



Silence méditation ascèse : la musique comme antimétaphore

Charles Daniel

Pour citer cet article

Charles Daniel, « Silence méditation ascèse : la musique comme antimétaphore », *Cycnos*, vol. 11.1 (Image et langage : Problèmes, Approches, Méthodes), 2008, mis en ligne en juin 2008.
<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/468>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/468>
Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/468.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

Silence méditation ascèse : la musique comme
antimétaphore

Daniel Charles

Université de Nice-Sophia Antipolis

Michel Haar le rappelait récemment, dans le quatrième essai — consacré à “La maladie native du langage” — de son *Nietzsche et la métaphysique*¹ : la finalité du langage, pour le Nietzsche de *La Naissance de la tragédie*, est essentiellement “grégaire et métaphysique” ; de la “mélodie originelle des affects”, dont les modulations ne sont autres que les “fluctuations d’intensité du vouloir universel”, le langage ne nous restitue qu’une pâle imitation — version apollinienne “en clair” de l’analogie dionysiaque, nocturne, qu’en propose la musique comme art constitué, laquelle déjà n’est qu’une réplique faible, décadente, du bouillonnement premier. Imitation d’une imitation, copie d’une copie, le langage se redressera-t-il jamais ? Ce ne serait, semble-t-il, qu’au prix d’une *métamorphose intérieure* radicale, qui lui permettrait d’accéder au statut d’une “nouvelle écriture”².

Le diagnostic à l’égard du langage n’est pas moins pessimiste dans le texte de 1873 *Sur la Vérité et le mensonge en un sens extra-moral*. Nietzsche y décrit la déchéance du langage sous les espèces d’une *cascade de métaphores*, c’est-à-dire de “transports” ou de “transferts” — Michel Haar parle de “transpositions” — au fil desquels se consomme la chute libre à partir de l’origine, et cela *dès avant l’avènement du langage lui-même*. Comment, en effet, l’excitation nerveuse se laisse-t-elle initialement appréhender, sinon au moyen de sa traduction ou transcription métaphorique en une image ? Il sera besoin d’une seconde métaphore pour que s’effectue la translation de cette image en un langage. Et plus le temps passe, plus s’estompe le souvenir de l’impulsion première : les sauts métaphoriques successifs ne font que gommer le référentiel de départ, si bien que le discours de vérité, celui dont se targuent les zéloteurs de la science, est le plus incertain de tous, parce qu’il est le plus récent, et — *partant* — le plus oublieux de l’origine. Les poètes, eux, ont au moins le mérite de l’ironie : s’ils usent de métaphores, c’est avec le cynisme propre à la conscience du mensonge qu’ils sont en train de commettre. *Ils métaphorisent la métamorphose elle-même*, ce qui, après tout, peut sembler une manière moins mensongère de remonter le temps.

Mais qu’en est-il au juste de cette variété particulière de poètes que sont les musiciens ? Michel Haar prend soin de préciser qu’il n’est nullement question, dans *Vérité et mensonge...*, de musique ou d’affects³ ; est-ce à dire que l’art des sons serait à exempter de toute imputation d’“entropie” métaphorique ? *La Naissance de la tragédie*, on l’a vu, montrait qu’il n’en était rien ; et Nietzsche ne se privera pas, en se détournant avec fracas de ce que Michel Haar appelle le “sublime wagnérien”, de remettre en cause malgré ou avec Mozart ou Beethoven, tout comme avec ou malgré l’“antithèse ironique” de Bizet, les illusions, conscientes ou non, de l’art du temps. Mais l’évolution ultérieure de cet art est-elle venue, à l’instar de ce que tend à prouver au moins partiellement l’histoire de l’art poétique au début du XXe siècle, corroborer les affirmations de Nietzsche quant à la fonction *poïétique* délétère de la métaphore ? Nul doute, en effet, ne subsiste aujourd’hui relativement à la façon dont furent accueillies, dans les cercles expressionnistes par exemple, les thèses nietzschéennes. Beda Allemann a rappelé quel fut le succès du slogan de la “guerre à la métaphore” inaugurée par le dramaturge Carl Steinheim, et l’importance du *Programmschrift gegen die Metapher* publié en 1917 par Theodor Tagger (*alias* Ferdinand Bruckner); de même, le poète Gottfried Benn défraya la chronique en élaborant, parallèlement au “retour” husserlien “aux choses

¹ Michel Haar, *Nietzsche et la métaphysique*, Paris, Gallimard, 1993.

² M. Haar, *op. cit.*, p. 110.

³ M. Haar, *op. cit.*, p. 112.

mêmes” (*zurück zu den Sachen*), son esthétique “anti-métaphorique” de la “nouvelle immédiateté” (*Unmittelbarkeit*), à rapprocher également des attaques contre la métaphore déclenchées par les Futuristes — songeons au *Manifesto tecnico della letteratura futurista* dû à Marinetti (1912)⁴. Le renouveau de l’allégorie chez un Ernst Bloch⁵ ne confirme-t-il pas d’autre part la suspicion naturelle que tout penseur *philomousikos* se trouvait tenu, à dater de la publication de l’essai sur la musique inclus dans le *Geist der Utopie* de 1918, de professer à l’endroit du “métaphorique” comme tel ? — S’il en est bien ainsi, alors la musique instituée elle-même, considérée hors du texte nietzschéen mais à la lumière des implications de ce texte, peut être invoquée en guise de contre-épreuve : ne s’est-elle pas, avec ses moyens et objectifs propres, érigée de son côté en adversaire résolue de l’enlèvement dans la métaphore ? Jusqu’à quel point lui était-il loisible de participer à la cure de Jouvence programmée par les tenants de la “nouvelle écriture” au seuil de ce siècle ?

On peut se demander, en premier lieu, en quel sens le musicien use de la métaphore dans l’acception exacte — linguistique — de ce vocable. L’enquête menée à ce sujet par Vladimir Karbusicky au niveau de la syntaxe compositionnelle⁶ recoupe de manière suggestive ce que Nietzsche, de l’opuscule *Vérité et mensonge...* au *Gai Savoir* et à *Par delà le Bien et le mal*⁷, avait déjà fait valoir quant à l’opportunité, pour ruiner les codes établis et raviver le singulier au détriment de l’identique, d’avoir recours à la parodie. De même que les poètes évoqués dans *Vérité et mensonge...* se servent de la métaphore contre la métaphore et font profession de neutraliser le poison par le poison, les musiciens connaissent l’ambiguïté du *pharmakon* : Karbusicky montre à titre d’exemple comment le schème harmonico-mélodique de la *Rêverie* de Schumann peut servir de support d’embrayage syntaxique à l’intégration de l’*Humoresque* de Dvorak. La “translation”, dans ce cas, consiste dans l’échange entre deux “formules” sonores, lesquelles, pour n’être pas des “concepts” au sens canonique, n’en contiennent pas moins “une certaine charge sémantique” dont le déplacement met en jeu une incontestable *vis comica* — du moins pour un auditeur musicalement éduqué. Là, cependant, réside la limite du procédé : qu’il s’agisse en somme d’une facétie d’artiste de cabaret témoigne à l’évidence du caractère d’exception que revêt tout usage *musical* d’un geste *linguistique*. Le “rajeunissement” ainsi obtenu ne saurait être qu’éphémère : il est de toute façon trop intellectuel.

Il est en revanche un domaine au sein duquel la métaphore joue à plein, et sans que s’y profile la moindre ombre d’ironie : celui, non certes directement musical mais essentiel (depuis Nietzsche en tout cas) à l’épanouissement de la musique, du discours que l’on tient à propos de l’art des sons. Voici ce qu’en dit Karbusicky :

Le champ d’action le plus efficace du principe métaphorique se situe normalement à l’intersection des deux systèmes langagier et musical. Rien de ce qui se profère à propos des contenus musicaux ne saurait échapper à une imprégnation métaphorique prédominante ; ainsi s’explique la préférence de l’herméneutique musicale pour des images adventices introduites en contrebande au sein du flux langagier.⁸

⁴ Sur ces auteurs, et en général les théories de la métaphore après Nietzsche, cf. Beda Allemann, “Metaphor and Antimetaphor”, in Stanley Romaine Hopper et David L. Miller (eds.), *Interpretation : The Poetry of Meaning*, New York, Harcourt, Brace and World, 1967, p.108-10.

⁵ Bloch oppose *symbole* et *allégorie* : le symbole se boucle sur une métaphore unique, l’allégorie prévient tout enfermement en changeant perpétuellement de métaphore, ce qui permet d’accéder, via la métamorphose, à l’altérité. Cf. sur ce point la conclusion, “Vers une philosophie de l’allégorie”, à l’exposé de Gérard Raulet, “L’Utopie concrète à l’épreuve de la post-modernité, ou : Comment peut-on être blochien ?” in *Ernst Bloch et Györgi Lukács un siècle après*, Actes du Colloque tenu au Goethe Institut, Paris 1985 (Arles, Ed. Actes Sud 1986), p. 281-283. Bloch, on le sait, se réclamait de Nietzsche.

⁶ Cf. Vladimir Karbusicky, “Signification’ in music : A metaphor ?” in Eero Tarasti (ed.), *The Semiotic Web* (Approaches to Semiotics 78, dir. Thomas A. Sebeok and Jean Umiker-Sebeok), Berlin, Mouton-de Gruyter, 1987, p. 430-444.

⁷ M. Haar, *op. cit.*, p. 119.

⁸ Vl. Karbusicky, *op. cit.*, p. 437.

Sans mettre sur la sellette la seule “herméneutique” musicale, mais en élargissant le diagnostic de Vladimir Karbusicky à l’ensemble des discours critiques que suscite la musique, on conviendra avec Roland Barthes que le “culte de l’adjectif” qui s’y épanouit dessert la cause qu’il croit servir. La métaphore, ici, apparaît doublement superflue ; elle n’en conditionne pas moins bon nombre d’appréciations soi-disant esthétiques et en fait seulement culinaires, puisque son emploi systématique revient à ravalier le jugement de goût à ce que stigmatisait Wittgenstein : il ne s’agit guère que de se demander “quelle est la meilleure sorte de glace à la vanille”⁹ ; on est loin, à ce régime, de la “nouvelle écriture” qu’appelait Nietzsche de ses vœux.

On invoquera cependant à propos du bon usage de la métaphore dans le domaine musical une troisième possibilité, absente de l’analyse de Karbusicky mais mentionnée par un autre musicologue de renom, Carl Dahlhaus, et qui permet à la problématique de rebondir : celle par laquelle le discours que l’on tient sur la musique est le plus susceptible d’influer sur la pratique musicale réelle, parce qu’il concerne la formulation que le compositeur est tenu de se forger, au moins pour lui-même, de la *mise en séquence des événements musicaux avec lesquels il travaille*. Ainsi que l’observe Carl Dahlhaus, l’interprétation d’une catégorie aussi déterminante que celle du temps musical “n’est nullement indépendante de l’imagerie dont on se sert pour en décrire la teneur. Et la nécessité dans laquelle on se trouve d’avoir à choisir entre des métaphores rivales, au lieu d’être en mesure de parler directement de la chose même, constitue une difficulté méthodologique avec laquelle les historiens de la musique, qu’ils le reconnaissent ou non, sont perpétuellement aux prises.”¹⁰

L’énumération des théories élaborées au XIXe siècle et au début du XXe siècle à propos du temps musical dans la seule langue de Goethe, énumération à laquelle l’érudition de Carl Dahlhaus donne quelque ampleur, risquerait à vrai dire de donner le vertige si un commun dénominateur ne venait en tempérer l’éparpillement¹¹. Un Christoph Koch, par exemple, affirme que la temporalité musicale est fonction de l’“incarnation des possibilités qu’actualise le procès formel” ; pour un théoricien de l’énergétisme comme August Halm — le maître d’Ernst Kurth — la forme sonate dépend moins “du déploiement d’un thème, que le thème n’est lui-même fonction, au sens d’une variable dépendante, de la forme” ; aux yeux de Peter Gulke, le thème est “un projet, ou la projection en avant d’une proposition, que la progression du procès musical sera censée rattraper”. Il arrive que l’on substitue des images philologiques, ou biologiques, aux modèles philosophiques. Mais comme le remarque Dahlhaus, dès lors que les modifications que subit notre sens du temps “sont liées aux changements qui affectent l’image du temps”, il est impossible de décider “dans quelle mesure la conscience du temps requiert l’image qui en rend compte”, ou à l’inverse “jusqu’à quel point l’expérience du temps se trouve influencée par le langage à l’aide duquel se laissent décrire les procès formels en musique.”¹² Ce qui est clair, en tout état de cause, c’est la dette contractée une fois pour toutes, semble-t-il, par l’ensemble des théoriciens considérés, à l’égard de la *conception aristotélicienne du mouvement*, laquelle est appelée à régenter simultanément un changement de lieu et une mutation qualitative ; comme l’énonce Dahlhaus, “c’est selon cette double

⁹ Cf. Ludwig Wittgenstein, “Leçons sur l’esthétique”, II,2 (sur le café) et II,4 et 5 (sur la glace à la vanille), in *Leçons et conversations, suivies de Conférence sur l’éthique*, trad. Jacques Fauve, Paris, Gallimard, 1971, pp. 34-35.

¹⁰ Carl Dahlhaus, “Beethoven’s symphonic style and temporality in music”, in Veikko Rantala, Lewis Rowell and Eero Tarasti (eds.), *Essays on the Philosophy of Music* (Acta Philosophica Fennica 43), Helsinki, Akateeminen Kirjakauppa, 1988, p. 282.

¹¹ Sur la définition de la notion même de “commun dénominateur”, cf Carl Dahlhaus, *Esthetics of Music* (tr. William Austin), Cambridge, U.K., Cambridge University Press, 1982, chap. 13, p. 74-83. (Original: *Musikästhetik*, Köln, Musikverlag Hans Gerig, 1967).

¹² C. Dahlhaus, *op. cit.*, p. 283.

acception que la forme sous laquelle le temps se manifeste en musique se voit appréhendée dans son concept.”¹³

On le concédera volontiers : à partir de la Renaissance et jusqu’à ce qu’il est convenu de considérer comme l’avènement de l’atonalité — encore que des doutes sérieux puissent s’élever à propos de la rupture des “Sériels” avec l’économie de la temporalité telle que l’ont fixée les praticiens de la tonalité —, l’Occident musical paraît avoir interprété, la notation aidant, toute progression musicale comme un changement de lieu, c’est-à-dire *conformément à la conception aristotélicienne du temps comme “le nombre du mouvement quant à l’avant et à l’après”*. En d’autres termes, le temps musical, à l’instar de n’importe quel autre type de temps, en est venu à être représenté comme une suite de “maintenants” s’échelonnant le long d’un continuum uni-dimensionnel, c’est-à-dire de façon linéaire. Mais du fait qu’on prenait garde à ne pas confondre son et bruit, la musique était définie comme devant tirer *de son propre fonds* “le substrat des transformations qualitatives” qu’elle était censée accueillir ; et Carl Dahlhaus n’hésite pas à assigner à ce “fonds” le *double* statut d’un “développement thématique-motivique” d’une part, et d’une “progression harmonique” d’autre part. Au sein de cette dualité, ajoute-t-il, c’est au second terme — la progression harmonique — que revient la primauté. “C’est — dit-il — la progression de l’harmonie, en tant qu’elle fixe sa direction à la construction de variables motiviques, qui apparaît contraignante et dépourvue d’arbitraire ; car le matériau motivique en lui-même n’indique pas, ou n’indique que de façon négligeable, laquelle des variables, parmi tout un éventail de variables possibles, se trouve être propre, *hic et nunc*, à servir de conséquence par rapport à celle qui précède et de prémisse à l’égard de celle qui va suivre.”¹⁴

Compte tenu, donc, de la spécificité de l’harmonie, et nonobstant le fait que des “vestiges de la philosophie antique” continuent à “contaminer” le discours qui se profère en correspondance avec cette spécificité au sujet du temps musical, Carl Dahlhaus s’estime en mesure de considérer que le style symphonique beethovenien offre, du moins “à l’époque des procès thématiques”, l’exemple le plus achevé de l’émergence de la temporalité en musique. Néanmoins, à la question de savoir comment il se fait que l’idée de progression harmonique doive trouver sa justification ultime auprès d’une doctrine apparemment aussi éloignée du XIXe siècle que celle d’Aristote, il n’est répondu que par une fin de non-recevoir. “Expliquer comment il se peut qu’une philosophie du type de celle d’Aristote, qui appartient à un passé éloigné, survive dans des phénomènes actuels ou récents, ce qui pourrait conduire à faire état d’une extrême dissimultanéité du simultané — voilà qui est difficile, et n’est pas un travail que puisse faire un non-philosophe.”¹⁵

Or, ce travail, un philosophe l’a fait. On peut considérer que depuis son séminaire de 1927 *Die GrundProbleme der Phänomenologie* jusqu’à son quasi-testament de 1969, *Zur Sache des Denkens*, Heidegger n’a eu de cesse qu’il n’ait fourni le fin mot de ce qui constitue, pour un Carl Dahlhaus, une énigme ; et il l’a fourni en renversant, mot pour mot, l’énonciation qu’en proposait Dahlhaus. Plutôt, en effet, que de parler d’une “dissimultanéité du simultané” et de s’en tenir là, Heidegger évoque, sous les espèces de ce qu’il dénomme l’“équitemporalité” (*Gleichzeitlichkeit*), l’éventualité d’une “simultanéité du non-simultané”. Qu’est-ce à dire ? Dans le second de ses *Entretiens* avec Frédéric de Towarnicki, Jean Beaufret l’a exprimé de manière limpide : “Entendons la contemporanéité d’un passé, d’un présent et d’un avenir. N’appartient au temps que celui qui, dans le présent, se sait à partir d’un passé et s’ouvre à son avenir, de telle sorte que les trois dimensions du présent, du passé et de l’avenir sont exactement contemporaines et définissent ce que Kierkegaard appelait “l’instant”, et qui est le point essentiel du temps. Mais l’instant n’est pas le moment qui passe,

¹³ C.Dahlhaus, *op. cit.*, p.284.

¹⁴ C. Dahlhaus, *op. cit.*, p. 291.

¹⁵ C.Dahlhaus, *op. cit.*,p.285.

l'instant est le fait que tout ce qui apparaît appartient à un même monde."¹⁶ Et le sixième *Entretien* le souligne : "nous vivons dans un temps où tout est contemporain et non pas successif. [...] La poésie grecque, antérieurement à la philosophie, en éprouva cependant quelque chose. Là où Aristote, au livre IV de sa *Physique*, décrète philosophiquement l'assimilation du temps à la *succession* en faisant du premier, à savoir le temps, le nombre du changement, Ajax dans la tragédie de Sophocle s'émerveille devant l'énigme du temps :

Partout le temps, dans son ampleur plus vaste que le nombre,
Déclôt l'inapparent pour reprendre en lui l'apparu. (...)

On peut dire que la pensée de Heidegger dans *Sein und Zeit* est le retour du temps d'Aristote au temps d'Ajax."¹⁷

Et à la page suivante, Jean Beaufret dit avoir découvert chez Rivarol ce qui pourrait bien constituer "la meilleure épigraphe pour *Sein und Zeit* de Heidegger", à savoir l'aphorisme selon lequel "La plus grande illusion de l'homme est de croire que le temps passe. Le temps est le rivage ; nous passons, il a l'air de marcher."¹⁸

Mais si l'on admet, selon la perspective ainsi dégagée, que la rémanence d'une conception "inauthentique" du temps renvoie à la *stase* originaire de l'"équitemporalité" comme à une source vive auprès de laquelle elle ne peut assumer que la figure du déclin, est-il encore de mise d'assigner à ce que l'art offre de plus élevé l'obligation de participer en quelque façon à ce déclin ? Ne convient-il pas au contraire de s'efforcer de penser l'art à la lumière de l'"équitemporalité" de l'Être ? Heidegger, dit encore Beaufret, prend ses distances à l'égard d'un Bergson "chez qui la durée n'évite le nombre que dans la mesure où, comme le dit Bergson, la durée est "multiplicité de pénétration et de fusion". Le temps, au contraire, au sens de Heidegger, c'est-à-dire pour qui a le "sens " de l'Être [...] n'est pas [...] une "multiplicité" au sens de Bergson, où serait à l'oeuvre, comme le dit ailleurs Bergson, "une création continue d'imprévisibles nouveautés". La nouveauté chère à Bergson n'est pour Heidegger que ce que Valéry appelait la "partie périssable des choses". C'est-à-dire de la nouveauté au sens où l'on dit : nouveauté et confection. Plus précieux que le nouveau est pour Heidegger le matin, et malgré l'apparence ce n'est pas tous les jours qu'advient un matin s'il s'agit d'un matin du monde."¹⁹

Reconnaître cette fonction "cosmique" de l'"équitemporalité" conduit, s'agissant de musique, à une révision radicale des rapports de l'harmonie et du temps. Le primat de la succession dans l'articulation de la progression harmonique se voit soudain contesté : l'harmonie cesse d'être assimilée à un simple enchaînement "causal" ; une fois désenclavée, elle apparaît comme un liant omnidirectionnel ; à la fois carrefour et réseau, elle devient susceptible de désamorcer le fléchage ordinaire du temps. Une telle conception, dont il n'est pas interdit de penser qu'elle sous-tendait l'illumination, rapportée et commentée par Heidegger, d'un Mozart "voyant" le tout d'une composition à venir "d'un seul regard", et "entendant ainsi tout à la fois"²⁰, suppose l'abandon à un temps parfaitement étale. Mozart, souligne Heidegger, "a été l'un de ceux qui ont le mieux entendu parmi tous ceux qui entendent : il l'"a été", c'est-à-dire qu'il l'est essentiellement, qu'il l'est donc encore."²¹ N'est-ce pas à une expérience du même ordre que l'un des compositeurs les plus fascinants de notre époque, Bernd-Aloïs Zimmermann, a dû de concevoir la thèse qui a assuré sa célébrité, de la "sphéricité" (*Kugelgestalt*) du temps ? Il s'en est expliqué, entre autres, dans un bref manifeste publié en 1968, "Du métier de compositeur", dont l'essentiel vaut d'être ici mentionné :

¹⁶ Jean Beaufret, *Entretiens avec Frédéric de Towarnicki*, Paris, P.U.F., 1984, p. 19.

¹⁷ J. Beaufret, *op. cit.*, p. 42.

¹⁸ J. Beaufret, *op. cit.*, p. 43.

¹⁹ J. Beaufret, *op. cit.*, *ibid.*

²⁰ Mozart, cité par Martin Heidegger, *Le Principe de raison*, trad. André Préau, Paris, Gallimard, 1962, p. 158-159. (Original : *Der Satz vom Grund*, Pfullingen, Neske, 1957).

²¹ M. Heidegger, *op. cit.*, p. 159.

Nous vivons à la fois à différents niveaux temporels et événementiels dont la plupart ne peuvent être ni séparés, ni assemblés et pourtant nous évoluons bel et bien en sécurité dans ce réseau confus de fils entremêlés. [...] Du point de vue de leur apparition dans le temps cosmique, passé, présent et avenir sont, comme nous le savons, soumis au phénomène de succession. Cette notion n'intervient cependant pas dans notre existence mentale qui possède, elle, une réalité plus authentique que l'heure que nous vivons et qui, en somme, ne nous apprend rien de plus que le fait que le présent, au sens strict, n'existe pas. Le temps se courbe et forme une sphère. C'est à partir de cette image sphérique du temps que [...] j'ai développé ma technique de composition que l'on peut dire pluraliste et qui porte la mémoire des innombrables couches de notre réalité musicale. [...] On obtient ainsi une diversification temporelle [...] — un échange et une interpénétration mutuelle de diverses couches temporelles, phénomène qui constitue l'une des caractéristiques essentielles de ma méthode de travail.²²

On ne sera pas surpris d'apprendre que Carl Dahlhaus, après avoir étudié le plus consciencieusement du monde les thèses de Bernd-Aloïs Zimmermann, se soit insurgé contre le "mysticisme" qu'il a cru y découvrir. A vrai dire, le diagnostic varie de paragraphe en paragraphe : tantôt le compositeur des *Soldats* est renvoyé dos à dos avec Schopenhauer (tous deux ont en commun de tenir "l'expérience esthétique" pour "un organon ou véhicule d'une intelligence métaphysique"²³), tantôt il est dit proche de Schelling, théoricien — en 1795 — d'un "moment de la contemplation" où "temps et durée pour nous s'abolissent"²⁴ ; tantôt il est accusé de bergsonisme²⁵, tantôt "l'organisation très rigoureuse du temps" dont témoignent ses partitions milite contre toute référence à la durée bergsonienne²⁶; tantôt enfin la stratigraphie des "couches de temps" s'explique à l'aide d'un "recours au concept aristotélicien du temps" que le musicien n'aurait fait que démultiplier²⁷, tantôt elle apparaît comme une résurgence de la symbolique trinitaire telle qu'elle se présentait chez Josquin²⁸. Le seul nom qui soit absent de ce palmarès est, on s'en doute, celui de Heidegger.

Néanmoins, Dahlhaus a l'honnêteté d'admettre qu'après tout, et quoi qu'il en soit de la "couleur religieuse" dans laquelle est censée baigner la musique de Zimmermann, ce dernier a su atteindre au but qu'il s'était fixé. "On ne peut nier, écrit Dahlhaus, que, d'une accumulation simultanée de processus dramatiques, qui, dans le temps mesuré spatial, étaient séparés, ainsi que de structures musicales qui, tant dans le détail que dans la stratification de différents tempos, reposent sur une proportionnalité temporelle rigoureuse, se dégage peu à peu — sinon instantanément — l'impression d'un arrêt au milieu de l'agitation."²⁹ L'aveu est d'importance : ne signifie-t-il pas qu'un certain *silence* a été obtenu, que ce silence peut devenir éventuellement le garant d'une *méditation* (dont rien n'oblige à inférer qu'elle s'oriente vers un dogme quelconque), et qu'ainsi s'accomplit — dans le *coup d'arrêt* infligé à la double prolifération des "processus dramatiques" et des "structures musicales" — un retrait, un renoncement, si ce n'est une *ascèse*, à l'égard du maëlstrom des sollicitations,

²² Bernd-Aloïs Zimmermann, "Du métier de compositeur", trad. C. Caspar et C. Fernandez, in *Bernd-Aloïs Zimmermann, Contrechamps* n° 5, novembre 1985, p. 57-58. (Original : "Vom Handwerk des Komponisten", manuscrit pour la WDR Köln, 1968 ; repris dans B.-A. Zimmermann, *Intervall und Zeit* (éd. Christof Bitter), Mainz, Schott, 1974).

²³ Carl Dahlhaus, "Sphéricité du temps. A propos de la philosophie de la musique de Bernd-Aloïs Zimmermann", trad. Vincent Barras, in *Contrechamps* n° 5 (loc. cit.), p. 86. (Original : "Kugelgestalt der Zeit. Zur Musikphilosophie von B.-A. Zimmermann", *Musik i. Bildung*, 10 (69), 1978).

²⁴ C. Dahlhaus, op. cit., p. 87.

²⁵ P. 87.

²⁶ P. 88.

²⁷ P. 89.

²⁸ P. 88-89.

²⁹ P. 91.

gesticulations et contorsions qui sont susceptibles de venir faire écran à l'appréhension pure et nue de la splendeur du Simple ? Alors en effet se trouve exorcisée la ronde des métaphores ; il n'est, pour en éprouver l'enjeu, que de prêter l'oreille à l'extraordinaire dépouillement intérieur dont témoigne une oeuvre comme le *Requiem pour un jeune poète* — pourtant l'une des plus riches et foisonnantes du XXe siècle ; si l'on voulait lui ajouter, à la manière de Jean Beaufret, une épigramme, ce pourrait être la phrase de Heidegger à propos du temps : “Le temps lui-même en l'entier de son déploiement ne se meut pas, il est immobile et en paix”³⁰. S'agit-il encore d'une métaphore ? Certainement — mais *métamorphosée par la musique* . Par-delà Heidegger, on renoue ici avec le Nietzsche de Michel Haar, le Nietzsche pour lequel la musique “peut retourner l'entropie de la langue”³¹.

³⁰ Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, trad. François Fédier, Paris, Gallimard, p. 200. (Original: *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen, Neske, 1959).

³¹ M. Haar, *op. vit.*, p. 268.