



**HAL**  
open science

# Vacance(s) musicale(s) : le temps “ présent ” d’un espace suspendu

Sylvain Brétéché

► **To cite this version:**

Sylvain Brétéché. Vacance(s) musicale(s) : le temps “ présent ” d’un espace suspendu. Les chantiers de la création, 2011. halshs-01798268

**HAL Id: halshs-01798268**

**<https://shs.hal.science/halshs-01798268>**

Submitted on 23 May 2018

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

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

## Vacance(s) musicale(s) : le temps « présent » d'un espace suspendu

Sylvain Brétéché

---



**Éditeur**  
Université Aix-Marseille (AMU)

**Édition électronique**

URL : <http://lcc.revues.org/388>  
ISSN : 2430-4247

**Référence électronique**

Sylvain Brétéché, « Vacance(s) musicale(s) : le temps « présent » d'un espace suspendu », *Les chantiers de la création* [En ligne], 4 | 2011, mis en ligne le 23 janvier 2015, consulté le 03 octobre 2016.  
URL : <http://lcc.revues.org/388>

---

Ce document a été généré automatiquement le 3 octobre 2016.

Tous droits réservés

---

## Vacance(s) musicale(s) : le temps « présent » d'un espace suspendu

Sylvain Brétéché

---

- 1 Parler de musique, cela revient bien souvent à parler *sur* la musique. Les discours musicologiques considèrent couramment le phénomène musical comme un objet inaccessible, impénétrable, se donnant à entendre comme expérience esthétique. L'œuvre musicale est considérée comme un événement singulier sur lequel est discrètement porté un regard lointain.
- 2 Cette vision en surface de l'objet musical place ce dernier dans la sphère de *l'affectivité*, de *l'émotivité* – qu'on lui attribue bien souvent de manière arbitraire – permettant ainsi de discourir sur le caractère subjectif de l'objet musical, de l'œuvre ou du compositeur. Se produit ici une conversion de l'observation musicale : le discours ne s'attache plus à parler *de* musique, mais s'applique à *faire parler* la musique. Cette variation du discours musical conduit à des propos singuliers en ce qu'ils concernent *une* réalité de la musique, se révélant insuffisants à l'entendement même de ce vécu. Cette approche du phénomène musical omet cependant une part concrète de l'existence musicale, délaissant ainsi son insertion directe au sein de la matière même qui fonde et forme le musical.
- 3 Pour être pleinement comprise, la musique nécessite une appréhension objective rendue possible par une entrée au sein de sa matérialité, amenant à « questionner l'œuvre musicale *de l'intérieur* » (Esclapez 127). La musique *est* nécessairement matière attendue qu'elle s'émancipe au cœur de l'espace sonore et fait indiscutablement partie de la réalité perceptive de chaque individu. Repenser la musique en la considérant objectivement, en tant qu'objet sonore, revient à observer « l'œuvre elle-même en tant qu'elle n'est pas un lieu où il se passe quelque chose mais qu'elle est le *ce qui se passe* lui-même » (Sève 22).
- 4 Le présent article envisage la mise en relation de la notion de vacance – instant atypique faisant partie du réel – et du phénomène musical. Ce projet suppose dans un premier temps de considérer la musique dans son intériorité afin d'appréhender au travers de sa matérialité le fonctionnement et l'organisation de la réalité musicale. Ceci nous permettra ensuite d'aborder le phénomène de vacance, son existence, sa fonction et la

place qu'il peut occuper au sein du monde musical. L'ensemble de ces réflexions amenant finalement à reconsidérer « le pourquoi de l'œuvre musicale » (Esclapez 128), au travers d'exemples puisés dans divers corpus.

## 1. Musique, « champ de présence »

- 5 Réalité artistique évidente, la musique peut être perçue – et ce antérieurement à toutes autres considérations esthétiques – comme un phénomène physique bidimensionnel compte tenu du fait qu'elle intègre dans son accomplissement les dimensions à la fois temporelle et spatiale. Il est souvent dit au sujet de la musique qu'elle est l'art du temps par excellence : « non pas art *dans* le temps mais bien art du temps [...]. La musique sculpte le temps et le temps sculpte la musique » (Accaoui 8). Sans prise en considération du temps, la musique n'est rien que simple matière sonore insignifiante donnée à entendre dans un environnement *inorganisé*. C'est dans cette perspective que le philosophe et musicologue Vladimir Jankélévitch définit la musique comme « un acte poétique qui a le Temps pour seule dimension » (6) : l'émancipation temporelle est une nécessité à l'existence de la musique, celle-ci découlant de l'organisation dans le temps de l'espace sonore. Ce dernier regroupe les différentes sonorités qui constituent la matière musicale, les différents sons et les différentes notes ; « la matière musicale s'étend donc à tout ce qui sonne de quelque manière » (Souris, 1976, 37). Cette matérialité du musical contribue à ancrer la musique dans la réalité perceptive. « Toutefois, pour qu'il y ait musique faut-il encore que cette matière s'organise » (37) : la seule condition matérielle ne suffit pas à *faire* musique, la matière sonore doit être confrontée au temps pour rendre concret le phénomène musical.
- 6 La musique est donc l'art d'organiser temporellement l'espace sonore, et l'écriture musicale – bien qu'insuffisante à exprimer totalement l'intensité et la profondeur des spécificités du sonore – souligne bien cette bi-dimensionnalité du phénomène musical. « Noter l'impalpable, la hauteur et la durée du son » (Bosseur, Buissou, Goubault 14), telle est la fonction de la notation musicale. Elle figure l'affiliation de la musique au temps en découpant temporellement la matière sonore en rythmes musicaux, et illustre l'investissement musical de l'espace en fixant l'organisation particulière de la matière sonore en hauteurs de sons déterminées par les notes musicales.
- 7 Toutefois cette relation entre musique, espace et temps ne se limite pas au simple fait organisationnel. La musique – en plus de les exploiter – occupe le temps et l'espace : au-delà de la simple *investigation* spatio-temporelle, elle incarne *l'action*. La fonction du phénomène musical se trouve ici redirigée, la musique passant du statut *d'être* – objet perceptible – à celui *d'étant* – objet vécu. La réalité musicale n'est plus le simple produit d'une organisation strictement matérielle. Elle résulte de l'émancipation de cette nécessaire affiliation à l'espace et au temps, qui lui permet d'agir sur sa propre nature. Ainsi est-il possible de déceler, en plus de l'espace matériel des sons musicaux, un espace plus vaste, plus singulier, qui détermine la réalité de la musique. Cet espace peut être perçu comme individuel puisque qu'il est défini comme contenant de musique au travers de l'expérience que l'individu fait de la musique – ou que celle-ci lui offre, renfermant ce que le compositeur *dit*, ce que le musicien *exprime* ou ce que l'auditeur *comprend*. Lorsque l'on parle *de* musique, « ce que nous essayons de penser, c'est l'expérience musicale » (Sève 15).

- 8 La notion d'expérience permet d'aborder le temps investi par le phénomène musical, le temps de l'expérience étant nécessairement un « temps présent ». L'expérience musicale s'inscrit dans l'instant ; les actions musicales – d'interpréter ou d'écouter la musique – se trouvent intimement liées au présent, à « ce qui est par opposition au passé et au futur qui ne sont pas » (Kaplan 197). En ce sens la musique s'offre à entendre comme, pour reprendre l'expression de Jacques Derrida, un « maintenant-présent » (70) dépassant l'instantanéité de sa propre réalité. Elle se présente à l'individu sous la forme d'un événement immanent, incarnation d'un *devenir-devenu* : « ce qui est de ce qui a été et de ce qui sera » (Kaplan 201). La musique se donne à penser comme le domaine privilégié de la concrétisation du présent, né de ce que Costin Cazaban définit comme « la conjonction du temps et de l'espace » (84). Le « présent musical » propose deux figures : il apparaît sous une forme chronique – l'expérience n'étant en un sens qu'un *futur passé*, qu'une apparition éphémère – mais revêt aussi un caractère ontique, en tant que révélateur de l'instant même de la perception de l'œuvre et par là même de l'œuvre elle-même : « le créateur pose l'essence conjointement avec l'existence, la possibilité en même temps que la réalité » (Jankélévitch 41). La musique prescrit le temps de sa perception qui selon Bernard Sève est « par définition strictement contemporain du temps propre de l'œuvre » (29). L'œuvre musicale existe au travers de sa réalisation matérielle et disparaît en même temps que la dernière note, que le dernier son qui la compose.
- 9 La musique est donc objet de l'expérience, le phénomène musical devenant ainsi « champ de présence » (Accaoui 55) : continuité d'espaces et de temps dans le cheminement musical.
- 10 Cette inscription de la musique dans le présent ontique, qui « suppose la mise en contact d'un étant et d'un sujet percevant » (Accaoui 69), place l'espace et le temps dans une position particulière, puisque leur concordance constitue en quelque sorte la concrétisation de l'expérience musicale.
- 11 Au vue de ces considérations, une « ouverture » peut être décelée au sein du phénomène musical : la détérioration de l'une ou l'autre des dimensions musicales créerait dans le déploiement de l'œuvre des vides en attente, des instants vacants.

## 2. La vacance comme *présence-absence*

- 12 La notion de vacance peut aisément être comprise comme la mise en suspens d'un espace ou d'un temps dans un système organisé. Elle induit ainsi à la fois l'absence, l'attente, le déséquilibre, ou encore la disponibilité ; même si elle ne semble pas indispensable au bon fonctionnement du système auquel elle appartient, la vacance paraît pourtant indissociable de celui-ci. Elle peut donc être perçue non pas comme une simple absence, mais plutôt comme une *non-présence* : elle existe, elle est présente et ce par le simple fait d'être absence et peut par là être appréhendée comme une *présence-absence*. Ceci spécifie le caractère instantané et éphémère que revêt la vacance, puisqu'elle n'existe qu'au moment où l'on en parle – ni avant, ni après – que par essence, elle est pour ne plus être. Elle s'ancre ainsi dans le présent, symbolisant la « totale égalité de l'instant présent et du réel » (Bachelard 13). La vacance, espace d'absence, se conçoit donc comme un instant présent, un moment suspendu libre de toute investigation et de toute considération.
- 13 Mais au-delà de sa conception, la vacance pose intrinsèquement la question de sa propre fonction, de sa finalité. A quoi sert-elle ?

- 14 Pour répondre à cela, le phénomène de disponibilité qu'induit la vacance peut-être observé de manière plus singulière, étant donnée la possible définition de cette mise en suspens comme une donnée essentielle et nécessaire à l'évolution du système auquel elle appartient. Cette approche repose sur une considération *complexe* de la notion de vacance. Edgar Morin dans sa théorisation de la complexité envisage un moyen d'appréhension de la réalité reposant sur une forme spécifique de pensée. Celle-ci enracine son rapport au monde – et à la connaissance – dans une vision systémique qui mène à la considération multidimensionnelle des phénomènes composant chaque système, permettant ainsi de « reconnaître et d'appréhender la complexité du réel » (Morin, 2005, 16). Dans sa formalisation, la pensée complexe introduit les notions d'*ordre* et de *désordre* qui permettent de concevoir et d'envisager l'évolution et l'organisation d'un système : « on ne peut concevoir la naissance de l'organisation en dehors de rencontres aléatoires » (1977, 132). Le système organisé a besoin de désordre pour changer, évoluer et s'ordonner à nouveau. Dans cette optique, la vacance propose une *ouverture* par laquelle le désordre s'imisce dans le système, l'investit, y provoquant une remise en cause de l'organisation et par là un renouveau au sein de l'ordre établi jusqu'alors.

### 3. Vacance(s) musicale(s)

- 15 Les précédentes réflexions nous permettent d'assimiler le phénomène musical à un système organisé dont les composants principaux sont l'espace et le temps. L'exploitation de ces dimensions musicales offre l'éventualité d'une certaine disponibilité, proposant une *entrée* à la vacance.
- 16 Pour observer cette *ouverture* du musical et mettre en exergue ces formes de vacances musicales, nous allons nous intéresser dans un premier temps à la place du silence dans la musique, réelle « présence-absence » au sein du temps et de la matière musicale. Dans un second temps nous aborderons la « désintégration organisatrice » (Morin, 1977, 45) de l'espace et du temps au cœur du phénomène musical, en concentrant notre argumentation sur le XX<sup>ème</sup> siècle musical.

#### 3.1. Le silence, *présence-absence* musicale

- 17 Si l'on recherche au sein de la musique un élément à la fois présent et absent, on s'arrête naturellement sur le silence. Ce dernier fait pleinement partie du monde musical et ce de manière assez antinomique, puisque qu'il semble a priori être l'opposé de la musique – en étant le contraire du sonore – mais se révèle aussi être une nécessité à son existence : le sonore chasse le silence, mais sans silence il ne peut y avoir de sons. Le silence permet de concevoir et d'appréhender le sonore et ainsi de construire le vécu musical : la musique, monde du sonore, ne prend sens qu'à travers son inscription dans le silence. Le compositeur américain John Cage précise à ce sujet que « le matériau de la musique est le son et le silence » (69). Le silence s'ancre dans la chair même de la matière musicale puisqu'il fait partie intégrante de sa réalité et qu'il constitue la toile de fond asonore, nécessaire à l'épanouissement de la musique.
- 18 Ainsi, le silence n'est pas l'insonore, il ne se conçoit pas « comme absence de son, anti-son, non-son » (Vecchione 254) mais comme une représentation *inaudible* de l'environnement sonore. Il n'est pas *du* son, mais appartient au sonore en tant que

matériau, forme de *présence-absence* naturelle au sein de la musique. Sorte de murmure musical, il représente l'illimitation de l'audible. Une nouvelle fois, la notation musicale matérialise bien cette relation privilégiée que la musique entretient – à travers le temps – avec le silence en répertorient et discriminant par différents signes les silences et leurs durées. L'écriture musicale matérialise la bivalence du silence musical, puisque celui-ci ne se rapporte pas uniquement à la dimension matérielle, il investit aussi la sphère temporelle : il détermine l'entre-deux temps, l'entre-deux notes, il marque « la *conjointure* du son » (Vecchione 255). La musique impose au silence son propre temps et va même jusqu'à organiser l'espace temporel autour du silence lui-même. André Souris suggère qu'en musique « le silence s'organise autour de la ligne sonore qui nous guide et qui nous oriente » (63). Ainsi joue-t-il un rôle important dans la réalisation et la préparation de l'œuvre musicale, comme le précise Vladimir Jankélévitch, « la musique née du silence retourne au silence » (165). Une œuvre musicale, lors de son exécution, naît d'un silence antécédent, préalable nécessaire à sa constitution et se conclut formellement par un silence conséquent découlant d'elle et par là du silence lui-même. Le silence est donc un élément de préparation, de construction et de conclusion de l'interprétation d'une pièce musicale qui se constitue « *E silentio, ad silentium, per silentium!* Du silence au silence, à travers le silence » (Jankélévitch 164).

- 19 Le silence s'offre donc à voir comme une mise en suspens matérielle du temps et va intégrer le discours musical des compositeurs – en tant que matériau musical – dès le début du XX<sup>ème</sup> siècle. Ceux-ci ont su saisir l'interdépendance reliant la musique et le silence et dans de nombreuses œuvres la matière silencieuse va devenir partie prenante du déploiement musical.
- 20 La pièce de John Cage, 4'33", composée en 1952, est un des exemples extrêmes de cette exploitation musicale du silence puisqu'elle propose en tout et pour tout 4 minutes et 33 secondes de silence. La partition est assez éloquente : elle ne contient ni portée musicale ni note de musique, simplement l'indication *tacet*<sup>1</sup> pour chacune des trois parties qui composent la pièce. Outre son caractère provocateur, cette œuvre symbolise en quelque sorte un retournement, une conversion : la musique n'est plus issue du silence puisque nous assistons au contraire à la « fécondation du silence par la musique » (Souris, 1976, 63). Elle permet de plus de relativiser la nature *insonore* du silence, puisque cette œuvre *s'écoute, s'interprète* et qu'elle permet à l'auditeur de prendre conscience avec John Cage qu'« un espace vide ou un temps vide n'existent pas. Il y a toujours quelque chose à voir, quelque chose à entendre. En fait, on a beau essayer d'obtenir le silence, impossible d'y arriver » (9).
- 21 De manière différente, nous trouvons dans l'œuvre du compositeur Arvo Pärt une exploitation considérable de *l'objet-silence*. Fortement empreintes de spiritualité, les pièces musicales du compositeur estonien intègrent significativement la matière silencieuse. Dans son *Miserere* composé en 1989, un silence omniprésent occupe le discours musical à tel point qu'il peut être considéré comme *acteur* de l'œuvre, comme un *interprète* faisant partie intégrante de la pièce musicale. Celle-ci s'ouvre sur un échange en trio, installant un réel dialogue en écho entre une clarinette, une voix de ténor et le silence. Cette intégration du silence au sein de l'agencement même de la matière musicale apparaît de manière récurrente au fil de l'œuvre, au cœur de laquelle « la musique ne respire que dans l'oxygène du silence » (Jankélévitch 168). Moins omniprésente mais fortement marquée de signification, on repère une nouvelle fois cette matière silencieuse dans le premier mouvement de son concerto pour deux violons *Tabula Rasa* composé en

1977. Ici le silence sert de prémisses à l'entrevue des deux violons : l'échange s'articule sur un fond sonore stable interprété par un orchestre à cordes parsemé de sonorités de cloches s'échappant d'un piano préparé<sup>2</sup>. Dans cette pièce, Arvo Pärt utilise réellement ce qu'André Souris suggère être « le silence musical, c'est-à-dire le silence fécondé par des sons » (1976, 62). Dans ce premier mouvement, le lien entre musique et silence s'entrevoit au sein du discours musical en émergeant de la matière silencieuse et en fin de phrase, y retournant pour s'y évanouir. L'entre-deux phrases musicales semble alors comme suspendu dans le temps. Paradoxalement le second mouvement de ce concerto intitulé *Silentium* ne comporte quant à lui aucun temps de silence dans son cheminement ; le discours musical s'y déploie de manière continue, sans interruption du déroulement mélodique. Le *silence* apparaît conçu chez Arvo Pärt comme un instant sonore délicat et perpétuel, « un fond sonore comme un autre, comparable à la feuille blanche » (Schaeffer 276), au sein duquel la musique s'épanouit continuellement.

- 22 Le compositeur polonais Krzysztof Penderecki introduit dans ses pièces le paramètre silencieux du musical d'une toute autre manière. Dans les premières mesures de *De Natura Sonoris - n° 1* composée en 1966, le silence s'immisce entre divers instants sonores, les intentions musicales de l'orchestre étant entrecoupées d'accents silencieux, comme mises en suspend dans l'espace. Cette apparition momentanée au cœur de l'étendue musicale accentue la puissance effective des sons, soulignant au passage celle de la matière silencieuse. Cette œuvre fait en quelque sorte écho aux mots de John Cage : « la musique consiste parfois en sons seuls ou groupes de sons qui ne reposent pas sur des harmonies, mais résonnent dans un espace de silence » (105).
- 23 En parcourant le XX<sup>ème</sup> siècle musical dans toute sa diversité stylistique, d'autres compositeurs pourraient être cités en exemple pour illustrer cette attirance assumée pour le « silence musical ». Mais ce dernier n'est pas le seul élément notable au cœur de la mutation que va connaître la musique au début du siècle précédent.

### 3.2. La « désintégration organisatrice » de l'espace et du temps

- 24 La construction de l'œuvre musicale repose sur l'exploitation de l'espace sonore, de son investigation particulière de l'espace et du temps. Le principe de vacance introduit la nécessaire revalorisation des dimensions fondamentales du système qu'elle occupe. Parler de « désintégration organisatrice », cela revient à signifier l'insertion au cœur du phénomène musical d'un « désordre organisateur » (Morin, 1977, 41). Les paramètres temporels et spatiaux se proposent comme *ouvertures* possibles du système musical, dont les reconsidérations et désintégrations « peuvent se transformer spontanément en « structure » ou forme organisée » (41). Les réorientations des valeurs compositionnelles du siècle précédent intègrent ces nouvelles appréhensions de la matière musicale.
- 25 Le XX<sup>ème</sup> siècle musical est communément assimilé au courant dit de musique contemporaine. Celui-ci ne se caractérise pas par une unité stylistique, il regroupe différentes esthétiques issues d'une multitude d'expériences musicales. Les compositeurs, s'inscrivant dans une volonté de rupture et de progrès, se sont emparés du sonore pour construire une nouvelle réalité musicale. La tendance musicologique fait débiter la période contemporaine en 1899 avec la pièce pour sextuor à cordes d'Arnold Schoenberg, *La nuit transfigurée*. Cette dernière – bien qu'encore empreinte de romantisme – marque en effet un tournant dans la création musicale en faisant apparaître au sein du discours des dissonances harmoniques. Avec cette pièce, le panel des possibilités matérielles à



portée des compositeurs se trouve considérablement élargi, s'engageant au cœur de territoires sonores jusqu'alors inexplorés.

- 26 La musique au XX<sup>ème</sup> siècle est l'objet d'un bouleversement radical qui engendre la reconsidération de la notion d'*œuvre*. Dans les considérations esthétiques des périodes antérieures, l'œuvre musicale était assujettie à la notion de forme (comme le sont le concerto ou la sonate par exemple), celle-ci se révélant être le fondement même de l'œuvre, à la fois sa nature et sa fonction. Suite aux nouvelles considérations portées par les compositeurs sur la création, la domination de la dimension formelle de l'œuvre va se dissiper, augmentant la place du fond : « Le concept de « forme », loin d'éclairer quoi que ce soit, ne fait que repousser la question de savoir ce qui s'exprime au sein de cette entité sonore animée, et qui n'est pas réductible à la forme. Celle-ci n'existe que par rapport à ce qui est mis en forme » (Adorno 8).
- 27 Dès la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, certains compositeurs – à l'instar de Richard Wagner ou Gustav Mahler – vont repousser les limites formelles alors en vigueur, tant dans la construction temporelle que dans l'exploitation harmonique. Cherchant à se détacher des formes historiquement héritées, les compositeurs vont être amenés à reconsidérer les notions d'espace et de temps au sein de la matière musicale, s'emparant ainsi d'un espace créatif « vide » et répondant en un sens à une forme de vacance esthétique ; « l'œuvre d'art n'est que la résultante d'un système de pensées propres à celui qui la crée » (Souris, 2000, 23). Ces nouvelles considérations de l'*œuvre* vont initier la remise en question des « valeurs musicales ». La musique tend à devenir selon Théodor Adorno « informelle », à savoir « une musique qui se serait affranchie de toutes les formes abstraites et figées qui lui étaient imposées du dehors, mais qui, tout en n'étant soumise à aucune loi extérieure étrangère à sa propre logique, se constituerait néanmoins avec une nécessité objective dans le phénomène musical » (294). Alors qu'auparavant la constitution de la pièce musicale reposait sur sa simple forme, les dimensions musicales de temps et d'espace vont devenir centrales car fondatrices de l'œuvre au XX<sup>ème</sup> siècle, laissant place à une *ouverture* au sein de l'organisation musicale, comblant au travers de nouvelles valeurs musicales ce que les formes « classiques » avaient laissé vacant.
- 28 L'exploitation de la dimension spatiale – matérielle – comme assise de l'œuvre musicale va susciter la déconstruction des rapports harmoniques et mélodiques instaurés antérieurement. La musique d'Anton Webern matérialise bien ceci ; ses œuvres, pour la plupart très brèves, sont construites de manière linéaire, sans répétition et s'ancrent dans l'instantanéité par leur fugacité. Il utilise de manière considérable dans ses compositions une technique particulière, la *Klangfarbenmelodie*<sup>3</sup> ou « mélodie de timbre », procédé consistant à confier aux différents instruments de la pièce des interventions très concises dans un échantillonnage de timbres différents. Les *Six bagatelles op. 9* pour quatuor à cordes illustrent cette nouvelle exploitation matérielle du musical au travers de l'éparpillement de la mélodie, de l'absence de dynamisme temporel stable et par leur brièveté. Ces pièces suggèrent le démantèlement de l'espace sonore, dessinant un environnement musical nouveau, instantané et déroutant, en réponse à la disponibilité, à la vacance matérielle que propose la dimension spatiale du musical.
- 29 A cet affranchissement de l'espace s'associe une reconsidération des temps musicaux. Le temps *chronique* de l'œuvre, sa durée, tend à devenir informel et libre, comme peuvent le symboliser – une nouvelle fois – Anton Webern par la brièveté de ses œuvres, ou inversement Erik Satie avec sa pièce *Vexations*<sup>4</sup>. Mais le temps *ontique*, la temporalité

interne qui détermine l'organisation rythmique de l'œuvre va se trouver remodelé et repensé par les compositeurs.

- 30 Györgi Ligeti illustre concrètement cette réévaluation des paramètres temporels du musical. Dans son *Poème symphonique pour 100 métronomes* composé en 1962, le temps est fondement de l'œuvre, à la fois construction et matière du discours musical. Objet du temps par excellence, chaque métronome est enclenché de manière déterminée et ne s'arrête qu'à la fin de son mécanisme. Il se produit dans cette œuvre une sorte de détournement : le temps devient matériau et l'espace sonore devient temporel. D'autres pièces de Ligeti s'appuient sur une reconsidération de la temporalité. Dans certaines de ses *Études* pour piano, il construit une polyphonie rythmique créant une mise en suspens de la dynamique temporelle de l'œuvre. Les pièces intègrent dans leur construction une volonté d'extrapolation qui passe notamment par la réévaluation du temps interne de l'œuvre ; « l'ensemble des *Études* [...] vise moins le projet classique – tout ce qui peut être réalisé sur un piano à un moment historique donné (Liszt, Debussy) – que l'exploitation de nouveaux types de rapports entre le tout et les parties, entre le simple et le complexe » (Decarsin 130). Dans la première étude, *Désordre*, s'entremêlent deux lignes mélodiques aux mouvements identiques dont les accents rythmiques diffèrent, créant ainsi une instabilité dynamique mettant en suspens le temps interne de la pièce. Cette *Étude* illustre bien l'altération de la dimension temporelle par son instabilité et son dynamisme aléatoire, apparaissant comme suspendue dans le temps.
- 31 Outre les reconsidérations des dimensions temporelle et spatiale, une dernière déconstruction est à noter, celle de la *forme*. La création musicale au XX<sup>ème</sup> siècle s'émancipe et investit de nouveaux espaces, mais elle va aussi détourner les formes classiques dans des compositions singulières ; « on quitte ici définitivement non seulement le champ de la tradition, mais toute la trajectoire historique [...] au sein de laquelle chaque créateur se réfère sans aucune équivoque à un passé immédiat dont il exploite les potentialités d'enrichissement, d'extrapolations jusqu'à la disjonction justifiée » (Decarsin 84). Dans cet esprit, Arnold Schoenberg propose dans son opus 23 cinq études pour piano dont la dernière s'intitule *Valse*. À l'écoute de celle-ci, il ne reste rien du genre traditionnel de la valse et du balancement ternaire qui lui est associé ; l'archétypique rythmique symbolisant la valse est démantelée, et la nouvelle dynamique temporelle qui lui est accolée par le compositeur laisse en suspens la conception habituelle et les attentes que le titre de cette pièce pouvait laisser pressentir. De nombreux autres compositeurs ont réutilisé les formes classiques pour leur création – en témoignent le *Concerto pour violon* d'Alban Berg (1935), ou encore la *Sonate pour piano* de Béla Bartók (1926).
- 32 Pour conclure, il est possible de percevoir au sein du phénomène musical des ouvertures créatrices susceptibles d'y apporter des transformations. Les dimensions spatiale et temporelle se présentent comme des champs libres d'investigation pour les compositeurs ; la musique depuis le début du siècle dernier s'accomplissant à travers le temps « présent » d'un espace suspendu, devient l'instant d'une expérience, expérience de l'instant. La notion de vacance, en ce sens qu'elle permet de concevoir une entrée émancipatrice dans la matière musicale, apporte à la création musicale une ouverture esthétique indispensable à son épanouissement. L'œuvre musicale sort des carcans historiques en investissant les dimensions fondatrices du musical, allant ainsi « jusqu'à inventer un territoire sans frontières » (Esclapez 117). Penser la vacance musicale, cela revient à regarder les exploitations matérielles – spatiale et temporelle – comme

nécessaires à l'existence de l'œuvre musicale : le temps et l'espace construisant l'expérience musicale.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- Accaoui, Christian. *Le temps musical*. Paris : Desclée de Brouwer, 2001.
- Adorno, Théodor W. *Quasi una fantasia*. 1963. Paris : Éditions Gallimard, 1982.
- Bachelard, Gaston. *L'intuition de l'instant*. 1932. Paris : Éditions Gonthier, 1979.
- Bosseur, Jean-Yves, Bouissou, Sylvie, Goubault, Christian. *Histoire de la Notation musicale*. Minerve : Paris, 2005.
- Cage, John. *Silence. Conférences et écrits*. 1961. Genève : Éditions Héros Limites, 2003.
- Cazaban, Costin. *Temps musical/espace musical comme fonctions logiques*. Paris : L'Harmattan, 2000.
- Decarsin, François. *La modernité en question. Deux siècles d'invention musicale : 1781-1792*. Paris : L'Harmattan, 2010.
- Derrida, Jacques. *La voix et le phénomène*. Paris : PUF, 1976.
- Esclapez, Christine. *La musique comme parole des corps*. Boris de Schloezer, André Souris et André Boucourechliev. Paris : L'Harmattan, 2007.
- Jankélévitch, Vladimir. *La musique et l'ineffable*. Paris : Éditions du Seuil, 1983.
- Kaplan, Francis. *L'irréalité de l'espace et du temps*. Paris : Éditions du Cerf, 2004.
- Morin, Edgar. *La méthode I. La nature de la nature*. Paris : Éditions du Seuil, 1977.
- . *Introduction à la pensée complexe*. 1990. Paris : Éditions du Seuil, 2005.
- Schaeffer, Pierre. *Traité des objets musicaux, essai interdisciplines*. Paris : Éditions du Seuil, 1966.
- Sève, Bernard. *L'altération musicale*. Paris : Seuil, 2002.
- Souris, André. *Conditions de la Musique et autres écrits*. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles – CNRS, 1976.
- . *La lyre à double tranchant, écrits sur la musique et le surréalisme*. Sprimont : Mardaga, 2000.
- Vecchione, Bernard. « L'hermeneia silencieuse du musical ». *Le sens langagier du musical, semiosis et hermeneia*, Actes du 1<sup>er</sup> symposium d'Aix-en-Provence. Paris : L'Harmattan, 2009.

## NOTES

1. Le terme *tacet* est utilisé en musique pour signaler à l'interprète de ne pas jouer, de garder le silence.

2. Le *piano préparé* est un piano dont les sons ont été modifiés à l'aide de différents objets positionnés sur ses cordes. Le piano prend alors le caractère d'un instrument à percussion. John Cage utilisera beaucoup cette technique d'exploitation de l'instrument à clavier.

3. Procédé compositionnel fortement utilisé et développé par les compositeurs de la seconde école de Vienne (Arnold Schoenberg, Alban Berg et Anton Webern) mais qui fut initié par Hector Berlioz dans la première moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle.

4. Cette pièce pour clavier est composée en 1893 mais sera interprétée dans son intégralité plus d'une vingtaine d'années plus tard. En effet, l'œuvre en elle-même est structurée de manière assez formelle puisque composée d'un thème, d'une première variation de celui-ci, d'une reprise du thème et d'une seconde variation pour finir. Seulement Erik Satie précise sur la partition : « *Pour se jouer 840 fois de suite ce motif, il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses* ». Les 839 répétitions du motif initial portent la durée variable de l'œuvre entre 14 et 24h selon le tempo choisi par le – ou les – musiciens (aucune indication métronomique n'est précisée sur le manuscrit, seulement l'indication *Très lent*). N'ayant pas été publiée du vivant du compositeur, ce n'est qu'en 1963 que *Vexations* est jouée à New-York dans son intégralité (18heures) à l'initiative de John Cage.

## RÉSUMÉS

En tant que phénomène sonore, la musique repose sur la mise en corrélation de ses deux dimensions fondamentales, l'espace et le temps. La réalité musicale s'ancre au travers de sa nécessaire exploitation des dimensions spatiale et temporelle dans l'expérience individuelle. La notion de vacance se trouve être à la fois révélatrice de l'instant vécu et ouverture offerte au renouveau. Au cœur de la musique, le phénomène de vacance existe sous diverses formes, exploitant les différents paramètres qui compose le musical, proposant ainsi une reconsidération de la création en musique. Dans le présent article, nous abordons la matérialité musicale dans sa construction et son fonctionnement, la place que la notion de vacance peut y occuper, et la production de formes de vacance musicale au travers d'œuvres et de compositeurs issus du XX<sup>ème</sup> siècle.

Music is a sonorous phenomenon based on the correlation between two fundamental dimensions: space and time. Musical reality takes root in the essential use of the spatial and temporal dimensions that are an intrinsic part of individual experience. The notion of void reveals both a moment in life as well as an opening to renewal. The phenomenon of void exists at the heart of music in various forms, using different parameters which create music, providing ways of reconsidering musical creation. In this paper, we will address musical materiality in its construction and function, the place occupied by the notion of void and the production of various musical voids through works and composers of the 20th century.

## INDEX

**Keywords** : contemporary music, availability

**Mots-clés** : déconstruction, musique contemporaine, disponibilité, silence

AUTEUR

**SYLVAIN BRÉTÉCHÉ**

Aix-Marseille Université

breteche.sylvain@gmail.com