

---

## VISAGES DU TEMPS: RYTHME, TIMBRE ET FORME.

La composition contemporaine a deux soucis prédominants: celui du rythme et celui du timbre. Ces préoccupations, par delà une longue histoire, acquièrent au XX<sup>e</sup> siècle une acuité singulière au point qu'elles constituent désormais les composantes essentielles d'une théorie moderne de la Forme: la Forme contemporaine peut être ainsi pensée comme produit de la contradiction entre rythme et timbre. En ce sens ce couple vient moins se substituer à la vieille dualité mélodie-harmonie dans la logique d'une polarisation permanente de la musique entre horizontalité et verticalité qu'instaurer une nouvelle logique de la Forme remplaçant l'ancienne dialectique entre tonalité et thématisme.

De ceci s'inférera la thèse stratégique suivante: *cette dialectique entre Rythme, Timbre et Forme est le mode d'existence contemporain du temps musical*. L'essence de la composition et de l'écriture musicale est à bien des égards de fonder un temps, de lui donner une existence, de lui façonner un visage à la mesure de l'axiome suivant: *le temps n'existe pas*. Ainsi se désigne le fait que le temps n'est nullement une donnée préalable pour le compositeur, l'interprète ou l'auditeur. Le temps doit être produit, composé et tel est le point d'où peuvent s'éclairer les enjeux de l'écriture, de l'interprétation et de la perception.

La véritable donnée du musicien, son matériau - sa "réalité" - est le son. Très logiquement le premier geste du compositeur va être précisément de s'abstraire de cette réalité par l'écriture: en se dotant d'un système cohérent de signes discrets et arbitraires, en travaillant à partir d'une



inscription neutre et malléable. Ainsi la note n'est pas le son: la hauteur pure, sans intensité ni durée, n'a pas de réalité empirique. La nécessité de cette coupure, fondatrice de l'écriture, est absolue, on y reviendra; elle seule introduit aux ressources propres de la pensée scripturale, aux puissances excédentaires du calcul.

Cette vérité partage les consciences actuelles: combien de compositeurs ne plaident-ils pas contre la note qui opprimerait le son, combien n'arguent-ils pas que la musique ne devrait s'autoriser que de l'objet sonore qu'elle manipule et que la Forme naîtrait du matériau qui l'établit. Contre ces facilités de pensée faisant fond du réalisme ambiant et du prestige restauré de la technicité, je défendrais la thèse maximale selon laquelle *il n'est d'art musical dans l'espace de la pensée occidentale que gagé sur l'écriture*. Cette thèse place, il est vrai, la musique en position tout à fait singulière parmi les autres arts -j'excepte la littérature qui, dans son versant non poétique, relève d'autres catégories puisqu'elle n'opère pas sur un matériau physique (non signifiant), sur une substance, mais sur des signifiants (non physiques) -; il est vrai que cette conquête de l'écriture musicale fut l'enjeu d'un long processus historique, l'écriture diastématique des hauteurs s'établissant à partir du X<sup>ème</sup> siècle en opposition d'une part à la notation neumatique (qui mime le résultat sonore attendu) et d'autre part à la notation par tablature (qui consigne le geste instrumental à accomplir). Ce processus historique n'est pas clos pour autant: l'écriture n'est pas le dessin ou ces graphismes que certains réinventèrent à partir des années soixante pour mieux combler l'absence de projet compositionnel. *L'écriture n'est pas la notation*<sup>(1)</sup> que ce soit celle d'un climat expressif, d'un mouvement ou d'une agogique au moyen de la langue usuelle ou de toute autre convention importée en musique et plus ou moins contingente. Cependant cette notation reste nécessaire puisque, comme on le verra, *tout ne peut pas s'écrire* (Le concept moderne de l'écriture, s'édifiant dans la pensée de ce qui cesse de s'écrire, s'accorde à cette idée). Ainsi la partition se donne nécessairement comme un conglomerat hétérogène d'écrit au sens strict et de notations de natures diverses (expressivité, tempo, instrumentation...), assemblage qu'il ne convient ni d'homogénéiser dogmatiquement (telles certaines tentatives de sérialisation intégrale) ni de laisser reposer en un éclectisme paresseux.

Ne pas céder sur l'écriture ne va aujourd'hui nullement de soi pour les compositeurs. Cela ne peut se faire qu'en saisissant l'écriture dans sa contradiction essentielle: d'un côté signifier des sons, de l'autre être une marque éminemment

(1) L'écriture de la langue usuelle connaît une situation analogue puisqu'on y constate que l'orthographe ne s'ordonne pas à une notation phonologique et que la lettre n'est pas un signe phonétique.

(2) Pierre Lusson propose la définition suivante du rythme: "le rythme est une dialectique séquentielle hiérarchisée du même et du différent". (Cahiers de poétique comparée n°1). Cette définition générale et le maniement qu'en fait l'auteur à propos de la musique dans son analyse des récitatifs de l'Alceste de Lully (Cahiers de poétique comparée n°6) pose un certain nombre de problèmes sur lesquels je ne peux m'étendre ici; je préférerais donc utiliser dans ce texte une définition sensiblement différente. Hommage soit cependant rendu à ses travaux, trop méconnus.

(3) "La question du rythme (...) ne se définit qu'à partir de la répétition (l'espacement et la coupe du Même, la différence-à-soi répétée du Même)" Philippe Lacoue-Labarthe: le sujet de la philosophie p. 286 Aubier-Flammarion 1979. Cette approche du Rythme met volontairement de côté la polarité constituée par l'Autre. Si l'on voulait penser non plus l'essence du rythme mais son historicité, il faudrait ne plus délaissier cette polarité pour se demander par exemple si la capacité d'innovation rythmique ne pourrait se décrire comme intégrant de l'altérité.

manipulable dans une algèbre appropriée. De cette scission qui induit que l'écriture ne s'éponge pas dans ses fonctions de représentation du son, celle-ci tire ses ressources propres et son aptitude à éprouver une pensée excédant le simple reflet d'une époque ou la niaise "expression" d'une individualité. Cette scission s'avive depuis la fin de la tonalité et implique désormais de repenser la totalité des pratiques musicales contemporaines: aussi bien celle du compositeur que celle de l'interprète (y compris de l'instrumentiste amateur) et que celle de l'auditeur (dont les qualités d'écoute sont également transformées).

Je tiens donc que l'exigence quant à l'écriture est le point à partir duquel tisser une pensée musicale qui assume le bilan de dix siècles d'histoire tout en rompant radicalement avec les schèmes de pensée tonaux. J'adopterai ici une problématique plus structurale qu'historique, tendue moins vers les enjeux que vers l'essence des phénomènes musicaux; me référant au didactisme de l'esprit géométrique plutôt qu'aux sinuosités de la méditation, je traiterai successivement du rythme, du timbre et de la Forme.

## I. LE RYTHME ET LE TEMPS MATHÉMATIQUE.

Bien que le rythme soit souvent considéré comme le berceau de la musique, il reste faiblement théorisé. On a certes, depuis Messiaen, développé les logiques autonomes de calcul des durées, mais l'incorporation de cette dimension rythmique dans une vision d'ensemble ne se fait qu'empiriquement, au coup par coup. On ne trouve d'ailleurs pas dans les nombreuses définitions du rythme musical qui circulent et prolifèrent celle qui permette de penser ce phénomène dans sa généralité en même temps que dans sa singularité. Je partirai plutôt d'une approche du rythme dérivée de travaux de recherche poétique (précisément ceux de P. Lusson<sup>(2)</sup> et J. Roubaud) en l'adaptant aux nécessités particulières de la musique: le rythme musical est la périodisation d'une chronologie au moyen d'une combinatoire du même et de l'autre. Comme cette combinatoire ne périodise qu'en tant que le même se réinscrit à distance, le rythme est plus spécifiquement produit de l'insistance du même. Je proposerai donc les deux définitions suivantes: *le rythme musical est la périodisation d'une chronologie au moyen d'une répétition du même*<sup>(3)</sup>; ou encore: *le rythme est le temps musical constitué en insistance*.



Le rythme ainsi conçu met bien en jeu la totalité des dimensions de l'écriture. En ce sens, il émerge comme un *opérateur de synthèse*. Remarquons la dualité essentielle du rythme apparue dans les exemples précédents selon que la répétition du même porte sur un élément-instant ou sur un ensemble ayant une durée: la périodisation peut se faire soit par particularisation d'instant qui délimiteront alors des

Cette classification facilite pour l'analyse la décomposition de ce qui fut composé par l'écriture; le meilleur exemple pourrait en être donné par l'examen détaillé du début du quatrième concerto pour piano de Beethoven que C. Rosen relève dans son ouvrage: "Le style classique" <sup>(5)</sup>. L'agitation croissante des mesures 24 à 26 est la synthèse d'un raccourcissement du rythme des durées mais aussi d'une accélération du rythme des séquences engendrées par les hauteurs (alternance des accords de tonique et dominante) et les timbres (alternance des liaisons et staccati) et d'une accélération du rythme des accents d'intensités (sforzandi). Cette convergence de rythmes aboutit à un effet d'inertie maximal au



début de la mesure 27 créant cette instabilité inouïe de l'accord de tonique que Rosen commente magistralement.

La présentation rapide de cet exemple fait apparaître l'existence de polarisations dans l'espace de l'écriture musicale. J'entends ainsi que les quatre dimensions (DHIT) interviennent différemment dans la synthèse rythmique et inversement que telle ou telle espèce de rythme focalise l'attention sur telle ou telle composante. Ainsi en première approximation le rythme par accents - qui est d'ailleurs plus prégnant, plus immédiatement présenté à la perception que le rythme de périodes - se compose de façon privilégiée avec des intensités quand le rythme de séquences s'engendre plus volontiers d'une combinatoire des hauteurs ou des timbres. Ce n'est pas le lieu de produire une théorie plus systématique de ces interactions entre dimensions de l'écriture et espèces de rythme mais un point cependant doit retenir ici notre attention: le rôle tout à fait singulier que jouent les durées. Il apparaît que les durées sont la seule composante à intervenir deux fois: comme durées élémentaires d'une part mais aussi comme durées de périodes d'autre part. Illustrons-le d'un exemple simple: soit la chaîne suivante AABBAB où chaque lettre désigne un phénomène quelconque inscrit dans une bulle de temps de durée fixe (par exemple une seconde). La succession de ces six phénomènes régulièrement répartis engendre cependant une précipitation puisque l'alternance AB s'y resserre. On y reconnaîtra facilement le schéma d'un rythme harmonique en diminution (IIVVIV) ou d'un rythme instrumental semblable (cordes cordes bois bois cordes bois; cf Bach: premier brandebourgeois). On devine par contre ce que cette chaîne va supporter comme perturbation par rapport aux réalisations canoniques précédentes dans le cas où A et B désignent cette fois des durées élémentaires différentes. On aura par exemple les réalisations suivantes:

si  $A = \square$  et  $B = \text{■}$  on obtient ceci:  $\square \square \text{■} \text{■} \square \square \text{■}$   
 si à l'inverse  $A = \text{■}$  et  $B = \square$  on obtient ceci:  $\text{■} \text{■} \square \square \text{■} \text{■}$

L'agitation croissante due aux alternances précipitées des cellules rythmiques est fortement perturbée par le jeu des durées élémentaires. Le double compte des durées (intervenant pour définir la taille des bulles de temps mais aussi ce qui les remplit) fait ainsi torsion.

Ce petit exemple fait apparaître une dissymétrie fondamentale entre les quatre dimensions DHIT dans la composition du rythme, dissymétrie qui oppose les durées aux trois autres. Cette dissymétrie s'origine, au fond, de ce que le silence n'a qu'une dimension: sans hauteur ni intensité ni

timbre, le silence - marque d'écriture la plus primitive - inscrit toujours une durée.

Le rythme sera donc une synthèse dissymétrique puisque les durées y participent à un titre singulier: on écrira  $R = f(D) \times g(\text{HIT})$ .

J'utiliserai désormais de la majuscule pour désigner cette synthèse et ainsi la distinguer d'un simple rythme de durées, soit:  $R = r \times g(\text{HIT})$ . Pour autant que le Rythme contribue à composer un temps j'appellerai celui-ci *temps mathématique* car on peut y retrouver la structure même du temps telle que les mathématiques permettent de la penser. Je m'appuierai ici sur l'essai de référence qu'A. Lautman consacra avant - guerre au problème du temps <sup>(6)</sup>.

Pour résumer sa démarche, ce philosophe français - féru de mathématiques à l'égal de son ami Cavaillès - dispose les propriétés sensibles du temps en une double détermination: le temps est une direction orientée, irréversible donc dissymétrique puisqu'elle s'écoule toujours dans le même sens mais il est, à côté de cela, un paramètre servant à caractériser les transformations, à décrire les évolutions dynamiques (paramètre privilégié dans la pratique mais qui n'est en théorie aucunement exclusif). La phénoménologie du temps est donc double: temps-paramètre (propriété qui ne lui est pas singulière), temps-direction orientée (propriété qui n'appartient qu'à lui). Sous ce dernier angle, le temps participe de la structure fibreuse de l'espace-temps à un titre propre puisque, dans la synthèse spatiotemporelle donnée par la formule du carré de la distance entre deux points ( $ds^2 = dx^2 + dy^2 + dz^2 - c^2 dt^2$ ), le temps intervient avec une différence de signe par rapport aux trois dimensions spatiales.

Lautman s'interroge pour savoir si cette structure concrète particulière du temps (en double occurrence) peut se retrouver dans le champ des structures mathématiques pures en sorte que le temps puisse être pensé comme la manifestation sensible d'une structure dialectique abstraite. Il aboutit en examinant la théorie des équations aux dérivées partielles et celle des équations différentielles. Le principe est le suivant: on engendre une dualité équivalente à celle du temps en résolvant ces équations par la particularisation d'une quelconque de leurs variables. En effet la variable ainsi privilégiée dans l'opération de résolution se trouve alors dotée d'un double rôle, isomorphe à celui du temps sensible. Cette démonstration a pour effet capital à mes yeux de définir un statut ontologique du temps: le temps est une opération sur l'existence, non une existence. Le temps con-

(6) Albert Lautman: "Essai sur l'unité des mathématiques"; p. 254 et suivantes. 10-18 n° 1100.



siste en une opération de différencialisation à partir d'une existence. De même que dans l'équation mathématique la variable-temps ne préexiste pas à l'opération puisque n'importe quelle variable convient, de même le temps musical ne préexiste pas aux opérations rythmiques dont on va voir qu'elles reposent clairement sur une séparation entre durées et tempo. *Le temps ne s'occupe pas, il se compose*. Il se produit comme l'un d'un deux, comme unité d'une scission entre coordonnée dissymétrique et paramètre.

Nous sommes ici au plus près d'une distinction musicale capitale: celle entre les durées et le tempo. Il faut bien voir que cette distinction est un geste fondateur de l'écriture et qui par le fait même institue la dialectique écriture-interprétation. Que fait en effet l'écriture si ce n'est de scinder le temps physique empirique des secondes en une marque d'écriture (les durées) et une notation de paramétrage (le tempo). Le noyau de cette scission s'écrit:

1 seconde = une durée  
un tempo par ex:  $\text{♩} + \text{♩} = 60$

Cette opération est l'équivalent de l'opération mathématique de résolution d'une équation différentielle par particularisation d'une variable. Par ce double marquage, le compositeur prend en effet ses distances avec le temps physique des minutes et des secondes et a fortiori avec l'idée qu'il devrait l'occuper de son matériau sonore. Pour lui, le temps ne se déroule pas car la musique n'est pas un art dans le temps mais il va se composer par l'écriture (comme coordonnée dissymétrique d'une synthèse rythmique) et par l'interprétation (comme paramétrage des évolutions et dynamiques de la partition).

Remarquons tout de suite que cette "différencialisation" est proche de celle qu'opère l'écriture en matière de hauteurs puisqu'une fréquence de la réalité sonore se trouve traitée par l'écriture comme produit d'une note (sur une échelle de hauteurs) et d'un tempérament couplé d'un diapason. Le tempérament et le diapason occupent la même fonction de paramétrage que le tempo alors que la hauteur est le même type d'atome spécifique manipulé par l'écriture que la durée. On pourrait ainsi à la limite concevoir d'analyser et de décrire une partition en la lisant pivotée de 90° en sorte que l'axe des hauteurs soit devenu la dimension horizontale du paramétrage. On saisit tout de suite dans cet exemple, à la limite de l'absurdité, pour quelles raisons la durée est la variable musicale privilégiée pour la "différencialisation": les hauteurs sont difficilement maniables comme continuum

(7) Le calcul des durées associé à un jeu sur le tempo est l'apanage de la musique. La littérature ne calcule pas de durées d'où que le théâtre ne puisse véritablement distinguer rythme et tempo. Cf. par exemple Stanislavsky: "La construction du personnage" (Pygmalion. 1984. p. 243...). De tous les arts le cinéma serait au plus près de cette composition d'un temps mathématique lorsqu'il différencie le Rythme de la prise de vue et le tempo (ralenti ou accéléré) prévalant sur la copie finale. Cette division lui est cependant doublement contingente: le tempo est le plus souvent non composé au montage mais technologiquement fixé, dès le tournage par l'appareil de prise de vue ainsi qu'à l'autre extrémité de la réalisation par la vitesse de déroulement du projecteur; le tempo reste donc une constante technique non soumise à interprétation. Le Cinéma compose un Rythme plus qu'un temps.

et l'on n'en retient, en occident, que des échelles discrètes, sélectionnant certains degrés-coupures dont on explore tout au mieux les voisinages par vibrato. De plus le tempérament et le diapason ne sont pas modulables en cours d'exécution: leur paramétrage est généralement fixé une fois pour toute dans un accord instrumental et n'est plus ensuite modulé par l'interprète. Les durées au contraire autorisent un maniement effectif et souple de la continuité, raison pour laquelle les opérations ontologiques du temps peuvent s'y éprouver.

La division du temps physique en durées et tempo (7) ne peut être impunément abrogée. On ne peut, plus encore, faire exactement équivaloir des transformations de tempo et de rythme, c'est-à-dire convertir sans dommages les unes en les autres (comme tente de le faire par exemple Stockhausen dans *Zeitmasse*). Ainsi du cas très simple suivant: la succession des durées que voici 2''2''1''1'' peut s'écrire de différentes façons qui ne sont musicalement nullement équivalentes. On peut ainsi écrire:

$\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  avec la notation  $\text{♩} = 60$ ; ce parti suggère une diminution rythmique. On pourrait tout aussi légitimement inscrire ainsi la succession initiale:

$\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  ( $\text{♩} = 60$ ) | ( $\text{♩} = 120$ ); cette orientation induit plutôt

l'idée d'une répétition marquée d'une accélération soudaine. Ces deux écritures sont différentes en ce qu'elles suggèrent des interprétations différentes: *la diminution qui est une précipitation n'est pas une accélération*.

On touche ici directement le fait que la scission constitutive du temps musical comme temps mathématique a directement à voir avec la dialectique écriture-interprétation. En première approximation on dira que les durées et le Rythme renvoient à l'écriture, à la partition, alors que le tempo renvoie à l'interprète: on sait en effet qu'une de ses aptitudes essentielles réside dans le choix des tempi. Or *le tempo est ce qui ne s'écrit pas mais tout au plus se note*. Ce point est patent lorsqu'il s'agit d'inscrire sur la partition de souples variations de la vitesse de paramétrage (rubato) ou même tout simplement une accélération: on peut tout au mieux représenter graphiquement le profil d'accélération souhaitée. Pour les micro-inflexions de tempo, on recourt en général à des notations expressives tentant de cerner le "climat" du déroulement souhaité. *L'agogique apparaît ainsi comme un impossible de l'écriture*; cet impossible cerne le réel de l'opération d'écriture (c'est à dire son calcul des durées en vue d'une synthèse dissymétrique) au lieu de la



condamner. Cet impossible instruit la nécessité structurale pour le compositeur d'une *confiance dans l'interprétation*; non pas confiance immédiate dans l'interprète en chair et en os qu'il a chaque fois à ses côtés mais confiance en une sorte d'interprétation transcendante, équivalent en musique de ce qu'à propos du théâtre F. Regnault nommait le Spectateur qui n'est personne, le sujet du spectacle advenant par contingence au lustre de la salle<sup>(8)</sup>.

A contrario il est frappant que ceux qui se refusent à ce principe de confiance dans l'interprétation, qui ne désirent qu'une exécution exacte de leur "texte" en viennent aisément à effacer la distinction durées-temps pour ne plus concevoir le temps que dans la modalité d'un pur paramétrage d'un texte hors-temps. Le temps n'est plus qu'un simple déroulement, le lieu d'une répartition; dans cette logique spatiale du temps, le temps musical se dissout dans le temps physique; l'interprète peut être remplacé par la machine exécutrice.

On ne refuse donc pas, sans dommages irréparables, l'interprète et ses responsabilités en matière d'agogique. Du côté du compositeur les responsabilités sont en revanche majorées en matière d'écriture des durées. Prendre au sérieux la dissymétrie particulière des durées impliquera de les composer selon une logique propre, non redondante ou réductible à celle des trois dimensions sans être pour autant cloisonnée. Tel est bien d'ailleurs le cas, dans les faits, tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, à la suite du reflux de l'hégémonie des hauteurs, hégémonie consacrée par le système tonal.

On sait que la durée est la dimension musicale la plus manipulable par le calcul arithmétique, la plus ordonnable<sup>(9)</sup>. Par ailleurs la durée est, comme on l'a vu, la dimension la plus affectée par les trois autres; il est clair que tel est l'enjeu de la composition (le signifiant est bien ajusté): composer des rétroactions entre les différentes composantes de l'écriture. Sur ce plan, la durée est encore privilégiée par rapport aux hauteurs... ce qui s'illustre de ce que *toute durée est durée de "quelque chose"* (fondamentalement de silence).

Composer un ou des Rythmes sera donc une capacité majeure de l'écriture. Cette puissance propre de l'écriture définit une de ses modalités d'excès sur la perception. En effet le Rythme ne se présente à la perception que globalement, comme une *enveloppe* - on y reviendra en abordant la question de la Forme - en sorte que l'auditeur ne peut saisir le calcul effectué dans la partition. En vérité l'auditeur perçoit non un Rythme, mais un Rythme croisé d'un tempo puisqu'il réagit à une interprétation, non à un texte; il

(8) François Regnault: "Le visiteur du soir. Comment peut-on parler d'un spectacle?". Conférence du Perroquet. Avril 1985. p. 29... Le paradoxe qui fait équivaloir l'interprète - et non pas l'auditeur - au spectateur du théâtre se lèvera dans la suite de ce que l'auditeur idéal s'avérera être un interprète en puissance c'est-à-dire quelqu'un qui relie ce qu'il écoute à une compréhension de la partition. Ainsi l'essence de la musique est de se jouer plus que de se lire ou de s'écouter (problème comme l'on sait pour la musique contemporaine).

(9) Plus précisément, on dira que les durées sont les "ordinaux" de la musique: en effet, étant la continuation du même, une durée n'est faite que de durée et n'est fondée que sur le vide du silence; ses éléments étant aussi des parties lui assurant homogénéité et stabilité. On en conclura, selon l'interprétation philosophique des ordinaux proposée par Alain Badiou, que le rythme est la dimension naturelle de la musique. D'où que le rythme soit, comme le relève Ph. Lacoue-Labarthe (op. cit. p. 60) l'élément le moins musical de la musique; de fait la musique se singularise par sa composition du temps, non par celle du Rythme (cf. le cinéma: note 7).

perçoit un temps, non un Rythme. La ressource de l'écriture quant à l'ordonnement rythmique lui reste donc opaque et mystérieuse et l'on pourrait sous cet angle engager une théorie de la perception du point de réel qu'est son impossible à différencier le temps musical en rythme et tempo: "il ne s'agit pas de substituer lecture à écriture ou de privilégier l'une contre l'autre mais de les redoubler pour que la loi de l'une soit l'interdit de l'autre". M. Blanchot<sup>(10)</sup>.

La partition est ainsi clairement arrimée à un point d'excès de l'écriture. Par ailleurs avec le timbre elle se trouve confrontée à ce que l'on analysera comme un excès inverse (de la perception cette fois). On peut ainsi décrire la tension maximale qui traverse la partition à travers l'opposition de deux signes extrêmes:  $\times$  / *hautbois*. D'un côté l'écriture d'une durée de silence, abstraction la plus imprésentable pour la perception, de l'autre la notation d'un instrument, la désignation d'un matériau concret, compact et impénétrable pour l'œil. Ainsi le texte, objet de culte pour les mauvais cours d'interprétation, se trouve écartelé entre autofondation et représentation, entre silence et timbre.

## II. LE TIMBRE OU LE TEMPS POETIQUE.

Au sens usuel, le timbre désigne une simple notation instrumentale, notation en vérité extrêmement floue en raison de la diversité des instruments regroupés sous un même nom. Boulez a bien illustré, il y a quelque temps, cette variabilité par l'exécution d'"Ionisation" dans deux réalisations orchestrales différentes mais fidèles chacune aux directives instrumentales inscrites par Varèse. Le cas était ici extrême puisque, concernant les percussions, l'organologie est très peu homogène. La leçon cependant avait valeur d'ensemble: elle avérait qu'en matière de timbre l'existence d'une simple notation n'est pas innocente: elle traduit le fait que *le son est ce qui ne s'écrit pas*. On a déjà touché ce point - mais dans l'autre sens - en relevant que la note n'était pas un son, plus exactement qu'une durée ou une hauteur pure n'avaient pas de réalisation sonore possible. Ici on éclaire cette contradiction par son autre face: l'opération d'amalgame que réalise tout son, même le plus élémentaire, entre les différentes composantes DHIT est un impossible de l'écriture. Un point de réel de l'écriture est donc de ne pouvoir représenter le son. Certains en font bêtement<sup>(11)</sup> objection à l'écriture là où il faut y voir sa garantie de consis-

(10) Le pas au delà; p. 73; Gallimard.

(11) J'use ici du mot au sens que lui donne J.C. Milner dans "Les Noms indistincts": "La bêtise c'est de croire au lien, c'est-à-dire céder sur l'impossible qu'il y en ait"; p. 137. Le Seuil.



tance. La pensée sérielle fut indéniablement ce qui prit le plus au sérieux cette capacité de l'écriture en développant la combinatoire de ses atomes fondateurs. Il est frappant de constater qu'elle échoua précisément sur les timbres (et secondairement sur les intensités) à la suite de l'expérience du "Mode de valeurs et d'intensités" par laquelle Messiaen ouvrit la problématique d'une algèbre généralisée. Les sériels surent, quelques années plus tard, tirer bilan de cet échec en abandonnant leur volonté d'homogénéisation pour apprendre à manier les timbres dans une optique plus autonome. Ce bilan fut explicitement formulé par Boulez <sup>(12)</sup> quand il proposa de distinguer *du point de la perception* les coordonnées d'intégration (durées et hauteurs) des coordonnées d'articulation (intensités et timbres); cette distinction que l'on figurera ainsi DH/IT repose d'une part sur la capacité des deux premières dimensions à former l'ossature d'une partition et ainsi assurer sa cohérence et d'autre part sur l'aptitude des deux dernières à analyser cette combinatoire c'est à dire en fait à la plonger dans un espace topologique fait de voisinages et connexités qui éclairent la structure algébrique mais aussi la déforment <sup>(13)</sup>. J'apporte cette dernière précision pour désigner que le timbre ne peut s'ordonner à une pure fonction analytique. Ceci peut se déceler dans l'orchestration que Webern nous a laissée du Ricercare à six voix de l'Offrande Musicale: Une analyse minutieuse distinguerait ce qui du traitement orchestral se subordonne à l'articulation du travail thématique de Bach (algèbre pure puisque cette partition ne repose que sur l'écriture de durées et de hauteurs) et ce qui s'en exempte; d'un côté un schéma quasi-immuable de succession instrumentale pour éclairer le thème et sa décomposition en motifs, de l'autre un choix de timbres en vue cette fois de leur agrégation verticale qui ne s'infère pas directement de l'articulation précédente.

Le timbre donc, par sa capacité de torsion, se différencie assez sensiblement de la dimension "intensité" ce qui nous amène à proposer un nouveau partage de l'ensemble DHIT. La partie sur le Rythme impliquait déjà la coupure suivante: D/HIT puisqu'elle particularisait fortement la dimension durée par rapport aux trois autres. Il s'agit maintenant de penser cet autre partage: DHI/T. Notons au passage qu'il faudrait également prendre en compte le partage suivant isolant les intensités: DH[I]T dans la mesure où il s'agit là de la seule dimension pour laquelle la notation désigne directement le résultat sonore attendu: par exemple l'écriture d'un "forte" à une flute et simultanément à une trompette implique d'égaliser les dynamiques (quitte à jouer

(12) "Penser la musique aujourd'hui"; p. 34, 64, 71.

(13) Pour la signification et la portée de la dialectique entre algèbre et topologie je renvoie à Alain Badiou: "Théorie du sujet"; p. 224. Le Seuil 1982.

fortissimo à la flute et mezzo-forte à la trompette) pour que les deux intensités perçues s'équivalent; de même la notation d'un crescendo désigne l'effet qu'il faudra percevoir même si le geste instrumental qui l'effectue est légèrement autre. On retrouve ici l'espace ouvert à l'interprétation: pour un crescendo comme pour une accélération, l'interprète doit choisir le profil de son évolution sans qu'aucune notation ne permette de faire l'économie de son intervention et de sa décision.

La dimension du timbre est hétérogène en ce qu'elle opère non sur des atomes comme les trois autres mais sur des ensembles très complexes. L'écriture manie les timbres sans les contrôler, sans composer leur intériorité. Ceci se reflète directement dans l'enseignement musical: autant les classes d'écriture transmettent une loi des hauteurs et durées, autant le savoir devient flou et empirique en matière de timbres. La cohésion des traités d'harmonie et de contrepoint ne se retrouve pas dans ceux d'orchestration dont la méthode d'exposition relève plutôt de l'herbier à destination gastronomique. Certes la pensée orchestrale se développe de façon plus rigoureuse à la lumière des recherches technologiques contemporaines mais la maîtrise de l'espace des timbres ne pourra jamais équivaloir celle des trois autres coordonnées; en effet cet espace n'est pas unidimensionnel comme les trois autres et il est aujourd'hui particulièrement chaotique, étoilé de constellations instrumentales inordonnées. Il le restera longtemps, du moins tant qu'on ne renoncera pas aux instruments traditionnels pour ne plus opérer que sur des timbres de synthèse. Cette mise en ordre total, que l'informatique annonce à horizon lointain, ne pourra cependant valoir que pour l'écriture et ce faisant échouera à maîtriser la dimension qualitative du timbre qui ressort strictement de la perception. En effet le timbre est - selon une judicieuse caractérisation proposée par H. Dufourt - un "ensemble de variables cachées". Le timbre est un ensemble que la perception compte pour un sans pouvoir discerner ses éléments <sup>(14)</sup>. Au mieux celle-ci discerne des formants c'est à dire des parties ou sous-ensembles compacts; même la fondamentale d'un timbre (élément éminent s'il en est) peut être l'objet d'illusion auditive puisque l'on sait par exemple, grâce aux analyses par sonographe, que la fondamentale des notes graves du piano que l'on croit percevoir n'existe cependant pas dans le spectre: elle est seulement simulée pour l'oreille par la superposition des harmoniques. Ce phénomène de "trompe-l'oreille" est constitutif du timbre en sorte que ce qui dans l'écriture peut ordonner les timbres par leurs com-

(14) Plus exactement, l'oreille "met-en-un" ce que l'œil ne peut que "compter-pour-un", c'est-à-dire: si le Timbre écrit (Te) est un ensemble-synthèse de nombreux éléments  $Te = \{d, h, i, t\}$ , le Timbre perçu (Tp) est l'ensemble-singleton ayant cette synthèse pour seul élément  $Tp = \{Te\}$ .



posantes ne vaudra pas pour la perception. Ceci est en vérité la bonne définition générale du Timbre si on tente de lui donner une acception plus large que celle de simple timbre instrumental: *le Timbre est un ensemble en fusion pour la perception*. Celle-ci ne peut isoler les éléments constitutifs mais seulement cerner certaines parties ou sous-ensembles compacts. Je noterai désormais Timbre cette synthèse, réservant la minuscule pour le simple timbre instrumental.

Le Timbre est un objet éminemment topologique. Produit d'un amalgame potentiellement infini de hauteurs, d'intensités, de timbres instrumentaux, mais aussi de durées - on sait la part décisive que jouent les transitoires d'attaque ou d'extinction dans la définition c'est à dire la reconnaissance auditive d'un timbre instrumental - *le Timbre est exemplairement l'impossible à écrire* que nous relevions précédemment dans le son. Ce qui s'écrit comme élément pour composer un Timbre est précisément ce qui ne doit pas s'entendre comme tel et ce qui s'entend comme synthèse en fusion est très exactement ce qui ne peut se lire. D'où que l'ordre informatique, fondé sur l'algèbre écrite des éléments, soit par nature impuissant à ordonner les timbres selon leur logique perceptive (15).

Dépasser le timbre instrumental pour fonder des Timbres de synthèse orchestrale, telle fut depuis l'origine une préoccupation évidente de l'orchestration. La pensée orchestrale des maîtres de la musique tonale peut ainsi se décrire au moyens de concepts topologiques: tantôt plusieurs instruments adhèrent en une nouvelle identité compacte, tantôt ils se séparent ou parfois se rapprochent pour instaurer une simple connexité (tout ceci peut se lire sur un sonogramme dans les spectres résultants: existence ou non de trous entre les formants...). L'évolution de telle ou telle combinaison instrumentale dans telle ou telle tessiture émiette ce qui était amalgamé ou à l'inverse réajuste ce qui était distingué. Un autre aspect de cette pensée peut également se décrire comme recherche de points d'accumulation où d'un seul coup toute une partie de l'orchestre implose en un nouveau timbre.

Cette préoccupation du Timbre prend depuis Berlioz, Wagner et Debussy une importance singulière qui ne cesse de croître depuis la fin des fonctions tonales c'est à dire depuis la mort de l'algèbre antérieure. Ceci s'explique très directement par le fait que le Timbre est un opérateur privilégié de la perception alors que cette dernière est désormais partiellement coupée du développement combinatoire de l'écriture. Alors que l'algèbre tonale était contro-

(15) On dira plus rigoureusement: l'ordre empirique des Timbres (fondé sur des critères perceptifs) ne peut être leur "bon ordre" (tel que définissable par le calcul): ceci rejoint l'impossibilité mathématique que l'ordre usuel des nombres réels soit leur bon ordre. (Remarquons que l'ordre des Timbres établi sur la base de la perception n'est même pas une relation d'ordre au sens mathématique puisqu'il n'est pas transitif; ce point a été mis en évidence par J.C. Risset au moyen des sons paradoxaux dont la hauteur perçue monte ou descend indéfiniment.). Plus métaphoriquement on voit que ce qu'il y a d'ordinal et donc de naturel dans la musique se réalise dans le Rythme plutôt que dans le Timbre, dans l'horizontal plus que dans le vertical. Formulation qui rend raison à Rousseau (il y a de la nature dans la musique, via la mélodie) plutôt qu'à Rameau (il y a de la musique dans la nature, via les résonances et l'harmonie). On retrouve ici l'opposition entre logique axiomatique (cf. la musique, art du temps) et logique empirique (cf. la musique, art dans le temps). Dans les deux démarches, ni la nature ni le temps ne sont bien sûr les mêmes.

lable quasi-intégralement à l'audition et que l'opérateur principal de la composition - le thème - était également un point de jonction capital entre l'œil et l'oreille, la recomposition de l'écriture moderne sur des bases algébriques radicalement nouvelles et non alignées sur une loi perceptible implique une refondation équivalente des opérateurs de la composition. Le Timbre est un tel opérateur. Pour prendre un seul exemple, "Ionisation" peut se comprendre dans la dialectique entre textures (amalgames granuleux où l'on perçoit l'identité de certains instruments qui-la trament) et Timbre (cf: coda finale tendue vers cette limite-inatteignable avec des percussions - au prix de l'apothéose dévorante d'une des trois textures initiales).

Dans cette opposition, la texture, sorte de filet aux mailles souples, résiste mieux aux déformations quand le Timbre est toujours menacé de se déchirer et de se décomposer au gré des manipulations.

Le Timbre, à l'égal du Rythme, est éminemment un opérateur de synthèse des quatre dimensions. Cependant à la différence du Rythme, il y a toujours du Timbre infondable dans l'écriture, ne serait-ce que le timbre instrumental qui toujours participe de cette opération d'amalgame à plus vaste échelle.

Cette fonction du Timbre ainsi posée, comment s'articule-t-elle à une problématique du temps musical?

Le Timbre peut s'aborder comme le contraire dialectique du Rythme. Pour reprendre le terme d'Hölderlin *le Timbre est une césure antirythmique*; il est l'incalculable qui interrompt la consécution rythmique. Dans ses remarques sur les tragédies de Sophocle (16), Hölderlin oppose en effet ce qui dans l'œuvre est calculable de ce qui ne l'est pas et confronte ainsi le rythme (comme statut calculable de l'alternance) à la césure (comme suspension incalculable de cette consécution). Il confiera à son ami Sinclair: "Toute œuvre d'art n'est qu'un seul rythme où la césure désigne le moment de réflexion, de résistance de l'esprit... La césure est ce suspens vivant de l'esprit humain" (17). Je ferai l'hypothèse que le Timbre est en musique cette sorte de moment vide, incalculable car ininscriptible, qui suspend le Rythme et son insistance. Une apparition d'un premier exemple de suspension (qui n'est pas ici celle du Timbre) peut être trouvée chez Beethoven dans le premier temps de la mesure 280 du premier mouvement de l'Héroïque. En plein développement, un silence général vient trouer le Rythme à son apogée pour introduire à cette apparition insolite d'un troisième thème en plein cœur du développement.

(16) La Pléiade p. 951-952, 959-960.

(17) id. p. 1107.



Dans un tout autre esprit, la musique de piano de Schumann est parsemée de tels moments vacants, de suspensions qui cependant par leur répétition et leur insistance participent d'une dialectique singulière. Ici encore la césure apparaît sous la forme d'un trou de silence et non de l'apothéose d'une présence.

L'exploration de cette césure va occuper de plus en plus les compositeurs en sorte que le trou vide deviendra trou noir où implose la perception dans la parousie du Timbre. Wagner est ici le point de basculement où le vide apparent se renverse en épiphanie sonore qui débord bien vite son point d'émergence locale pour se répandre telles les grandes masses orchestrales en fusion qui ouvrent L'Or du Rhin. Ainsi *le Timbre se déploie alors que le Rythme se développe*: les modes de déduction ne sont donc pas les mêmes. La topologie permet sans doute de penser tout un champ des pratiques compositionnelles contemporaines qui ne se laissent pas cerner aisément par l'algèbre sérielle. On peut ainsi opposer terme à terme l'expansion d'un ensemble par adhésion de nouvelles parties à son développement par appartenance de nouveaux éléments, la déduction par mutations et métamorphoses d'ensembles à celle par combinatoires d'atomes, la polytexture à la polyphonie...

Comment qualifier le temps musical tel que le Timbre le compose? Je l'appellerai *temps poétique* car temps de la présence sonore et non plus de l'imprésentation d'écriture, temps d'un site saisi en bloc dans son ouverture et non plus d'une succession fermée, temps d'une contemporanéité et non plus d'une chronologie. La référence à Heidegger est ici inévitable: temps de l'extase, du présent saisi non pas comme instant mais comme lieu d'éclosion à l'ouvert du temps. D'une certaine façon avec le Timbre l'œuvre musicale réalise quant au temps la tâche qu'Heidegger attribue à l'œuvre poétique quant à l'être. Là où le temps n'existe pas, le Timbre est un "étant" privilégié par la figure de contemporanéité qu'il propose dans le déploiement de sa présence, dans la suspension du temps physique à l'intérieur des enveloppes qui le définissent, dans le nœud d'attaques, de résonances et d'extinctions qui lui donnent consistance. *Le Timbre est le temps en consistance* (18). Cette consistance du Timbre, paradigme de celle du son, fait tenir ensemble verticalité (étagement des formants) et horizontalité (déploiement des transitoires et résonances). Elle est ce qui fait du Timbre cet objet contenant en lui-même l'extension temporelle. Temps de l'adhérence au présent de l'avoir-été et de l'à-venir plus que temps de la disjonction par l'instant

(18) Le mot consistance est à prendre ici moins au sens mathématique de la non-contradiction qu'au sens que lui donne Lacan: ce qui fait que ça tient, ce qui se supporte d'un nœud. Que le Timbre soit la consistance du temps rend compte de l'inconsistance des doctrines du Timbre et des traités d'orchestration puisqu'en musique comme ailleurs il n'y a pas de métaconsistance.

de l'avant et de l'après; temps d'un présent ainsi élargi et perçu comme tel dans le double geste de l'anticipation et de la rétroaction.

Le Timbre s'adresse à la perception en tant qu'elle est une pensée et pas uniquement une émotion. Une pensée différente de celle qui s'effectue dans l'écriture, une pensée qui de l'étant sonore remonte à l'idée musicale c'est à dire à l'être de temps. Cette aptitude requise de l'auditeur est une nécessité mise à nue dans la musique contemporaine. Là où la musique tonale semblait pouvoir en supporter l'économie, tolérant apparemment une écoute en somnolence bienheureuse, la musique actuelle pourchasse la sieste et rejette l'auditeur assoupi. Le Timbre est cependant un opérateur à double face: site pour le temps il en est aussi le voilement. On connaît la séduction qu'opère, sur le public le grand orchestre symphonique à rebours du quatuor à cordes: la contemplation passive des timbres orchestraux, la béatitude niaise devant la présence sonore est à l'opposé de ce qu'Heidegger nomme l'ek-stase. La dialectique du temps musical en tant qu'il est temps poétique se fait dans l'alternance entre épanouissement et évanouissement en sorte que la perception doive toujours, pour rester à hauteur de l'idée musicale, opérer comme toute pensée: par soustraction.

Résumons: on a reconnu quatre façon d'agréger les dimensions musicales: D/HIT DH/IT DH[I]T DHI/T

Les partages extrêmes renvoient au Rythme et au Timbre lesquels fondent un double excès: excès de l'écriture sur la perception par le Rythme, excès inverse par le Timbre. Ce double excès est dissymétrique car il repose sur deux synthèses dissemblables: l'une est globale (le Rythme), l'autre est locale (le Timbre).

Il est clair qu'il nous manque encore le terme qui nommera l'unité de cette dialectique entre Rythme et Timbre: telle est la Forme.

### III. LA FORME: LE TEMPS MUSICAL

La Forme est un concept spécifiquement musical qui est au cœur des préoccupations compositionnelles tout en restant peu explicité. Ce concept est sans doute le plus complexe de toute la pensée musicale. On le réduit le plus souvent à une logique architecturale comme si la Forme était cette vaste



organisation de l'espace qu'il suffirait ensuite de balayer en un paramétrage approprié. La Forme musicale n'est pas au sens strict spatialisable.

Pas plus qu'elle n'est le plan de l'œuvre, la Forme n'en est le récit : la Forme musicale n'est pas discursive, encore moins narrative. J'avance ici qu'étant le produit de la dialectique entre Rythme et Timbre, elle est le temps musical comme unité du temps mathématique et du temps poétique, du temps insistant et du temps consistant, du chemin et de la clairière. Cependant le temps n'existe pas puisqu'il n'existe à rien ; sans bord, le temps ne tourne autour de rien. L'hypothèse de travail sera que la Forme (de telle ou telle œuvre) est le mouvement de la pensée pour donner existence à un temps musical. La Forme vient nommer ce désir d'ex-sistence dont on verra qu'il aboutit à faire de la Forme un processus se représentant au plus juste comme un trou. La Forme peut se présenter comme double geste : à partir du Rythme, puis du Timbre.

**1. Forme et rythme.** La connexion de ces deux concepts est très ancienne. Benveniste <sup>(19)</sup> montre même qu'elle est éthymologique chez les grecs et que Platon scissionna le signifiant primitif de "Forme" en d'un côté l'idée d'une forme spatiale et stable, qui deviendra la notion de "Gestalt", de "figure", et de l'autre l'idée d'une forme fluide, "ordre dans le mouvement" qui deviendra le mot "rythme".

La Forme musicale peut en premier abord se penser comme une corde nouée ou mieux comme un fil d'Ariane. L'image du labyrinthe peut en effet métaphoriser cette idée ; la Forme est ce fil qui résume l'enchevêtrement du labyrinthe en reliant son centre mystérieux à ses frontières (le Timbre-minotaure, prisonnier des circonvolutions rythmiques). Sans ce fil, même le constructeur du labyrinthe ne peut s'échapper (le compositeur-Dédale n'a pas plus qu'un autre la clé de la Forme). Il ne peut sortir que par la voie des airs, en s'extrayant de la chaîne des tours et détours (la compréhension de la Forme de l'œuvre se fait nécessairement du dehors, non au fil de son déroulement car ce fil participe précisément de la Forme en acte).

On peut songer également à une autre image, assez parente, où la Forme se pense comme enveloppe : au sens mathématique du terme, l'enveloppe désigne une courbe (ou une surface) tangente à un ensemble de courbes (ou de surfaces) ; elle est, par le fait même, la courbe (ou la surface) qui fait ensemble de tous les points caractéristiques. En prenant ceci

(19) Problèmes de linguistique générale ; tome I p. 327... Gallimard.

en un sens très métaphorique, la Forme est l'enveloppe construite à partir de la discontinuité rythmique qui à la fois relie les points singuliers et en fait continuité, qui englobe ainsi l'ensemble des gestes musicaux.

On peut proposer enfin une troisième comparaison, empruntée cette fois au livre précédemment cité de Lautman <sup>(20)</sup>. La Forme serait l'équivalent d'une surface universelle de recouvrement : elle serait la surface parfaitement simple et connexe qui résout ce qui était ramifié et multiforme dans le plan initial. On peut la représenter en imaginant qu'à partir d'un dessin à plat rempli de sinuosités et de bifurcations, on remonte jusqu'à une surface telle que l'on puisse y tracer un parcours sans trous et sans dédales engendrant par projection sur un plan le dessin initial. La construction mentale de la Forme est alors l'équivalent de cette "montée vers l'absolu" dont parle Lautman et qui permet d'accéder - ici par l'imagination - à une représentation simplifiée d'une complexité initiale.

Ces différentes approches convergent sur une définition de la Forme comme continuité simple engendrée par une prolifération rythmique, multiforme et discontinue. Cette continuité est, bien sûr, un nouvel impossible à écrire. *Après l'agogique et le Timbre, la Forme est le troisième impossible de l'écriture* : ce qui, à la lettre, ne s'écrit pas. Cette Forme est imaginée : elle est produite par la perception comme résultat de sa pensée propre, l'interprétation étant intervenue comme médiation indispensable.

Cette approche de la Forme relève d'une catégorie de problèmes attenants à ce qu'on nomme en mathématiques l'algèbre topologique puisqu'il s'agit de définir ce qui sur la base d'une algèbre donnée (ici rythmique) peut être tracé comme continuité (ici la Forme-enveloppe, -fil ou -surface).

**2. Forme et timbre.** Ce point s'éclaire du domaine mathématique inverse : la topologie algébrique où l'on combine sur des ensemble topologiques en sorte d'en définir les invariants par déformations continues et d'en produire un principe d'ordre. Cette approche désigne ce qui de la Forme pourra être pensé comme répétition du Timbre. Ainsi la combinatoire d'ensembles topologiques désignera une sorte de macro-Rythme de Timbres-synthèses ou encore ce qui dans les métamorphoses incessantes Timbres-textures peut se compter comme insistance (je songe encore une fois à "Ionisation" dans l'analyse en trois textures qu'en propose Chou Wen-Chung) <sup>(21)</sup>. La Forme est ici pensée comme macro-Rythme de grands blocs ek-statiques. Debussy joue

(20) op. cit. p. 73...  
(21) Chou Wen-Chung : "Ionisation : the fonction of timbre in its formal and temporal organization". City University of New-York. 1979.



abondamment de cette logique: qu'il s'agisse de sa prédilection pour les duplications <sup>(22)</sup> ou qu'il s'agisse de constructions plus complexes, remarquablement mises en évidence par Roy Howatt <sup>(23)</sup>. Que ce macro-Rythme de la Forme entre en contradiction avec les autres Rythmes et l'on aura de nombreuses torsions possibles: torsion du Rythme par l'insistance du Timbre mais aussi torsion du Timbre et de son effet suspensif par la forme-enveloppe qui la relie au reste de l'œuvre.

Le Timbre se sous-tend en effet d'une ossature rythmique élémentaire, produit de son maillage horizontal (en attaques, résonances, extinctions) et vertical (en formants). Cette algèbre intérieure simple qui en résulte - sorte d'invariant topologique construit par "triangulation" - peut être alors manipulée et l'insistance peut ainsi affecter la consistance; elle peut maintenir (métamorphose) ou modifier (mutation) cette ossature comme elle peut le faire pour d'autres caractéristiques du Timbre (par exemple le nombre de trous séparant les formants).

On saisit ce qui de cette présentation de la Forme à partir du Timbre incline au récit: il n'est ainsi pas fortuit que l'apparition du Timbre comme préoccupation centrale des compositeurs (Berlioz) soit allée de pair avec la proposition d'une logique narrative de la Forme (poème symphonique).

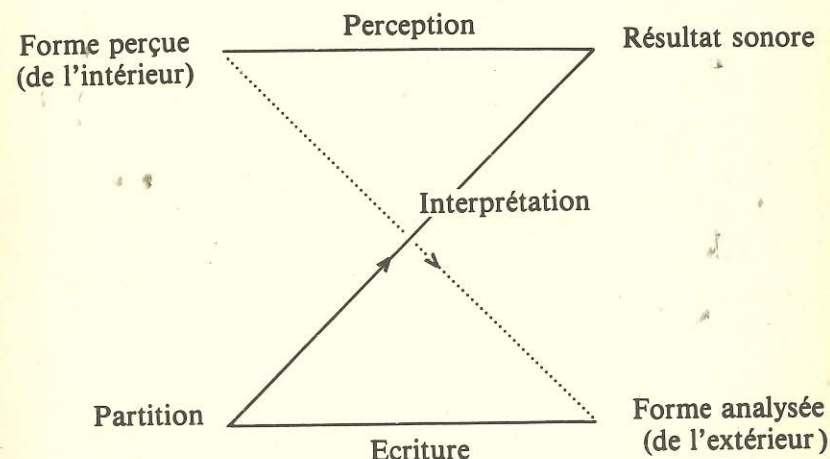
Si chacun des deux termes (Rythme et Timbre) supporte une capacité-à-la-Forme par croisement avec son dual, par une sorte d'introjection de l'altérité (insistance ou consistance) qui va ainsi prédisposer la Forme, celle-ci reste cependant pensée comme bifide: les deux parcours ne se joignent pas. On pourrait, en cet endroit, développer une théorie de la figure comme médiation des deux temps, comme "tiers-temps" fondateur de l'expressivité musicale: on sait que certains compositeurs contemporains (F. Donatoni, B. Ferneyhough...) empruntent aux catégories de l'ancienne rhétorique pour proposer ce nouveau concept musical, alternatif à celui de thème. Je m'orienterai ici dans une autre direction, fidèle au parti-pris de cet article qui s'en tient à l'essence de la musique plus qu'à son histoire.

**3. Forme et torsion interprétative.** La Forme, donc, supporte une double détermination. Prise en cette tenaille la Forme est le temps de ce conflit. Au contraire du Rythme et du Timbre qui sont des synthèses stables, réassurées de l'intérieur par le fait qu'elles se font en emboîtement grandissant de petits rythmes ou de timbres instrumentaux, la

(22) Nicolas Ruwet: *Langage, musique, poésie*; Seuil.

(23) Roy Howatt: *Debussy in proportion*; Cambridge University Press. 1983.

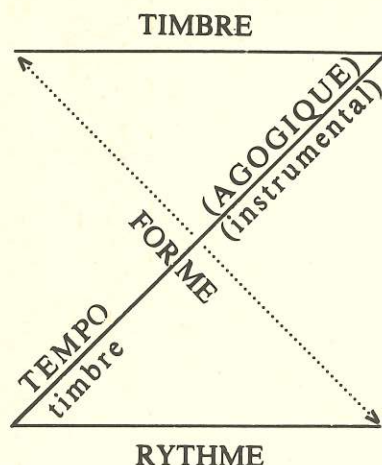
Forme est une synthèse instable; elle relève plus d'un avènement singulier que d'une structure. Elle représente en fait l'opération musicale qui résume la totalité de la vérité musicale circulant dans la triade: écriture-interprétation-perception. On peut figurer cela dans un diagramme tel que celui-ci:



Il apparaît clairement que l'interprète ici compte deux fois (je parle de l'interprète idéal qui relie ce qu'il écoute à ce qu'il lit et qui peut être en pratique tel auditeur musicalement lettré): il est celui qui fait passer de la partition à un résultat sonore mais aussi celui qui pense le bouclage en torsion du parcours en reliant la Forme édifiable à l'audition (à partir d'une réalisation sonore donnée) à une conception de la Forme plus extérieure, lisible dans la partition. L'interprétation se trouve donc au croisement de deux diagonales. C'est elle qui supporte au maximum l'effet du parcours en torsion: en effet ce périple ne peut se boucler à plat car la Forme intérieure, perçue au fil de l'audition, n'est pas la Forme extérieure telle que saisie par la lecture et l'analyse (du moins pour les œuvres qui valent interprétation). La Forme d'une œuvre a des caractéristiques différentes selon qu'on l'épouse ou qu'on la manipule telle une bande de Möbius qui est inorientable pour celui qui la parcourt et unilatère pour celui qui l'examine de l'extérieur, tel le labyrinthe qui emprisonne l'architecte qui l'a édifié. La Forme est ce qui fait torsion et spirale de ce battement entre une forme-objet (analysée) et une forme-sujet (perçue). On peut décrire



cela par un autre schéma, parent du précédent, mais qui vaut cette fois plus immédiatement pour la musique contemporaine :



L'interprétation doit projeter l'œuvre écrite dans une double continuité empirique : celle du temps physique, celle des sonorités. Elle doit ce faisant nouer une agogique à une logique des timbres instrumentaux : tels sont en effet les deux opérateurs fondamentaux de l'interprétation. L'enjeu en est la construction d'une forme qui assume une torsion par rapport à la vision initiale de la partition. Les deux agents de la Forme sont ici la construction d'enveloppes (qui filent l'attention d'un bout à l'autre de l'œuvre) et l'édification de macro-Rythmes (qui articulent les extases). Dans cette vision le compositeur est dépossédé de la maîtrise absolue du processus-Forme : il n'écrit jamais qu'une directive de Forme ou, plus exactement, dans un assemblage hétéroclite de notes, de lettres et de graphismes, il compose la trame offerte d'un visage du temps. Certes le compositeur vise à une Forme ; il n'y renonce pas et son propos n'est pas d'achalander sa partition en modèles multiples. Mais toute interprétation véritable qui soit plus qu'une exécution lui sera nécessairement une violence et une dépossession de même que toute analyse non académique lui apparaîtra comme une surprise. Sa proposition de Forme lui revient en une famille d'images, démultipliée selon une double infinité : celle des interprétations concevables et des perceptions envisageables.

Infinité potentielle des interprétations car, même si leur nombre est toujours actuellement fini, rien ne peut clore leur liste et interdire que, par fulgurance, une nouvelle interprétation s'y ajoute. Infinité potentielle des perceptions d'une même interprétation car cette dernière crée un écart en Forme analysée et Forme perçue (en reliant la partition à un résultat sonore), bâtit donc le parcours en Z précédemment décrit, élabore son degré de torsion, son profil de non - aplatissement mais ne boucle pas à elle seule le parcours. C'est alors la perception (qu'elle soit celle de l'interprète effectif ou de tout autre) qui ajuste la diagonale en pointillé de la Forme et pour cela travaille ce qui était déjà tordu. En ce sens *toute perception est interprétation d'une interprétation*.

Il n'y a donc pas la forme d'une œuvre donnée.

Le processus de la vérité musicale cependant ne se sous-tend pas d'un éclectisme qui nivellerait les choix interprétatifs et les qualités de perception. D'où que l'apparition d'une Forme qui ne soit pas le gras du trait musical ou le martèlement d'un bégaiement soit toujours chose inouïe.

Il y a, parfois, existence d'une Forme lorsque surgit au cours d'un rare concert un visage nouveau qui relie compositeur, interprète et auditeur en une fortune passagère, en un coup de force inattendu. Cette Forme miraculeuse se cerne des enveloppes et s'articule des éclaircies sans être ni les unes ni les autres. Processus qui n'existe que pour un sujet, elle n'existe qu'après coup, non comme plénitude d'une présence bornée mais comme absence circonscrite.

*Toute Forme est un trou de mémoire.*

François Nicolas