas, l'instant musicologique est celui du partage, il fait coexister nécessairement « deux temps... deux lieux... ». Il est un *temps* de rencontre qui réunit différents temps vécus, un lieu de rencontre qui réunit différents lieux, qui tente d'accorder nos *univers locaux*, qui cherche à obtenir la « *synchronicité* de nos localismes » dont parle Christine Esclapez dans ce livre. En somme, l'instant musicologique vise à devenir une « polyphonie d'égos » comme aurait pu l'écrire Bakhtine : un *instant qui tente d'accorder des instants*.

³⁶ Christine Esclapez, *La musique comme parole des corps : Boris de Schlæzer, André Souris et André Boucourechliev*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 66.

³⁷ En cela, une certaine éthique de réciprocité fonde la recherche en musicologie et en sciences humaines. Lire à ce propos le passionnant livre (et en particulier l'introduction) de Marília Amorim, *Dialogisme et altérité dans les sciences humaines*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 15 sq.

³⁸ Esclapez, *op. cit.*, p. 67.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AGAMBEN, Giorgio, *Le temps qui reste*, Paris, Rivages, 2000.
- AMORIM, Marilia, *Dialogisme et altérité dans les sciences humaines*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- BACHELARD, Gaston, *Instant poétique et instant métaphysique, l'intuition de l'instant*, Paris, Gonthier, 1966.
- , *La dialectique de la durée*, Paris, Presses universitaires de France, 1963.
- BAILLET, Jérôme, « Flèche du temps et processus dans les musiques après 1965 », in LÉVY, Fabien (dir.), *Les écritures du temps (musique, rythme, etc.)*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- CAVELL, Stanley, *Dire et vouloir dire*, traduit en français par Sandra Laugier et Christian Fournier, Paris, Éditions du Cerf, 2009.
- CHANG, Leiling, *György Ligeti : lorsque le temps devient espace : analyse du Deuxième livre d'études pour piano*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- DECARSIN, François, « l'organisation du temps en musique sur l'axe passé/futur », les universaux en musique, actes du quatrième congrès international de la signification musicale, sous la direction de Costin Mioreanu et Xavier Hascher, Paris, Publications de la Sorbonne, 1998.
- DECETY, Jean, « De l'intention à l'action : neurophysiologie cognitive des représentations motrices » in THOUMIE, Philippe, et PRADAT-DIEH, Pascale, *La préhension*, Paris, Springer, 2000.
- ESCLAPEZ, Christine, *La musique comme parole des corps : Boris de Schlæzer, André Souris et André Boucourechliev*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- GAONACH, D., et LARIGUADERIE, P., *Mémoire et fonctionnement cognitif : la mémoire de travail*, Paris, Armand Colin, 2000.
- GIRARD, Johan, *Répétitions : L'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2010.
- IMBERTY, Michel, *La musique creuse le temps, De Wagner à Boulez : musique, psychologie, psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- KRAMER, Jonathan D., *The time of music*, New-York, Schirmer Books, 1988.
- LOCKE, John, *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, (I), Paris, Vrin, 1983.
- NEISSER, Ulrich, *Cognitive psychology*, New York, Appleton-Century-Crofts, 1967.
- PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu, Le temps retrouvé*, tome 7, Paris, Gallimard, 1992.
- ROMEYER DHERBEY, Gilbert, *La parole archaïque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- ROUSSELOT, Mathias, *Étude sur l'improvisation musicale. Le témoin de l'instant*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- VALÉRY, Paul, *Deuxième Congrès international d'esthétique et de science de l'art*, Volumes 1 à 2, Paris, Librairie F. Alcan, 1937.