

HERMÉNEUTIQUE DE LA TEMPORALITÉ ET DE LA FORME MUSICALE CHEZ GUSTAVE CHPET

NADEJDA CHTCHETKINA-ROCHER

Wagner fut un grand ramasseur de formules [...] et sans nier son génie, on peut dire qu'il avait mis un point final à la musique de son temps [...] Il fallait donc chercher après Wagner et non d'après Wagner. (Debussy¹)

C'est sans nul doute avec Wagner que la musique a pris conscience d'une évolution qui lui faisait assumer la structure du mythe ; et c'est à partir de ce mouvement aussi que l'art du développement piétine et s'essouffle, dans l'attente du renouveau des formes de composition qui apparaîtra chez Debussy. (Lévi-Strauss²)

En un premier temps, l'auteur avait prévu de faire connaître au lecteur russe les idées de la phénoménologie de Husserl. Mais il fut dès le début poursuivi par la musique de Wagner – il entendait sans cesse Tannhäuser. (Chpet³)

-
1. Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, Gallimard, 1971, p. 63.
 2. C. Lévi-Strauss, *Mythologiques IV*, « L'Homme nu », Plon, 1971, p. 584.
 3. G. Špet [Chpet], *Javlenie i smysl. Fenomenologija kak osnovnaja nauka i ee problemy* [Le Phénomène et le sens. La phénoménologie comme science fondamentale et ses problèmes], in Gustav Špet, *Mysl' i slovo. Izbrannye trudy* [La Pensée et le mot. Œuvres choisies], T. Shchedrina (éd.), M., ROSSPEN, 2005, p. 35.

Dans l'œuvre de Gustave Chpet, la musique occupe une place furtive, mais insistante malgré sa marginalité apparente. La variété des modalités sémiotiques ou stratégiques de cette référence oblique à la musique explique sans doute qu'elle n'ait pas prêté aux mêmes élaborations théoriques que sa réflexion sur le langage. De *Javlenie i smysl'* [Le phénomène et le sens] aux *Estetičeskie Fragmenty* [Fragments esthétiques] en passant par les *Zametki o muzyke* [Notes sur la musique] et *O razdelenii iskusstv* [Sur la division des arts], G. Chpet fait tour à tour de la musique un usage métaphorique, mimétique ou heuristique, car il n'est pas fréquent qu'il l'étudie de manière frontale, comme objet d'analyse ou de typologie esthétique.

J'aborderai l'usage de la musique dans l'œuvre de G. Chpet dans une perspective herméneutique, dans le sens où, pour citer Maryse Dennes,

L'œuvre ne peut être comprise de l'intérieur que dans un acte de re-création, de re-production de l'idée de l'œuvre envisagée, et cela passe toujours par des expériences d'interprétation individuelle⁴.

Pour le dire plus naïvement, je traiterai les conceptions musicales de Chpet comme lui-même utilise la musique. J'essaierai de montrer en quoi la métaphore musicale traduit la volonté de refondation assumée par l'auteur des *Fragments esthétiques*. Je concentrerai mes efforts sur un aspect particulier, mais essentiel de l'art musical, sa dimension temporelle, que je mettrai en rapport avec une compréhension particulière de la notion de « forme interne ». Et je me permettrai de m'appuyer sur d'autres exemples que ceux proposés par Chpet pour souligner les promesses implicites de certaines de ses intuitions.

Le cas Wagner

Dans cette exploration, la référence wagnérienne me servira sinon de fil rouge, du moins de déclencheur. Après avoir rappelé la variété des usages symboliques du cas Wagner dans le discours esthétique du XIX^e et du XX^e siècle, je me permettrai de risquer un déplacement en pensant le langage musical « après Wagner » comme le dit si bien Debussy.

Wagner, on le sait, n'est pas un exemple anodin dans l'histoire culturelle du XIX^e et du XX^e siècle. Tatiana Shchedrina explique

4. Maryse Dennes, « La Fin de la modernité et le retour au classicisme dans les *Fragments esthétiques* de Gustav Chpet », *La Fin de la modernité, Modernités russes*, 2006, 6, p. 59.

l'allusion wagnerienne de la préface de *Javlenie i smysl* comme un clin d'œil au projet husserlien de « retour aux choses mêmes » et montre que le compositeur allemand prend place dans la « sphère de la conversation » à partir de laquelle les idées de Gustave Chpet ont pu acquérir leur forme. Maryse Dennes, de son côté, y voit une image du projet chpétien de fondation d'un nouveau classicisme, ce dernier terme étant compris non comme l'entreprise de « porter et de donner un savoir », mais comme la dynamique ouverte qui « engage à penser et permet ainsi le surgissement d'œuvres nouvelles⁵ ». La réalité que les classiques d'un nouveau genre comme Pouchkine et Wagner nous inviteraient à découvrir ne serait pas la chose naïve du naturalisme, mais l'événement même de la constitution de la chose.

Pour étayer ma propre interprétation, je remonterai en arrière et commencerai par rappeler le moment inaugural de l'entrée, dans la culture française, du discours *wagneriste*. L'horizon de réception fut d'abord préparé par l'article dans lequel Théophile Gautier raconte pour les lecteurs du *Moniteur* l'enthousiasme que provoqua chez lui la découverte de Tannhäuser entendu à Wiesbaden en 1857⁶. Trois ans plus tard, dans sa lettre à Wagner (17 février 1860), Baudelaire dit au maître qu'il « lui doit la plus grande jouissance musicale qu'il ait jamais éprouvée ». Ce « cri suprême de l'âme montée à son paroxysme » qu'est Tannhäuser aurait rappelé le poète à son moi intérieur et à la grandeur⁷. Le fameux article « Richard Wagner et Tannhäuser », publié par la *Revue européenne* le 1^{er} avril 1861, confirme cet enthousiasme et surtout, cherche à le théoriser⁸. Je laisserai de côté ce que j'appellerai le plaidoyer *pro domo*, c'est à dire le folklore baudelairien qu'exploiteront plus tard les symbolistes (théorie des correspondances synesthésiques, transcription des plages sonores en couleurs : rouge, blanc, etc.), pour me pencher sur les éléments de l'analyse qui ont plus de pertinence dans le cadre de mon exposé. Que fait Baudelaire ? Deux choses complémentaires : d'une part, il se livre à une phénoménologie de la perception intime de la musique (en fournissant une liste des effets psychologiques provoqués par l'audition de Tannhäuser), d'autre part, il s'efforce d'étayer la thèse selon laquelle la musique a le pouvoir de provoquer chez des auditeurs différents les mêmes affects et les mêmes associations. Tout se passe comme si le vécu

5. *Ibid.*, p. 62-63.

6. Numéro du *Moniteur* du 29 septembre 1857.

7. C. Baudelaire, *Curiosités esthétiques, l'Art romantique*, Paris, Garnier, 1962, p. 691.

8. *Ibid.*, p. 689-727.

affectif et l'herméneutique esthétique débouchaient simultanément sur la confirmation d'un "*sensus communis*" au sens kantien et la reconnaissance intuitive (anté-prédicative peut-être) de l'être-là de l'objet musical émergent. À quoi cette « nouvelle musique », cette « œuvre d'art de l'avenir », pour citer l'auteur, doit sa nouveauté? Au projet de construire une forme artistique totale? Peut-être. À ce retour au théâtre grec pour proposer un nouveau départ? Sans doute. Au choix de la "légende" comme donné formel? Sans doute aussi: Lévi-Strauss, plus tard, développera les possibilités théoriques et formelles de cet aspect du projet. Wagner rappelle lui-même :

Je quittai une fois pour toutes le terrain de l'histoire et m'établis sur celui de la légende⁹.

La légende en tant que forme offre l'avantage d'être directement intelligible (sans être parasitée par le particulier), mais aussi celui, moins souvent évoqué, de produire, je cite, « un état de rêve qui porte à la pleine clairvoyance¹⁰ ». Mais ces innovations restent mineures.

Essayons de faire un pas de plus. Pour cela, je vais répéter la démarche baudelairienne en l'élargissant. Décrivons les « tables phénoménologiques » fournies par Hector Berlioz, Liszt, Baudelaire pour mieux faire ressortir leurs points communs. Hector Berlioz, qui certes parle plus de Lohengrin que de Tannhäuser, explique que l'auditeur « plonge dans des espaces infinis », « cède à une béatitude croissante » ; il évoque une « adoration extatique », une « lumineuse apparition », des « flammes brûlantes¹¹ ». Liszt, à propos de Lohengrin et de Tannhäuser, parle d'« élément mystique », de « beauté ineffable », de « larges nappes dormantes de mélodie », d'« éther vaporeux qui s'étend », d'« éclat éblouissant des couleurs », d'« éclat céleste »¹². Baudelaire, de son côté, s'ingénie, en fermant les yeux, à retrouver des correspondances (« un son suppose une couleur ») ; en outre, il décrit, dans les termes des fameux poèmes des *Fleurs du Mal*, une sensation d'apesanteur et de volupté ; il insiste également sur l'image de l'ouverture, du mystère de l'accession à un immense horizon.

9. Cité par Charles Baudelaire, « Richard Wagner et Tannhäuser », *L'Art romantique*, Paris, Garnier, 1962, p. 705.

10. *Ibid.*

11. Hector Berlioz, Programme distribué au Théâtre italien, in Charles Baudelaire, *ibid.*, p. 165.

12. Franz Liszt, Lohengrin *et* Tannhäuser, 1851, cité in Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 695.

Autour de quelles thématiques se construit l'accord presque parfait de ces auditeurs célèbres? Je crois pouvoir y distinguer trois foyers distincts : a) ce que j'appellerai la dynamique synesthésiste (sons / couleurs), b) la rhétorique du sublime codée ou non en termes mystiques ; c) les métaphores spatiales. Mon hypothèse est que les deux derniers éléments b) et c) saisissent, au moins partiellement, cette nouveauté wagnérienne à laquelle Chpet semble faire allusion et le font de façon plus originale que le point a).

Je m'explique. Interpréter l'opposition du chant religieux et du chant voluptueux de *Tannhäuser* comme le récit métaphysique d'une lutte entre les deux principes de ciel et de l'enfer, de Dieu et de Satan, comme le fait Baudelaire, n'est pas une découverte. Mais rêver que cette dialectique des « deux infinis » peut déboucher sur un accord dual et non fusionnel entre les dimensions corporelle et spirituelle de l'homme cache une promesse à la fois sémiotique et herméneutique plus intéressante si on la retourne sur l'analyse du langage musical lui-même. C'est la réconciliation de la matière sensible (phonique) et de la signification, le caractère indissociable de leur association hétérogène, la logique de l'inscription matérielle de l'idée, qui se trouvent ainsi posés.

Le deuxième constat (qui correspond au point c) de mon tableau) est plus prometteur encore. À des degrés divers, H. Berlioz, F. Liszt et C. Baudelaire décrivent l'effet produit par la musique wagnérienne en termes topologiques. Ou, pour être plus rigoureux, ce à quoi les longues tenues sonores de Wagner les font accéder n'est pas un espace, mais l'étendue elle-même, c'est-à-dire ce qui précède la délimitation topologique fondatrice de l'espace. Cette découverte de l'espace me paraît se situer au-delà de l'esthétique du sublime, même si elle semble en emprunter le vocabulaire. Nos illustres auditeurs ne font pas que voir de l'espace, ils se trouvent enveloppés dans l'événement du déploiement d'une étendue qui semble les précéder : ces nappes, ces longues plages, ces aires matricielles donnent à la perception l'illusion d'émerger alors qu'elles ont toujours été là. Mais il y a plus. Un art qui donne à voir avec tant d'efficacité l'ineffable étendue doit lui-même être pensé en termes spatiaux. La spatialité, en effet, ne se situe pas seulement du côté de l'objet (ou de la visée, ou de l'affect), mais aussi et surtout du côté du langage musical lui-même : la musique, malgré les apparences, est un art spatial, cherche à nous dire Baudelaire. L'expression de « peintre de l'espace » qu'il réserve à Wagner ne saurait se réduire à la reconnaissance des « coloris » propres aux harmonies wagnériennes, comme on le dit parfois : elle condense parfaitement cette double dimension de la spatialité.

Si je peux risquer une hypothèse, c'est cette qualité particulière de la musique wagnérienne qui a attiré G. Chpet. J'y vois un indice supplémentaire dans le fait que le représentant le plus classique du structuralisme, pressenti et préparé philosophiquement par G. Chpet, a développé à plein cette dimension « possible » du langage wagnérien : je veux parler de C. Lévi-Strauss. Qu'on ne se méprenne pas sur le sens de cette référence : ce n'est pas la réconciliation supposée de l'imaginaire mythologique et de la musique qui intéresse l'auteur des *Mythologiques*, c'est l'idée que ces deux formes de langage peuvent être traitées comme des combinatoires, ou des systèmes de transformation. Le mythe, comme la musique, est un langage qui ne fonctionne qu'en se transformant. Il ne s'agit pas seulement d'affirmer que ces deux formes sont aptes aux variations de toutes sortes, ce serait une simple lapalissade, mais, plus profondément, que leur « dire » s'effectue moins verticalement par rapport à un référent qu'horizontalement par un glissement transformatif incessant. Mythe et musique ne « disent » rien, ils parlent. Et ils parlent, intransitivement, en se répétant sur le mode de la transposition. Le « faux sens » de ces « faux discours » est une auto-écholalie métamorphique. Or, le temps du récit et le temps du développement perdent leur linéarité à partir du moment où l'on rétablit la matrice de leur structure logarithmique. L'*eidos* est ainsi une formule qui précède la mise en branle du mouvement. Cette spatialité inhérente à la structure sémiotique connaît d'ailleurs des variantes qui sont présentées par l'auteur des *Mythologiques* sous la forme d'un carré logique¹³. Les deux pôles antithétiques sont représentés par les structures mathématiques (qui sont « décollées du son et du sens ») et les structures linguistiques (qui « adhèrent au sens et au son »). À l'intérieur de cette opposition maximale, l'on distingue une corrélation oppositive entre la musique (dont la structure, décollée du sens, adhère au son) et le mythe (dont la structure, décollée du son, adhère au sens). Pour citer C. Lévi-Strauss, musique et mythe sont ainsi des langages auxquels on aurait retiré quelque chose.

La deuxième raison qui nous incite à voir dans l'interprétation lévi-straussienne un développement de ce qui est présent en filigrane chez Chpet-auditeur-de-Wagner, c'est son interprétation logique de l'« effet temporel » du développement musical. L'œuvre musicale s'ouvre sur un problème et tend vers sa résolution, mais le fait par un jeu de permutations et de combinaisons qui doit être formalisable et conceptualisable. Le savoir conceptuel de la musi-

13. Claude Lévi-Strauss, *L'Homme nu*, *op. cit.*, p. 577-579.

que tient ainsi aux règles de conversion qui fondent les groupes de transformation. On ne peut résister à l'impression que la célèbre analyse du *Boléro* de Ravel qui apparaît dans le finale de *L'Homme nu*¹⁴ joue le même rôle que la démonstration tabulaire faite sur le mythe d'Œdipe¹⁵ et illustre mieux que les opéras wagnériens l'hypothèse d'école de Lévi-Strauss.

La dernière thèse de musicologie structurale que je me permets de lire comme l'horizon des idées de G. Chpet, réside dans la condition négative de la « traductibilité interne » du langage musical : comme le mythe, la musique paie le côté extrêmement labile de sa traductibilité infra-générique par son impossibilité essentielle à se traduire dans un autre registre. Claude Lévi-Strauss écrit à ce sujet :

On ne peut traduire la musique dans autre chose qu'elle-même sous peine de tomber dans le verbiage à prétention herméneutique¹⁶.

G. Chpet ne dit pas autre chose quand il insiste sur la spécificité du langage musical, annonçant l'invention par les formalistes, dans un autre domaine, du concept de « littéarité ».

Mais il convient à ce stade de dépasser la métaphore du langage pour mieux penser la spécificité de la musique. L'intérêt de G. Chpet tient précisément à ce qu'il s'exprime encore en philosophe et se situe avant la codification « néo-scolastique » du discours formaliste ou structuraliste. L'idée, officialisée plus tard, selon laquelle la langue et la linguistique seraient les paradigmes, la première de tout système de signes, la seconde, de toute analyse scientifique des systèmes de signes, n'avait pas encore acquis ce pouvoir stérilisant sur la pensée qu'elle devait manifester pendant plus d'un demi-siècle. Essayons, en faisant jouer les catégories des linguistes et celles de G. Chpet lui-même, de souligner les spécificités les plus évidentes de la musique.

La théorie de la double articulation (articulation infra-sémantique du phonème et niveau sémantique du morphème) n'a bien évidemment aucune pertinence en musique. En outre, les deux « verticalités » constitutives de la structure intime du signe, soit le rapport du signifiant au signifié, et le rapport global du signe au référent, sont étrangères à la logique musicale, ou ne peuvent y exister qu'à titre de parasites : la musique symboliste dans le pre-

14. *Ibid.*, «Finale», p. 590-591.

15. C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale I*, Paris, Plon, 1958, p. 236.

16. C. Lévi-Strauss, *L'Homme nu*, *op. cit.*, p. 577-578.

mier cas (renvoi de certains sons à certaines images mentales spécifiques) et la musique descriptive dans l'autre (chants d'oiseaux, gargouillement de ruisseaux, etc.) sont non seulement les exemples les plus patents de la médiocrité musicale, mais des négations mêmes de la nature de la musique. Ces dérives existent certes, mais elles ne sont tolérables que dans le sous-produit qu'est la musique de film par exemple.

La musique ne peut « travailler » que sur la latéralité du syntagme et la verticalité de l'harmonie et ne doit rien à la référentialité.

Mais il est intéressant de constater que certaines catégories sémiotico-philosophiques développées par G. Chpet sont plus prometteuses, pour une phénoménologie de la musique, que l'organon formaliste. Seule la théorie de la centralité du mot et l'héritage terministe de Chpet sont dépourvus d'opérativité dans le domaine qui m'occupe. Les entités musicales sont en effet soit inférieures au mot (c'est le cas du son), soit plus complexes que lui (c'est le cas de la phrase musicale). La musique est une langue sans mot, ce qui est sans doute à mettre en rapport avec sa propriété, signalée plus haut, d'être une langue sans « dire ». Mais la ternarité « signification / sens / entéléchie » élaborée par G. Chpet révèle une fécondité certaine, en dehors même des « arts du langage ». Au sens de donnée lexicématique offerte par la tradition et le dictionnaire, le son, ou la série de sons, possèdent une « signification », ou, disons, pour éviter toute ambiguïté, une « valeur significative », telle qu'elle est donnée par le système modal de référence : la preuve en est son caractère « reconnaissable ». La réalisation particulière de ce matériau « significatif » dans un syntagme qui déploie une ou des figures, correspond approximativement à l'effet de « sens » décrit par G. Chpet. En outre, l'idée d'être-en-puissance, et la faculté de transformation impliquées par le concept d'entéléchie, permettent de rendre compte de certaines spécificités intimes de la musique. Mon approche de la temporalité m'offrira plus loin l'occasion d'éclairer cet horizon théorique. Mais il faut avant cela dessiner en creux ce que l'esthétique chpétienne cherche à dépasser.

Critique des conceptions musicales classiques

Certains des principaux thèmes qui condensent les conceptions musicales de Gustave Chpet tiennent à son refus de la « *čuvstvitel'nost'* », à son insistance sur le rôle de concept, à son ambition de définir un modèle algorithmique, à sa réflexion sur la structure interne du signe. Or, il n'est pas nécessaire de connaître à fond l'histoire de l'esthétique occidentale pour percevoir dans ces

foyers de refondation évoqués par Chpet une volonté précise de se démarquer de l'héritage philosophique des XVIII^e et XIX^e siècles.

L'intellectualisme délibéré de l'esthétique chpétienne renverse la fameuse conception de la musique défendue par D. Diderot :

La musique est le plus violent des beaux arts¹⁷.

Le musicien saisira le cri de la nature, lorsqu'il se produit violent et inarticulé ; et il en fera la base de sa mélodie¹⁸.

Il n'est pas impossible de supposer également que G. Chpet cherche à se dissocier de la position kantienne, qui fait de la musique « un beau jeu des sensations », et qui la place plutôt du côté de la jouissance que du côté de la culture. « En tant que jouissance, dit l'auteur de la *Critique du jugement*, elle exige de fréquents changements, sinon elle engendre l'ennui¹⁹ ». Enfin et surtout, l'idée kantienne selon laquelle, en musique, « c'est seulement la forme de la composition des sensations et non la forme d'un langage qui sert à exprimer l'idée esthétique » ne peut être admise par G. Chpet. Pas plus d'ailleurs que la réduction de la musique à une impression passagère suscitée par le processus menant des sensations aux idées indéterminées. Si l'héritage kantien reste partiellement vivant chez G. Chpet, c'est peut-être dans l'analyse du processus de la perception qu'il faut le voir. L'intuition saisit le divers. L'imagination permet au divers de l'intuition de former une image. Et c'est alors que naît la perception, en tant que conscience empirique de ce qui est donné dans l'intuition ; encore n'est-elle possible que par la « synthèse de l'appréhension ». Mais l'important, chez G. Chpet, est l'abandon de la théorie du sublime qui, au-delà même de Kant, a survécu jusque chez les romantiques tardifs. En effet, la problématique de l'infini (du côté de l'objet) et de l'ineffable (du côté du langage esthétique) se trouve déplacée et remplacée par le thème de la totalité heureuse : il définit ainsi la véritable jouissance esthétique comme

cette capacité qu'a l'œuvre (...) artistique d'organiser en un Tout l'ensemble des impression et des émotions dont elle est porteuse²⁰.

17. D. Diderot, « Additions à la Lettre sur les aveugles », *Œuvres philosophiques*, Paris, Garnier, p. 157 [Diderot cite ici Mélanie de Salignac].

18. D. Diderot, « Entretiens sur le fils naturel », *Œuvres esthétiques, op. cit.*, p. 170.

19. E. Kant, *Critique du Jugement* § 51 et §14 ; Cf. Eisler, « Musique », *Kant Lexicon*, Paris, Gallimard, 1994.

20. Maryse Dennes, art.cit, p. 62.

L'analyse chpétienne, pour fragmentaire qu'elle soit, trahit également un autre rejet : l'abandon de l'esthétique métaphysique de Hegel. L'on se souvient que dans l'« Introduction à l'esthétique du Beau », Hegel affirme :

Art, religion et philosophie ont ceci de commun que l'esprit fini s'exerce sur un objet absolu, qui est une vérité absolue²¹.

Chez G. Chpet, l'autonomisation de l'art, la constitution du sémiotique comme un domaine *sui generis*, et la perte du sens naïf de la présence (même s'il s'agit d'une présence comme horizon) ne peuvent qu'invalider l'idéalisme hégélien.

C'est à J. Piaget que nous demanderons une définition de ce qui est en gestation dans la phénoménologie herméneutique de Chpet, à savoir une topique de la sémosis :

Dans le réel comme en mathématiques, toute forme est un contenu pour celles qui l'englobent et tout contenu est une forme pour ceux qu'il contient²².

Pour nous replacer dans le champ du discours esthétique, et dans le cadre des discussions des premières décennies du XX^e siècle, l'on pourrait dire que Chpet souligne implicitement les impasses de l'intellectualisme de l'esthétique wölfflinienne (comme Croce, il refuse de poser l'antériorité de la forme intérieure par rapport à la forme extérieure), mais dépasse simultanément l'hégélianisme de la critique crocienne de Wölfflin et sa conception de *l'intuizione espressa*²³.

Temporalité et forme musicale

Après avoir ainsi brossé à gros traits le cadre conceptuel général dans lequel s'inscrit la réflexion sur la musique, je souhaiterais affiner l'analyse en choisissant pour point focal la question de la temporalité musicale : sa richesse heuristique ainsi que les problèmes implicites qui s'attachent à une telle perspective me semblent être les plus aptes à faciliter le déploiement du non dit chpétien et à dépasser la clôture wagnérienne.

Deux indices, apparemment ténus, introduisent la temporalité dans la réflexion chpétienne sur la musique, et le font de manière

21. Hegel, *Introduction à l'Esthétique*, Paris, Flammarion, 1979, p. 143.

22. Jean Piaget, *Le Structuralisme*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1968, p. 95.

23. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 1966 ; Voir aussi : *Réflexions sur l'histoire de l'art*, Paris, Flammarion, 1997 ; Pour Croce, voir ses *Essais d'esthétique*, Paris, Gallimard, 1991, p. 203 sq.

paradoxe. L'un est fourni par la réponse à S.F. Feinberg sur le pouvoir d'érosion du temps historique (*vremja*). L'autre découle de ce que j'appellerai le chiasme métempirique des arts plastiques et des arts musicaux.

S.F. Feinberg, dans son ouvrage *Sud'ba muzykal'noj formy* [Destin des formes musicales], signale que le devenir historique érode les langages musicaux et nous les rend progressivement incompréhensibles²⁴. À cela G. Chpet répond que ces langages apparemment inaccessibles reposent sur un code dont les règles peuvent être étudiées et qui rendront à nouveau audible le langage perdu²⁵. On le voit, il n'est évidemment pas question ici de temporalité interne à la musique, mais d'historicité. Il reste cependant qu'il est typique de la pensée de G. Chpet de remplacer l'approche temporelle par une interprétation combinatoire purement topologique. Les différents langages musicaux, dans cette perspective, ne se succèdent pas linéairement, mais coexistent dans le même champ combinatoire comme des possibilités compréhensibles.

Le deuxième exemple apparaît dans le schéma classificatoire des arts²⁶. Les langages artistiques sont définis tabulairement en fonction de paramètres divers, formels, temporels, fonctionnels. La musique se trouve confrontée à la sculpture : leur relation d'opposition symétrique tient au fait que la musique repose sur une modalité « *konstruktivno logičeskaja* », alors que la sculpture, elle, met en œuvre une modalité « *ekspressivno-dinamičeskaja* ». Pour faire simple, posons que cette mise en scène chiasmatisée revient à dire que la spécificité de ces deux arts opposés consiste précisément à exprimer ce qui par nature leur échappe, à savoir le mouvement pour les arts plastiques, et la structure spatio-logique pour la musique.

Malgré leur caractère fugitif et leur pertinence très indirecte, ces deux indices me renforcent dans l'idée qu'il convient d'aborder

24. Feinberg, « *Sud'ba muzykal'noj formy* » [La destinée de la forme musicale] cité in G. Špet, « *Zametki o muzyke* » [Notes sur la musique], « *Iskusstvo kak vid znanija* » [L'Art comme mode du savoir] dorénavant : IKVZ, *Iskusstvo kak vid znanija. Izbrannye trudy po filosofii kul'tury* [L'Art comme mode du savoir. Œuvres choisies sur la philosophie de la culture], M., ROSSPEN, 2007, p. 90-94.

25. G. Chpet répond à l'accusation d'inaccessibilité de la « musique primitive » ou « orientale » (sic) en soulignant : « *nužno tol'ko usvoit' sootvetstvujuščuju grammatiku siamskoj gammy* » [Il faut simplement assimiler la grammaire de la gamme siamoise].

26. G. Špet, « *O Razdelenii isskustv* » [Sur la Séparation des arts], p. 103-111. Le tableau apparaît à la p. 106.

plus profondément la question de la temporalité musicale en tirant parti de certaines des intuitions chpétiennes signalées plus haut. Comment poser la question de la temporalité interne de la forme musicale ? En quels « lieux » du langage musical peut-on observer le travail de la temporalité ?

C'est une banalité, dans la réflexion sur la musique, que d'insister sur sa dimension essentiellement temporelle, qu'on a coutume d'opposer à la spatialité des arts plastiques. Le morceau (sonate, concerto, symphonie) ne se livre que dans la durée, alors que le tableau s'offrirait immédiatement et totalement à l'appréhension. Point n'est besoin de pousser la réflexion très loin pour découvrir la superficialité de cet a priori et la grande naïveté de cette opposition. D'une part, cette opposition concerne le simple acte de réception (ou de consommation) de l'œuvre d'art et non sa structure interne ; d'autre part, aucune phénoménologie sérieuse de la conscience du temps musical et de l'intelligibilité de la phrase musicale chez l'auditeur n'est entreprise.

Pour clarifier la situation, et éviter de confondre les plans, je me permettrai de fournir, en vrac, une liste des dimensions du langage musical où se manifeste le travail de la temporalité, en faisant comme si la temporalité en question était une entité homogène dans son concept.

Puis, je m'efforcerai de montrer que l'acte d'herméneutique intuitive de l'œuvre musicale met en branle des modalités différentes de la temporalité. Je me demanderai enfin si cette phénoménologie de l'expérience musicale ne permet pas de relativiser l'importance supposée du temps, ou de le penser à l'aide d'autres métaphores que celles du procès ou du flux.

Au niveau le plus infime, la temporalité se manifeste dans la texture physiologique de l'unité de base du matériau musical (qui, incidemment, n'a d'unité que le nom) : un son possède des harmoniques. Le nombre, ou la richesse des harmoniques varie avec chaque son. Or, on le sait, le son possède une durée. Mais cette durée est à la fois quantitative (la période de vibration et d'audibilité) et qualitative (cette dimension dépend du nombre des harmoniques). On le sait, Chpet a lu avec beaucoup d'intérêt le livre de Paul Bekker *Von den Naturreichen des Klanges. Grundriss einer Phänomenologie der Musik*, qui aborde, entre autres problèmes, cette dimension technique de la définition du « son »²⁷.

27. Paul Bekker, *Von den Naturreichen des Klanges. Grundriss einer Phänomenologie der Musik*, Berlin, 1925. Les notes de Chpet sur cet ouvrage apparaissent in IKVZ, p. 686-689 sous le titre « Vypiski iz knigi Paulja Bekkera V

La temporalité apparaît ensuite dans la concaténation des sons considérée dans sa neutralité, c'est-à-dire hors de toute directionnalité. Si l'on fait un pas de plus, cette concaténation prend l'aspect d'une figure quand elle forme un syntagme audible comme tel et vécu comme une unité de sens (les quelques notes d'un thème par exemple) : à la successivité indifférente de la concaténation s'oppose la durée pleine et clôturée d'une phrase. Autre procédé élémentaire, la redondance permet de compenser l'illisibilité linéaire de la série, et d'introduire de la synchronie dans la diachronie.

Au niveau suivant de complexité, l'on trouve les sous-éléments qui constituent une forme musicale (le refrain et les épisodes de la forme rondo ABACA).

Puis, tout naturellement, le développement global d'une forme (sonate, rondo, etc.) nous offre l'exemple d'une macrostructure temporelle, caractérisée par des figures de succession et des marqueurs de complétude. Mais le temps n'est nullement homogène puisqu'un regard même rapide sur la structure de ces formes fait apparaître des régimes différents : dans l'allegro de la forme sonate, l'intensivité « verticale » du (ou des) thème(s) s'oppose à l'extensivité atone du "pont" (*svjazki* en russe), qui joue un rôle purement relationnel.

Et enfin, la dimension temporelle la plus intime de la forme musicale tient à sa nature vectorielle : le développement est tout entier orienté vers la tonique qui constitue l'horizon du syntagme musical. Le pouvoir d'aimantation de la tonique détient la clé de la temporalité du langage musical aussi bien en tant que structure objective qu'en tant que dimension psychologique (tension / détente). Rappelons bien évidemment que ces quelques caractéristiques ne sont pertinentes que pendant une période déterminée de la musique occidentale et n'offrent qu'une prégnance limitée (sinon nulle) quand on aborde d'autres langages musicaux.

Abandonnons maintenant ces lieux objectifs de la structure temporelle de l'œuvre musicale pour esquisser très grossièrement une phénoménologie du temps perçu dans l'acte même d'audition, pour rappeler l'insuffisance de la métaphore du flux ou du processus.

Supposons, à titre d'hypothèse, l'existence d'une concaténation neutre de sons privée de redondances, de signes de reconnaissance et de figures. Imaginons maintenant que face à ce pur procès d'insignifiance sonore se situe une conscience qui percevrait la diversité des sons au même rythme et dans la même succession :

carstve zvukov... » [Passages extraits du livre de Paul Bekker *Dans l'empire des sons*].

cette absence de figure et de sens déboucherait sur la perception d'un pur procès non synthétisable, et donc réduit à une succession de points.

Un temps sans figure perd sa dimension de temps face à une conscience sans mémoire.

Observons maintenant l'acte d'aperception d'un morceau réel. Loin d'être réduite à enregistrer des ponctualités sonores, l'oreille va et vient en deçà et au-delà de la clôture du présent. D'analepse en prolepse, l'oreille constitue sa mémoire en saisissant la figure qui se construit et en anticipant le déroulement ultérieur du syntagme. Cette fois-ci, beaucoup plus que dans la concaténation, le temps se déploie dans sa plénitude, mais il ne peut se déployer qu'en se dépassant dans le géométrisme atemporel de la figure. C'est la saisie de la formule et de son retour sous des apparences différentes qui provoque le plaisir musical, la détente, un peu comme l'alternance de « *fort* » et de « *da* » dans la célèbre étude de Freud « *Au-delà du principe du plaisir* ».

Le temps est donc toujours absent : dans la séquence neutre (pure hypothèse théorique réalisée par certaines formes de musique moderne), il se dissout car aucun signe n'en assure la lisibilité ; dans la phrase figurée, il se transcende en schème.

L'*apostasis* inhérente au « *nun* » aristotélicien nous fournit un outil philosophique adéquat pour penser cette aliénation à soi du maintenant. Aubenque et Garelli²⁸ ont montré de manière extrêmement convaincante que l'*apostasis* ne devait pas être pensée à l'extérieur du noyau du « *nun* », comme le fait Hegel, mais dans son tissu le plus intime. Étranger à soi parce qu'il est par nature « pouvoir être », le maintenant ne peut être une présence.

La conscience ne se contente pas d'aller et venir, elle opère à chaque césure (micro-unités et macrostructures) ce que Kant appelle des synthèses d'abord provisoires, puis auto-correctées.

Ces synthèses déclenchent leur lot de plaisir esthétique quand elles exigent un effort herméneutique face à l'objet qui, comme la femme rêvée par Nerval, n'est ni tout à fait le même (ce serait de l'académisme), ni tout à fait autre (ce serait l'inaudibilité totale) : retrouver, sous le masque de l'inconnu, le même qu'on avait perdu, sans être absolument sûr de son identité, est peut-être l'un des ressorts secrets de la jouissance esthétique. L'on peut même faire un pas de plus et rappeler à la suite de M. Proust et de C. Lévi-Strauss que c'est souvent après coup (après le mouvement ou après

28. Jacques Garelli, *Le temps des signes*, Klincksieck, 1983, p. 85 ; Aubenque, *Le Problème de l'être chez Aristote*, Paris, PUF, 2^e éd., 1966.

le morceau), dans le silence qui fait suite à la musique, que la synthèse reconstruit la figure et libère le plaisir.

L'auditeur se retrouve saturé de musique, submergé de sens, en proie à une sorte d'envahissement qui le dépossède de son individualité et de son être²⁹.

Claude Lévi-Strauss conclut alors :

La joie musicale, c'est celle de l'âme invitée pour une fois à se reconnaître dans le corps³⁰.

Si la musique permet que « l'ordre du sensible et celui de l'intelligible se rejoignent », cette synthèse ne peut se réaliser qu'après un nécessaire décalage. Seule l'hystérie, cette déformation du plaisir esthétique qui vit sur le mode pressé de l'*a priori*, peut connaître des jouissances synchrones parce que feintes, et s'enthousiasmer à la première note ou, plus maladivement encore, au moment de la levée du chef d'orchestre...

Chpet au-delà de Wagner

J'ai esquissé l'hypothèse selon laquelle G. Chpet aurait posé intuitivement la nature spatiale de la structure musicale. J'aimerais montrer, pour terminer, que certains langages musicaux sont beaucoup plus aptes que les opéras de Wagner à illustrer cette conception. Comme le disait Debussy,

Wagner, si l'on peut s'exprimer avec un peu de la grandiloquence qui lui convient, fut un beau coucher de soleil que l'on a pris pour une aurore³¹.

Cherchons donc les aurores. L'on sait que Debussy, après l'exposition universelle de 1889, a décidé de fuir la pléthore du *panthéon tétralogue* et ses *effluves de marécage*, de quitter les *Wotan en demi-bottes* et les *Tristan en veston de velours*, pour s'ouvrir aux charmes du gamelan javanais. Il avouait y trouver moins de dieux, moins de bruit et plus de musique que chez *Monsieur Wagner*.

Pour mieux saisir la découverte faite par Debussy, commençons, avant d'analyser quelques œuvres du compositeur français, par citer l'interprétation donnée par Tiersot dans « Musiques pittoresques » de la partie instrumentale du *wani-wani* écoutée au village javanais de l'Exposition de 1889 :

29. C. Lévi-Strauss, *L'Homme nu*, op. cit., p. 578

30. *Ibid.*

31. Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*. Paris, Gallimard, 1987 (éd. augmentée), p. 67.

La séquence formelle est reproduite trois fois de suite [...] elle reprend ensuite à un rythme ralenti et tout en diminuant, s'achève sur une note finale inattendue, sans conclusion, laissant l'attention suspendue, le sens musical non résolu. Nos amateurs de musique disent : « ce n'est pas achevé ! » Mais quelle est la chose qui se termine dans ce bas monde ? Est-ce que tout ne recommence pas à nouveau ? [...] Est-ce que nous ne nous trouvons pas en présence de l'immuable identité des choses ? Telle est, peut-être, la philosophie dernière de cette cadence javanaise³².

L'absence d'orientation vers la tonique, et son effet de détemporalisation sont parfaitement saisis par Tiersot. Huizinga, en 1937, qui utilisera d'autres métaphores pour exprimer la même idée : la musique javanaise

ne crée pas un chant pour nos oreilles ; c'est **un état** comme l'éclat de la lune épandu sur les champs. Elle court et coule, babillant et gargouillant comme un ruisseau descendu des montagnes, mais elle n'est jamais monotone [...] elle est toujours la même et pourtant change sans cesse³³.

Cette permanence dans le changement, qui crée une impression d'éternité explique pourquoi les musiques asiatiques sont audibles des nuits entières alors que la musique occidentale dépasse le seuil de tolérance auditive au bout de deux ou trois heures.

Or Debussy s'est efforcé d'intégrer certains principes du langage musical asiatique indo-indonésien en allant délibérément au-delà du simple placage exotisant de la citation. Il va sans dire qu'il importe et assimile dans le même mouvement l'effet de transformation du temps. R. Mueller³⁴ a montré, en analysant rigoureusement la *Fantaisie pour piano et orchestre* de Debussy, que son langage reprenait certains principes du gamelan javanais, et en particulier plusieurs caractéristiques du fameux *wani-wani*. Notons d'abord que les groupes rythmiques javanais sont le plus souvent accentués sur la finale, ce que reproduit Debussy dans la deuxième moitié de l'*ostinato*. Le musicien français utilise également toutes les possibilités du "*slendro*" qu'il perçoit comme une gamme pentatonique anhémitonique : l'absence des demi-tons lui permet de faire l'économie de la dialectique de la tension et de la résolution dont j'ai plus haut mentionné l'importance pour la musique occidentale. Il utilise ensuite à plein les formes à symétrie axiale de type antimé-

32 Richard Mueller, *Javanese Influence on Debussy's "Fantaisie" and beyond*, 19th-Century Music 10. 2 (Fall 1986), p. 157-186.

33 Cité par Kunst in *Music in Java I*, p. 249, La Haye, 1949.

34 R. Mueller, *op. cit.*, p. 182.

tabolique. Enfin et surtout il fait reposer la “forme sonate” de sa Fantaisie sur un thème cyclique qui est manifestement emprunté au *balungan* du premier des deux *gongan* (cycle) du *wani-wani*.

Dans un même ordre d'idées, Shiina et Tamba³⁵ ont montré que la structure interne de la musique de Cour chinoise et japonaise (*gagaku*), malgré des formes rythmiquement conclusives (*jo / ha / kyū*), ne possédait pas d'orientation temporelle de type vectoriel.

Je pourrais également citer le cas de la musique indienne dont toutes les caractéristiques tournent le dos à la temporalité de type occidental, et cela malgré la présence d'une hiérarchie des notes constitutives (*graha* ou note de départ, *amsa* ou note prédominante et *nyāsa* ou note finale). Le développement purement spatial de l'*ālāpa*, qui ressemble à des montées en rosace, revenant sans cesse au centre modal après chaque volute est un exemple parmi d'autres. L'altération fondamentale du tempérament par l'hypertrophie de l'ornementation, le contexte mélodique, le caractère du rāga et la liberté d'interprétation (permettant une amplitude d'un ton et demi) nous offrent une autre configuration tout aussi parlante. Pour résumer, je m'avancerai à caractériser la musique indienne par le terme d'autoréférentialité. D'une part, parce qu'à la différence des Grecs, les Indiens n'ont pas utilisé de supports mathématiques pour théoriser les intervalles. Ils n'ont ensuite jamais cherché (avant la période moderne) à déterminer les hauteurs à l'aide d'un diapason fixe. Et enfin, ce qui complète les deux points cités *supra*, parce que la théorie des ornements et des caractères propres aux notes pousse à les définir non comme des positions relatives, mais comme des entités pleines exigeant d'être comprises en elles-mêmes.

Conclusion

En conclusion, je me risquerai à affirmer que si les novateurs comme Debussy ou les langages non occidentaux comme la musique javanaise ou indienne développent de façon plus convaincante que Wagner les non-dits de la conception chpétienne, ses préjugés européo-centristes l'ont empêché de considérer sérieusement cette promesse de l'orient qui était, avec le sérialisme, la seule possibilité de sortie de l'impasse du langage musical du XIX^e siècle, et le seul moyen d'élaborer, par des voies détournées, un nouveau classicisme.

35. A.Tamba, *Musiques traditionnelles du Japon*, Arles, Actes Sud, 1995 ; R. Shiina, *Kindai Seiyō ni okeru eguzoteizumu (exotisme) no shōsō*. Kiyō TK., 1987.

* * *

Références bibliographiques en musicologie

Musique (généralités) :

- Geneviève Balardelle, « L'exotisme extrême-oriental en France au tournant du siècle », *Revue internationale de musique française*, 1981, 6.
- Jean-Pierre Bartori, « La musique française et l'Orient », *Revue internationale de musique française*, 1981, 6.
- Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard 1971 et 1987 (éd. augmentée).
- François Michel (éd.), *Encyclopédie de la musique* (3 volumes), Paris, Fasquelle, 1959.
- Richard Mueller, « Javanese Influence on Debussy's *Fantaisie* and Beyond », *19th Century Music*, 10. 2, (Fall 1986).
- Danièle Pistone, « Les conditions historiques de l'exotisme musical français », *Revue internationale de musique française*, 1981.
- Ryôsuke Shiina, *Debussy no ongaku to Tôyô* [La Musique de Debussy et l'Orient], 1986, Tokyo, Université de Tokyo, Kiyô.

Musique japonaise :

- Pierre Landy, *Musique du Japon*, Paris, Buchet-Chastel, 1970.
- Akira Tamba, *La Théorie et l'esthétique musicale japonaise*, Paris, Publications orientalistes de France, 1988.
- Akira Tamba, *Musiques traditionnelles du Japon*, Arles, Actes Sud, 1995.

Musique indienne et péri-indienne :

- V.N. Bhatkhande, *A Short Historical Survey of the Music of Upper India*, Bombay, 1917, (rééd. 1934).
- K.V. Deval, *Theory of Indian Music as Expounded by Somanâtha*, Poona, 1916.
- Ghose, Monomohan, *The Natyasastra*, vol. I, Calcutta, 1951.
- Shri K. Vâsudeva Sâstri, *The Science of Music*, Calcutta, 1954.
- Swâmî Prajnânânda, *Historical Development of Indian Music*, Calcutta, 1973.

Autres musiques asiatiques :

- J. Kunst, *Music in Java*, La Haye, 1949 (2^e édition).
- C. McPhee, « The Five-tone Gamelan Music of Bali », in *M.Q.*, XXV (Londres), 1949.
- Swâmî Prajnânânda, *Music of the South-Asian Peoples*, Calcutta, 1952.