

CONSIDÉRATIONS SUR UNE «MUSIQUE ATEMPORELLE»¹

1. Des contacts entre la musique de type « occidentale » (d'après la Renaissance) et le folklore européen ou extraeuropéen⁴ ont eu lieu dans les deux sens⁵, surtout au niveau « morphologique » (système mélodique, rythmique, de timbre)⁶.

1.1. Les différences essentielles semblent être concentrées au niveau « syntaxique » (système de la succession, de « l'existence temporelle » proprement dite des éléments « morphologiques »)⁷; le substratum de ces différences réside probablement dans un mode spécifique de concevoir le temps.

1.2. Les termes extrêmes de cette opposition sur le plan musical peuvent être symboliquement exprimés par la forme sonate du XVIII^e siècle européen (considérée comme le point culminant d'une évolution organique de plusieurs siècles du système tonal, synthétisé dans la musique de Haydn, Mozart et Beethoven) et une musique rituelle folklorique de type incantatoire. Il est à remarquer que, entre la musique occidentale antérieure à la Renaissance et les couches plus récentes du folklore européen les différences ne sont plus tellement marquées.

1.3. Après une longue période de temps pendant laquelle la « musique exotique » fut jugée (et, souvent, mal comprise par les ethnomusicologues eux-mêmes) avec les unités de mesure de la « musique savante » suivit, comme une réaction toute naturelle, une exagération des différences entre ces deux « mondes musicaux »⁸. Nous estimons opportun d'essayer aujourd'hui de dépasser cette attitude; la nécessité d'étudier leurs structures similaires (basées sur des constantes psychiques humaines)⁹, les « facteurs communs » par le mesurage desquels on puisse déterminer quantitativement, avec exactitude, les différences réelles, est imposée non seulement par l'acceptation dans la vie musicale du XX^e siècle, avec des droits égaux, des produits musicaux les plus divers, quelle que soit leur provenance géographique ou leur ancienneté, mais aussi par l'intérêt croissant des musiciens (et, tout d'abord, des compositeurs) contemporains pour les aspects fondamentaux, originaires, « archétypaux » de la musique.

1.4. La tendance à sonder systématiquement la dimension temporelle de la musique, en vue de proposer une syntaxe iné-

dite, est présente dans la musique de type « occidentale », surtout dans la « musique expérimentale » américaine des dernières décennies (chez La Monte Young, Terry Riley, Phil Glas, Steve Reich et, avant eux, chez Morton Feldman, Earle Brown et John Cage)¹⁰, mais aussi en Europe d'Ouest et d'Est. Aurel Stroe, Ștefan Niculescu, Anatol Vieru et de nombreux autres, en Roumanie, Zygmunt Krauze, Thomasz Sikorski en Pologne, par exemple, y furent constamment intéressés; les moments décisifs de ces préoccupations restent, certainement, les œuvres de quelques « précurseurs », tels Debussy, Webern, Cage.

2. En tant que sujet essentiel (d'une façon explicite ou implicite) de tout système philosophique, le temps reste l'un des thèmes souvent controversés¹¹ de la science contemporaine (physique, psychologie)¹².

2.1. L'« irréductible originalité de la dimension temporelle »¹³ est toujours soulignée, même dans un système quadridimensionnel de la matière en mouvement (conformément au modèle proposé par Hermann Minkowski en 1908)¹⁴. Le temps peut être exprimé d'habitude par une relation avec l'espace (par exemple, dans

Corneliu Dan Georgescu

« Il n'a encore été découvert nulle part une société humaine, si „arriérée” fût-elle, qui ignorât la musique »².

« Il n'est pas de concept en ce monde qui ne soit pas transmis par les sons. Et son imprègne toute la connaissance. Tout l'univers repose sur le son »³.

la forme la plus banale, sur le cadran d'une montre); ce qui lui est spécifique demeure néanmoins lié à sa structure «anisotrope»¹⁵. Relevante surtout en relation directe avec la conception d'un «temps linéaire», opposée à la conception du «temps cyclique»¹⁶.

2.1.1. L'irréversibilité du temps (le sens unique passé-futur) doit être corrélée avec les notions de transformation, évolution, chaîne causale¹⁷ (donc unidirectionnelle) entre les phénomènes, avec la modification de l'entropie dans un système donné et, en général, de changement, de mouvement¹⁸.

2.1.2. La «chronométrie» (mesurage du temps) représente un autre aspect du problème, dépendant de notions telles l'uniformité relative d'un mouvement supposé constant, l'intégration (l'«accumulation» du temps) ou le rapport entre des rythmes cosmiques, considérés au point de vue de la relativité «restreinte» ou «absolue»¹⁹.

2.2. La psychologie discerne deux plans fondamentaux différents de la perception du temps: la perception de la succession et de la durée²⁰.

2.2.1. La perception de la succession (c'est-à-dire du rapport de position, de l'ordre des phénomènes) présuppose l'existence d'une organisation temporelle instinctive, d'un «horizon temporel»²¹, l'utilisation d'une échelle «passé-présent-futur», dans laquelle la mémoire joue un rôle essentiel²²; la perception de la succession n'est possible que dans le cas de la modification d'un état, donc de la réception d'une nouvelle information sur un système soumis à l'attention²³.

2.2.2. La perception de la durée (c'est-à-dire du rapport de grandeur ou de la distance entre les phénomènes) présuppose la comparaison de ces grandeurs avec une série de rythmes²⁴ (donc, de répétitions avec de différentes fréquences) cosmiques ou biologiques²⁵, dans le but d'établir des «unités de mesure» standardisées d'un «temps social»²⁶.

2.3. Dans les deux cas, l'abstraction (processus typiquement humain) et la pratique sociale (l'expérience de l'humanité) conduisent à la construction d'un «système temporel» complexe, lequel se manifeste d'une façon directe ou indirecte dans toutes les activités humaines et par conséquent aussi en musique.

3. Dans ce qui suit nous nous limiterons à exposer succinctement les conclusions d'une observation effectuée sur des cas particuliers, trouvés surtout dans le folklore roumain on dans la musique roumaine contemporaine, des cas se rattachant tout particulièrement à l'expérience ethnomusicale et de composition propre; pour la fluidité de l'exposition, nous allons renoncer aux exemples musicaux.

3.1. Ces observations circonscrivent un phénomène que nous appellerons provisoirement «musique atemporelle» (ou: non évolutive, non transformationnelle, non directionnelle, sans développement, statique, «statuaire», «picturale», immobile, etc.).

3.2. Il s'agit moins d'une recherche systématique que de constatations intuitives sur un matériel musical préexistant, constatations précédant l'essai de proposer un système cohérent.

3.3. Avec de la prudence et d'éventuelles adaptations, ces constatations peuvent être néanmoins généralisées à d'autres types de musique.

3.4. Nous conviendrons d'entendre par «musique» dans ces pages, le résultat final (auditif) d'un processus, donc un «phénomène sonore objectif» (ou objectif). Notre attention ne se fixera pas, pour le moment, sur les intentions du compositeur (défini ou anonyme), sur les différentes théories ou «ethos» artistiques, systèmes de notation, pratiques d'interprétation de la musique, types de spectacles, aspects esthétiques, historiques, sociaux, etc. L'auditoire, en permanence sous-entendu dans le texte, est regardé comme un «auditoire idéal» (qui reçoit intégralement ou quasi intégralement, avec des distorsions considérées «normales», l'information musicale offerte).

4. Nous énumérons quelques caractères spécifiques d'une «musique atemporelle».

4.1. Aspect statique, prévisible du discours musical; monotonie, absence des surprises, de l'information nouvelle aux différents niveaux structuraux (la «pauvreté» mais aussi l'extrême «richesse» des changements, pouvant mener au même résultat), absence d'un caractère directionnel, d'une dramaturgie (dans le sens traditionnel, du moins), d'une évolution (ou existence d'une évolution délibérément si

lente que pour le moment elle reste imperceptible), d'un devenir « temporel »²⁷.

4.2. Caractère « réitératif » (répétitions avec ou sans variations, en général insaisissable, suggérant un « cercle fermé ») ou, d'une façon plus générale, périodicité à un certain niveau (d'habitude microstructural)²⁸.

4.3. Absence de repères normalement perceptibles, de « points de perspective » nécessaires pour une « orientation dans le temps » (à cause du caractère trop général, « anonyme », indéfini du matériel musical²⁹ ou des effets « fuzzy »). Des moments en général importants, tels le « début », le « point culminant », le final, n'ont aucune signification structurale (une comparaison avec le principe du labyrinthe est suggestive : un réseau déroutant à cause de sa régularité — dans le cas de la musique un « réseau temporel » avec une « entrée » et une « sortie » arbitraires).

4.4. Existence d'une « discontinuité structurale » ; l'organisation se limite à l'un des niveaux micro- ou macrostructuraux (ou, au cas où les deux niveaux existent, ils ne sont pas liés entre eux par une structure continue)³⁰.

4.5. « Articulation grammaticale flexible » (l'« algorithme compositionnel » comprend peu ou pas de relations déterministes — assimilables à des « relations causales » entre les événements, mais seulement des relations probabilistes entre éléments « polyvalents », interchangeable, ce qui rend possible leur combinaison relativement libre, sans pour autant arriver à un désordre total³¹).

4.6. « Désaccouplement du contexte », par suite d'une raréfaction ou isolation par d'autres procédés des événements l'un vis-à-vis de l'autre, jusqu'à ce qu'ils sont perçus comme totalement indépendants (par exemple le dépassement de certaines limites temporelles ne permet plus l'organisation des stimuli en « images » : les sons très longs aussi bien que ceux très courts « n'ont plus ni passé, ni futur, mais seulement présent »)³².

4.7. Le déroulement suffisamment ample (tendance à l'« endlessness ») pour permettre l'installation d'un effet quasi hypnotique (par ailleurs, la structure d'une pareille musique peut souvent représenter un processus infini, même si d'une façon

conventionnelle on lui impose un début et une fin).

4.8. Maintien d'un « climax expressif » constant (par exemple, par l'annulation des contrastes, des oppositions binaires classiques du type rapide-lent, aigu-grave, forte-piano, solo-tutti, mélodie-accompagnement, etc.) ou par une prédilection pour la « composition unitaire » (« one part work »).

5. Cette énumération des caractères d'une « musique atemporelle » n'est pas la seule possible³³.

5.1. L'esquisse descriptive des huit caractères énoncés ne tend pas à les épuiser ou à établir des rapports hiérarchiques entre eux, d'autant moins que :

5.1.1. la distinction entre eux n'est pas toujours nette

5.1.2. certaines d'entre elles peuvent être en contradiction avec les autres.

5.1.3. il y a un certain degré de relativité dans la tentative de délimiter une « musique atemporelle » d'une « musique traditionnelle » sur la base de ces caractères.

5.1.4. la terminologie est évidemment provisoire (des notions telles « monotonie », « détachement du contexte », voire même « changement », « nouvelle information » demandent à être définies avec plus de précision). À travers le prisme des perspectives offertes par l'esthétique informationnelle, elles pourraient être intégralement contrôlées³⁴. La notion de « causalité » (respectivement de « chaîne causale ») peut être assimilée en musique avec l'idée de « reflet conditionné d'un langage déterminé »³⁵.

5.2. Ces caractères peuvent agir d'une façon pure (dans certains cas limite représentant d'habitude pour l'art des « voies fermées ») ou, plus fréquemment, nuancée, graduelle.

5.2.1. Ils peuvent exister isolés ou en différentes combinaisons.

5.2.2. Ils peuvent agir au niveau d'une unité indépendante (spectacle, pièce musicale) ou au niveau d'un fragment (donc d'une sous-unité).

5.3. Il faut retenir que les références à un ordre apparemment moins défini entre les éléments du langage respectif (« discontinuité structurale » ; « articulation

grammaticale flexible », « caractère polyvalent », « détachement du contexte », etc.) ont toujours en vue la succession de ces éléments, leur « syntaxe » et non leur « morphologie » (c'est-à-dire la structure « en dehors du temps » de la musique, qui peut être aussi rigide, complexe, etc. que possible).

5.4. Une grande partie de ces procédés peuvent être détectés, en germe, aussi dans « la musique classique », cependant avec une fonction nettement différente ³⁶.

5.5. Des modèles similaires peuvent être retrouvés aussi dans le déroulement de certains phénomènes naturels ³⁷.

5.6. Le problème de l'annulation de la personnalité de l'œuvre d'art ou de son auteur n'est pas nécessairement lié aux caractères mentionnés, bien qu'il puisse apparaître assez souvent dans ce contexte également.

6. L'application de ces procédés favorise une certaine « distorsion » de la perception du temps ; on propose un « modèle culturel » (donc artificiel, mais répondant à une nécessité) ³⁸, qui essaie d'éviter — d'une façon, certes, illusoire, mais conséquente, systématique — son implacable déroulement unidirectionnel ; en fait, il s'agit de remplacer « l'échelle traditionnelle des valeurs » de la perception temporelle avec une autre, plus subtile, qui puisse agir dans les zones les plus sensibles du processus respectif.

7. La « distorsion » de la perception de l'espace nous offre la possibilité d'une comparaison éloquente ; les illusions optiques — dont quelques-unes sont connues et analysées depuis des siècles — sont basées sur cette distorsion (par exemple : l'apparente falsification des grandeurs d'une forme géométrique simple en fonction d'une certaine ambiance, la projection bidimensionnelle des « objets tridimensionnels impossibles » ou, en général, l'oscillation de la perception dans le cas de certaines stimulations visuelles, effet délibérément exploité dans le « op-art ») ³⁹. La psychologie expérimentale nous relève par ailleurs plusieurs mécanismes aperceptifs qui fonctionnent d'une manière similaire, tant au niveau de la perception de l'espace qu'à celui du temps ⁴⁰ (par exemple : la distinction fond-figure, les tendances à l'assimilation ou au contraste, etc. ⁴¹ — effets globalement utilisés par l'art cinétique ⁴²).

Une parallèle entre les illusions optiques et, éventuellement, celles auditives ne doit pourtant pas être poursuivie d'une manière forcée, un facteur temporel étant impliqué dans les deux ; d'autre part, le domaine des arts visuels ou sonores ne saurait en tout cas pas se réduire à elle (même dans le cas tout à fait particulier du courant « op-art »).

8. La circonstance où la perception de la durée en général est essentielle, c'est l'état d'« attente » ⁴³.

8.1. Cet état est consciemment mis en valeur en musique (ainsi que dans n'importe quel autre art se déroulant dans le temps, tel le théâtre) ; tout spécialement la « musique classique » (encore une fois la forme sonate !) provoque et satisfait probablement de la manière la plus ingénieuse et complète cette attente.

8.2. Dans le cas de la « musique atemporelle » on pourrait parler d'une « attente frustrée » ; c'est là que doit être sans doute cherchée la principale cause de la déception invariablement éprouvée par le type d'auditeur formé exclusivement à « l'école de la musique classique », lors d'un premier contact avec ce mode nouveau (pour lui !) d'organisation temporelle ⁴⁴.

8.3. C'est en ce point que convergent les deux directions apparemment si divergentes de la « musique atemporelle », caractérisées par un manque total de nouvelle information (cas extrême : la répétition exacte d'un seul élément), respectivement par un excès de nouvelle information (cas extrême : « la mélodie infinie » dans le sens propre du mot). En effet, soit qu'on renonce à s'attendre à quelque chose, soit qu'on s'attend absolument à tout, le mécanisme logique lui-même de l'attente est reconsidéré (par exemple le jeu traditionnel de l'attente entre « soft focus » et « sharp focus », par l'accouplement des stimuli en images instables alternatives : là aussi les principes de l'op-art sont concluants) ⁴⁵.

9. La « distorsion » de la perception de la succession et de la durée constitue le mécanisme générateur des procédés de la « musique atemporelle ».

9.1. La perception de la succession est distordue par l'absence relative du changement, des contrastes, d'une information effectivement nouvelle, par l'impossibilité d'établir un ordre quelconque dans une

multitude de répétitions exactes, par l'absence de relations causales à même de motiver l'apparition de l'« attente » (et par la suite, éventuellement, de la satisfaisance ou de la contrariété), donc, par l'inexistence d'une « topologie temporelle ».

9.2. La perception de la durée est distordue par l'absence des repères (des points « remarquables ») entre lesquels il soit possible d'établir des rapports de mesure (partielle ou totale), par l'impossibilité ou l'inutilité de comparer des éléments diffus, indistincts, de durées incontrôlables (trop étendus ou absolument égaux), par le « flottement » dans une discontinuité structurale qui ne permet pas l'« intégration temporelle ».

9.3. Nous précisons de nouveau que — exceptant les cas extrêmes — les processus de la perception temporelle sont, en réalité, non pas annulés mais seulement obligés de se dérouler dans le contexte d'une nouvelle « échelle de valeurs temporelles », plus raffinées.

10. En premier lieu c'est le modèle d'« audition analytique » (dirigé vers le discernement de la logique, de la perspective, de la hiérarchie des éléments, de l'évolution, de la dialectique de la musique, en conformité avec les traditions européennes d'après la Renaissance) qui est contrarié ou supprimé. En échange est offerte la possibilité d'une méditation extatique, d'une contemplation pure, laquelle ne présuppose pas l'inexistence, dans le principe, des tensions, du dynamisme, de l'énergie, etc., mais simplement leur reconsidération d'un angle propre, qui impose un recueillement, un détachement, une paix profonde ⁴⁶.

¹ Ce matériel a été présenté au « II^e atelier international de composition. Folklore et musique non européenne dans les techniques contemporaines de composition », organisé par l'Unesco en collaboration avec les Comités Nationaux de l'International Music Council de Bulgarie et de Hollande, à Breukelen (Hollande), du 10 au 24 octobre 1978 ; une référence à ce matériel est incluse dans WILLIAM MALM, *Composers' Workshop on folklore and non-European music in contemporary composition techniques*, 10–24 October 1978. Queekhoven House, Breukelen, Holland, in *Musicultura*, Paris (Unesco), 1978, II.

² CONSTANTIN BRĂILOIU, *Etnomusicologie II. Studiu intern*, in *Opere*, II, Bucarest, 1969, p. 169.

³ ALAIN DANIELOU, *Traité de musicologie comparée*, Paris, 1951, p. 93.

⁴ « En Europe (...) vit et évolue encore un folklore musical qui ne se différencie pas de certaines

11. Il s'agit des éléments d'un ethos artistique original — plus reculé dans le temps que celui européen d'après la Renaissance —, ethos qui ne saurait être apprécié d'une manière simpliste comme primitif, appartenant en sa totalité « à l'aube de l'humanité », même si l'attitude spécifiquement artistique qu'il présuppose apparaît visiblement complémentaire à l'attitude logique, scientifique sur l'univers de l'homme contemporain (lui offrant de la sorte une alternative qui puisse justifier plus profondément l'existence de l'art dans une « ère technologique »). Il serait intéressant d'essayer une analyse de la relation apparente entre l'« hypertrophie de la structure en dehors du temps » par rapport à la « structure dans le temps » (dans l'acception accordée par Xénakis) de la « musique atemporelle » ⁴⁷ et le type de culture exclusivement ou avec prédominance orale d'une société ⁴⁸ et inversement, dans le cas des cultures basées sur l'écriture, comme celle de type « occidental ».

12. Le problème ne se pose pas d'établir un jugement de valeur sur ce point de vue comparativement avec d'autres (la redondance accrue d'une syntaxe musicale « atemporelle » n'a pas, en soi, un effet positif ou négatif au niveau esthétique) et d'autant moins d'« abolir », de remplacer, éventuellement, l'esprit logique évolutif, dialectique en musique (ce qui serait, par ailleurs, impossible de nos jours !) mais simplement d'élargir une conception devenue rigide, de considérer une vaste réalité de plusieurs points de vue, donc de préparer la possibilité d'une nouvelle synthèse.

musiques exotiques ou primitives, dont il reproduit les caractères essentiels » (CONSTANTIN BRĂILOIU), *Muzicologia și etnomuzicologia astăzi*, in *Opere*, II, Bucarest, 1969, p. 156) ; « Si les dissemblances foncières opposent la musique primitive exotique à l'europpéenne classique, il n'existe, par contre, aucune différence entre la musique primitive des autres continents et celle qui, à des degrés divers, subsiste encore dans les campagnes de l'Europe... » (CONSTANTIN BRĂILOIU, *op. cit.* (voir note 2), p. 171).

⁵ « De l'un à l'autre, les pénétrations demeurent néanmoins constantes, tant du haut vers le bas que du bas vers le haut » (*ibidem*, p. 173).

⁶ « Trop souvent encore le compositeur occidental considère les musiques orientales comme un exotisme d'où l'on peut tirer tout au plus quelques détails pittoresques (...) Mais du point de vue de l'hétérogénéité, le plus déroutant des compositeurs est bien Olivier

Messiaen (...) les rythmes hindous — oubliés depuis longtemps en Inde — (sont) traités de façon purement occidentale (...). Autant que je puisse en juger, le langage rythmique de Messiaen n'a rien à faire avec quoi que ce soit dans la musique de l'Inde » (TON DE LEEUW, *L'Interaction des cultures dans la musique contemporaine, in Cultures*, vol. I, *Musique et cultures musicales*, 1977, n° 3, p. 2-3).

⁷ « Il est nécessaire (...) de distinguer les structures, les architectures, les organismes sonores, de leurs manifestations temporelles » (IANNIS XÉNAKIS, *Musique. Architecture*, Tournai, 1971, p. 57).

⁸ « ... le fossé entre l'art savant et populaire... » (CONSTANTIN BRĂILOIU, *op. cit.*, (voir note 2), p. 173).

⁹ « ... leur comparaison à l'échelle du globe dégage, l'un ou l'autre des „Naturgesetze“ cachés dans les phénomènes qu'ils engendrent. Nous n'en avons pas encore saisi beaucoup; mais ceux qu'à travers le dédale des singularités et des avatars nous avons perçus, sont manifestement enracinés (...) dans la constitution psycho-physique de l'homme et nous porte vers un âge „anté-historique“ de la musique » (CONSTANTIN BRĂILOIU, *op. cit.* (voir note 4), p. 159); « S'agit-il là d'une synthèse de cultures différentes, ou plutôt de la découverte d'une source commune, archétypique? » (TON DE LEEUW, *op. cit.*, p. 1).

¹⁰ Le contact avec la « minimal music », bien que favorisé par certains principes apparentés, n'est que fortuit. Voir le chapitre « Minimal music, determinacy and the new tonality », in MICHAEL NYMAN, *Experimental music. Cage and beyond*, Londres, 1975, p. 119.

¹¹ Même s'il existe un accord sur certains points, il y en a d'autres sur lesquels persistent « des désaccords irréductibles » (JACQUES MERLEAU-PONTIS, *Problèmes du temps physique, in Diogène*, 1966, n° 56, p. 127).

¹² Voici quelques points de vue : « Absolute, true and mathematical time, of itself and from its own nature, flows equally without relation to anything external » (ISAAC NEWTON, apud DAVID PARK, *The Myth of the Passage of Time, in The Study of Time*, Berlin, Heidelberg, New York, 1972, p. 110); « L'espace-temps est la mention ordonnée des positions, successivement occupées par tous les objets et tous les êtres » (L. MARIOT, *Spre descoperirea spațiului timpului, in I. L. RIGAL, Timpul și gîndirea fizică contemporană*, Bucarest, 1972, p. 127); « Le vrai sens du temps se trouve ici : il y a dans le cerveau une quantité croissante d'informations accessibles ou inaccessibles, disponibles ou non disponibles, et cette quantité augmente avec le temps ou le temps avec l'information et conditionne l'action ordonnée. Il en résulte donc que — au point de vue scientifique — il est fondamental de considérer la notion de temps comme étant inséparable de l'être pensant réceptif à l'information. Que pourrait signifier le temps pour une pierre?... le temps d'une pierre est toujours notre propre temps » (I. CLAVIER, *Timpul și informația, concepte probabiliste, in I. L. RIGAL, op. cit.*, p. 168).

¹³ Cf. J. MERLEAU-PONTIS, *op. cit.*, p. 142.

¹⁴ Cf. *ibidem*, p. 139.

¹⁵ « ... anisotropie du temps : la direction passé futur n'est pas interchangeable avec la direction →futur→passé »; « Comme la diversité des êtres, l'irréversibilité du temps marque la limite à laquelle s'arrêtaient les possibilités de réduction logique de l'existence »; « Il existe sûrement une connexion profonde entre la réalité du temps et l'existence d'un élément incalculable dans l'univers »; « Mais pour Grünbaum, lorsque l'anisotropie du temps est objective, le devenir des êtres, le happening des événements ne désignent rien d'autre que l'entrée dans une conscience de l'image de cet événement » (*ibidem*, p. 138, 143, 129).

¹⁶ Cf. G. I. WHITROW, *Reflections on the History of the Concept of Time, in The Study of Time...*, p. 1.

¹⁷ « La théorie causale, dont l'origine remonte à Hume (...) signifie plutôt la réduction de l'ordre temporel à l'ordre causal, conçu cette fois comme une relation fonctionnelle empiriquement constatable et mathématiquement exprimable; son but est de priver de tout support la notion newtonienne du temps vide et absolu. Elle est donc positiviste et relativiste au sens des physiciens. De fait, c'est le succès de la théorie de la relativité restreinte qui en est l'origine directe. Car la théorie de la relativité exclut qu'aucun ordre temporel objectif puisse être défini entre deux points-événements (...) si aucune action physique, aucun signal ne peut les relier l'un à l'autre » (JACQUES MERLEAU-PONTIS, *op. cit.*, p. 130).

¹⁸ « Aristote avait déjà noté : „Que le temps (...) n'existe pas sans changement“; L'homme vit dans le changement. Avant de savoir qu'il change lui-même, il est le spectateur d'une universelle transformation » (PAUL FRAISSE, *Psychologie du temps*, Paris, 1957, p. 1, 3).

¹⁹ « ... toute horloge artificielle comporte deux éléments : un oscillateur dont le mouvement doit être entretenu et la fréquence maintenue constante et un intégrateur qui compte les oscillations »; « Il semble que dans les processus naturels les exigences de l'intégration contredisent celles de l'uniformité; l'horloge humaine réunit donc deux aspects du temps que la nature tend à séparer » (JACQUES MERLEAU-PONTIS, *op. cit.*, p. 149).

²⁰ « ... les changements, qu'ils soient continus ou discontinus, périodiques ou non, ont tous un double caractère. Là où il y a changement, il y a succession de phases d'un même processus ou des divers processus concomitants. D'autre part, la succession implique à son tour l'existence d'intervalles entre les moments successifs. Ces intervalles sont plus ou moins longs, sont plus ou moins durables, en considérant ce qui en eux demeure relativement inchangé » (PAUL FRAISSE, *op. cit.*, p. 10-11).

²¹ « ... la temporalité de la conscience (...) nous révèle notre unique expérience, celle du présent : celui-ci en effet n'existe qu'avec ses horizons puisqu'il est le présent d'un être en devenir » (*ibidem*, p. 8).

²² « Grâce à la mémoire, nous pouvons reconstituer la succession des changements vécus et anticiper les changements à venir » (*ibidem*, p. 13).

²³ Qui plus est : « S'il doit observer un volume en profondeur, il doit pouvoir se déplacer librement, ou l'objet doit subir un mouvement (...) Ainsi, afin de pouvoir percevoir cette profondeur, un élément de temps, qui est impliqué dans le mouvement, est nécessaire » (STANLEY W. HAYTER, *Orientation, direction, isométrie négative, vélocité et rythme, in Nature et art du mouvement*, Bruxelles, 1963, p. 71).

²⁴ « Les phénomènes de la durée (la grandeur de la succession, la valeur de l'intervalle) sont construits avec des rythmes, loin que les rythmes soient nécessairement fondés sur une base temporelle bien uniforme et régulière » (G. BACHELARD, in PAUL FRAISSES, *op. cit.*, p. 76).

²⁵ « Les changements auxquels nous sommes soumis, à condition qu'ils aient quelque régularité, engendrent, par conditionnement, des changements synchrones de notre organisme »; « Sous l'influence des changements périodiques, l'organisme devient ainsi une véritable horloge physiologique qui fournit des repères à l'orientation temporelle de l'animal comme de l'homme » (PAUL FRAISSE, *op. cit.*, p. 11, 19); « Dans la musique indienne, la respiration et le pouls sont employés comme unités pour l'établissement du tempo rythmique (...) Les musiciens hindous croient que

chaque être vivant est „accordé” à un son particulier » (ALAIN DANIELOU, *op. cit.*, p. 40).

²⁶ « La notion d'un temps universel et homogène dans lequel se situent tous les changements est elle-même le résultat d'une conduite de type social » (PAUL FRAISSE, *op. cit.*, p. 10).

²⁷ Voici une référence à la musique sérielle : « Notable qualities of that music, whether electronic or not, are monotony and the irritation that accompanies it. The monotony may lie in simplicity or delicacy, strength or complexity. Complexity tends to reach a point of neutralization; continuous change results in a certain sameness. The music has a static character. It goes in no particular direction. There is no necessary concern with time as a measure of distance from a point in the past to a point in the future, with linear continuity alone. It is not a question of getting anywhere, of making progress... » (CHRISTIAN WOLFF, in MICHAEL NYMAN, *op. cit.*, p. 23). Le même processus — dans des termes spécifiques, évidemment — peut être observé aussi dans la peinture. « Les œuvres que Piet Mondrian signe vers 1912, telle que *Composition No. 3* (Arbres) représentent un pas décisif vers une structure uniforme de la surface » (RICHARD P. LOISE, *Structure, norme, module: problèmes nouveaux et tâches nouvelles de la peinture*, in *Module, proportion, symétrie, rythme*, Bruxelles, 1968, p. 130).

²⁸ Cf. GUY ROSOLATO, *Répétitions*, in *Musique en Jeu*, 1972, no. 9, p. 33.

²⁹ Une analogie avec les principes assez nettement définis de l'op-art s'impose : « Sie (NB die Elemente wie Quadrate, Linien, dünne Drähte us w.) werden geradezu als „anonym” hingestellt. Und es ist vor allem ihre ausgesprochene Anonymität, die den optischen Effekt erst ermöglicht » (CYRIL BARRETT, *Op Art*, Köln, 1974, p. 59).

³⁰ D'autres exemples de discontinuité structurale : « Un paysage est essentiellement chaotique, mais il se trouve dans l'échelle des dimensions entre la configuration ordonnée de, disons, une fleur et celle du globe terrestre », « Certains peintres modernes limitent l'organisation de leurs tableaux à des rapports de tache à tache plus une uniformité d'ensemble : l'exposé est primitif, la hiérarchie est étroite, la cohérence est faible, mais ces œuvres sont aussi complètement ordonnées que tout autre objet existant » (RUDOLF ARNHEIM, *De la proportion*, in *Module, proportion, symétrie, rythme...*, p. 228).

³¹ « Depuis le début de ce siècle, on constate les tendances générales suivantes : renoncement aux conceptions génétiques de l'époque classique, en faveur de formes musicales plus élémentaires et plus universelles à la fois (enchaînement libre, non causal, de fragments différents, comme dans *Le Sacre du Printemps...* » (TON DE LEEUW, *op. cit.*, p. 5).

³² « ... le rythme disparaît pour un intervalle entre les sons de deux secondes environ (...) en deçà il existe un intervalle de succession optimum que Wundt estimait être de 0,3—0,5 secondes » (PAUL FRAISSE, *op. cit.*, p. 89).

³³ Voici, par exemple, quelques observations sur la musique de Debussy : « Pour l'oreille traditionaliste, Debussy „ne fait rien” avec ses thèmes. Par contre, il a à sa disposition un art très subtil et élaboré de variations... Chez lui, les relations causales de la musique classique sont réduites au minimum. Les différents éléments prennent forme, s'entremêlent et disparaissent de façon libre, anti-hiérarchique. Pas de fonction harmonique; il y a relâche du contexte métrique. D'aspect apparemment inoffensif, les innovations de son langage sont extrêmement radicales et préfigurent les conceptions des avant-gardistes d'a-

après 1950 » (TON DE LEEUW, *op. cit.*, p. 2).

³⁴ « L'esthétique informationnelle appliquée à l'univers des formes un système de mesure, elle tente à dégager objectivement les caractères physiques et les propriétés statistiques du message et de son expérience perceptive par le truchement de l'individu. Cette manière d'abord est donc basée sur une formalisation analogue de celle des sciences physiques et psychologiques » (ABRAHAM MOLES, *Artă și ordinator*, Bucarest, 1963, p. 21).

³⁵ Si nous considérons la musique à un « niveau de surface », c'est-à-dire seulement sous son aspect apparent, arbitrairement changeant le long de son histoire; à un « niveau de profondeur », correspondant à des données psycho-acoustiques objectives, le problème de la « causalité » en musique est probablement équivalent avec celui des phénomènes naturels en général.

³⁶ Par exemple les longues pédales harmoniques de quelques préludes pour orgue de J. S. Bach, l'effet « fuzzy » de certains *stretto* de fugue, la répétition insistante de certaines cellules ou motifs dans les culminations de la section centrale de la forme sonate beethoveniennes, etc.

³⁷ Par exemple le mouvement des nuages au ciel ou des vagues de la mer ou du feuillage d'une forêt, le bruit des gouttes d'eau sur le toit, le « chant » d'une volée d'oiseaux, etc.

³⁸ Un autre exemple de « modèle culturel » qui contraire systématiquement la perception du temps est le film. « L'information que le spectateur reçoit à travers le film l'accoutume aux sauts dans le temps, aux rétrogradations, aux coercitions chronologiques et spatiales, telles qu'à la fin de la séance il se trouve en possession d'un bagage de données complètement différentes de celles que l'expérience de la vie normale lui fournit... » : « Le problème de l'irréversibilité a été amplement étudié et discuté par les physiciens, les mathématiciens et les philosophes, mais en esthétique il existe déjà des observations précises à propos de la possibilité du parcours réversible et les spécialistes des anciens contrapuntistes flamands le savent aussi bien que ceux de la récente dodécaphonie (...) en d'autres termes : l'incroyable accélération de nos possibilités motrices, l'augmentation incessante du panorama cinétique qui nous entoure (...) font que cette même entité chronologique a perdu son caractère absolu et son identité même et s'est désagrégée. Nous sommes disposés à accepter la réalisation de phénomènes extra-temporels, „contre-temporels” et à admettre totalement une „inversion et une oblitération du temps et du mouvement” » (GILLO DORFLES, *Le Rôle du mouvement sur nos habitudes visuelles et la création artistique*, in *Nature et art du mouvement...*, p. 48, 50).

³⁹ « Da die Konfigurationsmöglichkeiten relativ gleichwertig sind, erfolgen im Wahrnehmungssystem unwillkürlich Umgruppierungen der Elemente (...) Der Op-Art Künstler befaßt sich nicht in erster Linie mit den Beziehungen der Bildelemente zueinander : er baut keine Komposition auf, in der sie die Funktionen von festbestehenden Komponenten innehaben. Wenn er das täte, so entstände eine ausgesprochen uninteressante Komposition, die qualitativ kaum besser wäre als ein gemustertes Tischtuch. Das Interesse des Künstlers richtet sich auf die Wechselbeziehungen, die sich zwischen den Elementen selbst und den von ihnen hervorgebrachten Erscheinungsformen ergeben » (CYRIL BARRETT, *op. cit.*, p. 57, 59).

⁴⁰ « ... la durée perçue — comme l'étendue — est relative à une organisation, en rapprochant les illusions temporelles des illusions spatiales (...) (Bergson) (...) pensait que nous ne saisissons la succession

que parce que nous la projetons dans l'espace... » (PAUL FRAISSE, *op. cit.*, p. 70, 76).

⁴¹ « ... tendance de minimiser les petites différences (tendance à l'assimilation) <...> tendance d'exagérer les différences sensibles (tendance au contraste) » (*ibidem*, p. 77).

⁴² Cf. GEORGE RICEY, *La Morphologie du mouvement. Étude de l'art cinétique*, in *Nature et art du mouvement...*, p. 81.

⁴³ « Le cas où nous prenons le plus manifestement conscience de la durée est celui de l'attente <...> l'attente est une régulation active de l'action qui sépare deux stimulations, l'une préparante et l'autre déchainante »; « en observant un signal, il anticipe — sur la base de l'expérience passée — ce qu'il fera dans quelques instants <...> l'avenir n'est pas ce qui vient vers nous, mais ce vers quoi nous allons » (PAUL FRAISSE, *op. cit.*, p. 199, 163, 171).

⁴⁴ « ... l'attente et l'effort de continuité sont les deux situations principales où apparaît spontanément la conscience de la durée. Or, dans les deux cas elle est la conséquence d'une insatisfaction. Ainsi, le sentiment le plus primitif de la durée naît d'une frustration d'origine temporelle : d'une part le moment présent ne nous procure pas la satisfaction de nos désirs, d'autre part il nous renvoie à un espoir futur (fin de l'attente, de l'acte commencé) <...> D'où cette conclusion inattendue : au moment où le temps devient

une réalité consciente, il apparaît comme étant trop long » (*ibidem*, p. 201).

⁴⁵ « ... Dabei sucht er vorzugsweise solche Strukturen aus, die die Wahrnehmungen in Spannung versetzen, Strukturen die das Auge frustrieren, da sie alternative, nicht fixierbare Sehbilder vorschlagen » (Werner Spies sur Victor Vasarély, in CYRIL BARRETT, *op. cit.*, p. 63).

⁴⁶ Voici de nouveau une référence à Debussy : « Un silence profond devient audible dans sa musique (*Nuages*). Il avait horreur des éclats subjectifs. Son langage révèle une attitude moins anthropocentrique et plus ouverte » (TON DE LEEUW, *op. cit.*, p. 2).

⁴⁷ L'observation de C. BRĂILOIU — tangente à l'hypothèse mentionnée — est significative. « La tendance au système définit même l'une des propriétés les plus importantes de la musique dite primitive : il faut que ses éléments constitutifs fondamentaux soient assez rigides pour que, d'une part, elle puisse, privée d'écriture, se perpétuer inaltérée, quant à l'essentiel, et, de l'autre part, tolérer l'intervention constante de l'arbitraire individuel, en demeurant une musique „de tous”. Elle s'oppose, par tous ces traits, à celle que nous pratiquons dans nos salles de concert et nos théâtres » (CONSTANTIN BRĂILOIU, *op. cit.*, voir note 2, p. 171).

⁴⁸ « Si toutes les hautes cultures extra-européennes possèdent une écriture, toutes ne connaissent pas la notation musicale » (*ibidem*, p. 174).