

Grazia Giacco

(agrégée et docteur en musique)

« L'espace du temps, la temporalité du geste sonore... De la représentation du temps en musique : proposition d'analyse spatio-temporelle de *Distentio* (pour trio à cordes, 1992) de Walter Zimmermann ».

Introduction

En 1992, Walter Zimmermann (Schwabach, Allemagne, 1949) compose un trio à cordes, *Distentio*¹, inspiré du Livre XI des *Confessions* de Saint Augustin (chapitres XXIII, XXVIII, XXIX). Cette oeuvre fait partie d'un projet² que le compositeur allemand a réalisé autour de la notion du temps (*Über die Zeit*), après la pièce *Festina Lente*³. Paraphrasant le titre du cycle, et dans la continuité des questions qui sont au centre de notre recherche sur la notion d'espace formel dans la musique⁴, notre intérêt se focalise ici *über den Raum der Zeit*, sur l'espace du temps. Avant de passer à l'analyse de *Distentio*, il sera nécessaire d'expliquer comment l'espace se lie au temps, et quelle est l'enjeu du geste sonore dans notre démarche.

¹ *Distentio*, pour trio à cordes, a été créé en 1993, au *Wittener Tage für neue Kammermusik*, par l'ensemble Recherche de Fribourg.

² Zimmermann travaille souvent en concevant ses œuvres comme faisant partie d'un projet, d'un cycle plus global. Outre *Über die Zeit*, pensons au projet autour de l'unisson et du rapport entre la notion d'ombre et de lumière, *Schatten der Ideen* (1992/93), qui compte trois versions : *Schatten der Ideen 1* (1992) – inspiré de l'œuvre de Giordano Bruno, *Umbrae Idearum* –, pour huit instruments (clarinette basse, basson, cor, quintette à cordes) ; *Schatten der Ideen 2* (1993) – du texte *Unisono* du philosophe Hannes Böhringer –, pour quatuor avec piano ; *Schatten der Ideen 3* (1994), pour accordéon.

³ Pour quatuor à cordes (1991). Le titre, littéralement « se précipiter lentement », se réfère aux inscriptions des frises romaines, utilisé dans le texte de Francesco Colonna de 1499, *Hypnerotomachia Poliphili*, ou encore cité par Erasme comme proverbe dans ses *Adagia* (1500-1508). La relation entre *Distentio* et *Festina Lente* est à retrouver dans cette « traduction de pensées philosophiques directement dans le son, une sorte de matérialisation ». Sauf indication contraire, toutes les citations de Walter Zimmermann font référence à notre entretien inédit avec le compositeur (18-19 juin 2005). [«The connection to *Distentio* is the translation of philosophical thoughts into sound directly, a sort of materialisation »].

⁴ Nous avons consacré notre thèse aux « Critères d'organisation de type spatial dans la musique contemporaine depuis 1950 en Europe », soutenue le 19 mai 2006 à l'Université Marc-Bloch de Strasbourg sous la direction de Pierre Michel. Bien que notre réflexion s'étendait à la problématique de la forme, de l'écoute, de la mémoire auditive, de l'analogie du sonore avec le visuel, cette thèse visait à étudier la notion d'espace dans l'œuvre musicale contemporaine. Il était question d'un espace interne, un espace dans la musique, dans l'écriture elle-même, où les événements s'articulent selon des principes spatiaux – accumulation, raréfaction, surface, masse... . Ces critères d'organisation, proches de la macro-structure d'une œuvre musicale, sont des processus formels globaux qui peuvent être considérés comme des *gestes formels* (ou comme des *gestes dynamiques globaux*).

L'espace du temps, le temps dans l'espace...

En musique, le *temps* a été souvent considéré comme étant le facteur prédominant et déterminant de l'existence même de cet art, opposé à l'*espace* des arts visuels. Pourtant, déjà Kandinsky (1866-1944) avait montré comment la distinction « *Peinture-Espace/Musique-Temps* » était devenue discutable (Kandinsky, 1926, p. 39)⁵. Henri Delacroix (1873-1937, psychologue français) écrivait : « Les arts de l'espace se construisent lentement dans le temps ; les arts du temps se construisent lentement dans l'espace »⁶. Le compositeur italien Sciarrino (né en 1947) utilise le concept de « figure », qui allie le temps et l'espace dans un *geste dynamique global* – qu'il soit sonore (musique) ou visuel (peinture, sculpture, architecture). S'il est possible de transposer dans le spatial quelque chose du temporel, c'est probablement parce que dans ce temporel se trouve une composante spatialisable. Et qu'en est-il de notre écoute ? Le processus cognitif impliqué dans l'audition est complexe : disons qu'écouter signifie être capable de mettre en relation, entre elles, les informations perçues, et ensuite de les interpréter. Notre système cognitif doit élaborer un réseau de relations structurelles – d'associations, d'oppositions entre les éléments perçus. La notion de *représentation mentale*⁷ ou d'*espace mental*⁸ est très importante dans un art – la musique – qui se déroule dans le temps. L'écoute est constamment partagée entre la perception de l'instant, la mise en mémoire et l'attente de l'instant suivant – ce qui rejoint curieusement la tripartition du temps formulée par Saint Augustin (présent du présent, présent du passé, présent du futur). En musique, le temps peut être perçu par le mouvement (ou par l'absence de mouvement), par le changement, par le développement du matériau sonore qui s'y déploie⁹. Nous ne rentrerons pas ici dans le détail de la notion de temps musical¹⁰. Le concept de temps en musique est bien complexe et varié, et il engendre simultanément un aspect quantitatif et qualitatif. Le temps en musique peut être mesuré, par des divisions régulières ou irrégulières, bref par les structures rythmiques. Mais il peut aussi être saisi *qualitativement* et en rapport avec la perception de l'*espace sonore*¹¹ : il y aurait plusieurs qualités de temps, ou mieux *plusieurs qualités de perception du temps*. Le concept d'*espace* nous

⁵ Chez Klee, « l'espace aussi est une notion temporelle » (Klee, 1998, p. 37).

⁶ Delacroix (1927), p. 132.

⁷ « [...] cette *représentation mentale* est cruciale pour une modalité sensorielle où les stimulations sont totalement transitoires. Comme il n'y a pas d'objet persistant dans l'audition, l'information relative aux événements acoustiques doit être stockée dans le temps, anticipée activement et traitée en fonction des expériences antérieures. [...] Ces processus déterminent vraisemblablement la capacité de l'auditeur à établir des relations sur de grandes échelles de temps et ainsi à apprécier la forme et le développement des idées musicales » (McAdams-Bigand, 1994, p. 8-9). À ce sujet, nous renvoyons aussi aux ouvrages de Sloboda (1988) et Snyder (2000).

⁸ Par rapport à la forme mélodique, Delacroix écrivait : « La construction de cette forme ne suppose-t-elle pas l'existence d'une sorte d'espace mental qui sous-tend la pure durée, à peu près comme l'espace mental est nécessaire à la formation des concepts : nécessaire peut-être aussi à la conscience du temps ? ». Delacroix (1927), p. 136.

⁹ « [...] je sais que si rien ne passait, il n'y aurait pas de temps passé ; que si rien n'arrivait, il n'y aurait pas de temps à venir ; que si rien n'était, il n'y aurait pas de temps présent » (Saint Augustin, p. 264).

¹⁰ Plusieurs ouvrages ont été déjà consacrés au sujet. Citons, parmi eux : Brelet (1949), Decarsin (2002), Emery (1975), Imberty (2005), Kramer (1988).

¹¹ Par *espace sonore* nous faisons référence à l'espace des sons, de leurs organisations, à la *spatialité intrinsèque* (Bayer, 1987) du fait musical, définie par les sons, les textures, les surfaces et les masses, et toutes les autres modalités d'articulations et processus (par exemple, l'accumulation, la raréfaction...). Il s'agit donc de dépasser la notion plus courante d'*espace sonore* uniquement fondée sur l'espace des hauteurs organisées dans les deux dimensions fondamentales, l'horizontalité et la verticalité.

permet de parler métaphoriquement du temps musical ; de voir, plus qu'une simple succession d'événements, les manières qu'a le matériau de se configurer – et de saisir ainsi la temporalité des gestes sonores.

Geste sonore : temporalité et métaphores spatiales

Le temps est généralement mesuré comme étant une chose spatiale : toutes les expressions liées à la mesure du temps relèvent d'images spatiales et d'images en mouvement¹², de la montre qui parcourt un déplacement dans le sens des aiguilles à l'ancienne clepsydre dont le sable coulant n'était rien d'autre que la visualisation illusoire du temps qui passe, à la métaphore du fleuve qui coule. En musique, la relation entre temps et espace est une affaire bien complexe. La perception de qualités différentes du temps est liée à la gestion paramétrique du matériau sonore et à son organisation formelle. L'utilisation de métaphores spatiales en musique nous permet de percevoir et distinguer ces qualités de temps, à l'aide d'une analogie conceptuelle. Déjà le fait de pouvoir représenter l'écoulement du temps par une ligne, ou par un cercle ou une spirale, est une forme de spatialisation du temps. Si nous prenons en considération la musique occidentale de tradition écrite¹³, ce rapport *sonore/spatial* joue déjà un rôle fondamental dans la représentation graphique : la dimension horizontale reliée au temps, la verticale exprimant, sur une échelle linéaire, l'ordre des fréquences. Dans le domaine de la psychologie de l'audition, le lien entre la perception auditive et les modalités de regroupement propres à la perception visuelle a été déjà démontré (Sloboda, 1985).

Mais, quelle est la place réservée à la dimension temporelle dans cette analogie entre sonore et spatial ? La notion d'espace inclut naturellement la notion de temps, dans lequel l'œuvre musicale se déroule. Grâce à la mémoire, les événements perçus dans l'écoulement du temps pourront se fixer. Une fois saisis comme unités, comme des ensembles¹⁴, ils pourront être reconnus, confrontés entre eux. Ils deviendront des repères pendant le processus d'écoute, comme une sorte de trace constituée par des représentations spatio-temporelles.

Quand commence-t-on à utiliser un vocabulaire *spatial* en musique¹⁵ ? Probablement, depuis l'origine de l'écriture musicale¹⁶. Au fil des siècles, l'écriture est arrivée jusqu'à déterminer la conception elle-même de l'œuvre musicale. Le fait de pouvoir *spatialiser* graphiquement le temps (des sons) a permis l'essor d'une

¹² Dans son article « Raumvorstellungen in der Musik (zur Geschichte des Kompositionsbegriffs) » (1974), Stephan Kunze écrit que l'idée du temps est celle d'un temps en mouvement et le mouvement est proprement un fait d'essence spatiale.

¹³ Il serait intéressant d'étudier le rapport *son/écriture* dans d'autres traditions musicales extra européennes...

¹⁴ Du geste musical, à la figure motivique, jusqu'aux ensembles et aux textures plus complexes.

¹⁵ Schoenberg écrivait que « la terminologie musicale est souvent ambiguë, du fait, essentiellement, de l'origine de la plupart des termes : ils sont empruntés à d'autres domaines, telles la poésie, l'architecture, la peinture et l'esthétique. Des termes comme mètre, symétrie, couleur ou équilibre en sont des exemples typiques » (Schoenberg, 1967, p. 197).

¹⁶ L'écriture musicale sur les deux axes vertical (fréquences) et horizontal (temps) continue d'exister encore aujourd'hui, tout en étant appliquée à d'autres outils de création sonore, comme les outils informatiques. Au sujet des interactions entre écriture et représentation de la pensée musicale, nous renvoyons à l'article de Borio (2004).

pensée musicale *spatialisée* et *spatialisante*. Dès sa représentation graphique (sur portée, mais aussi bien en champ ouvert¹⁷ ou avec d'autres moyens graphiques), le son peut acquérir une localisation visuelle de sa hauteur, de sa dimension temporelle ou durée, de son intensité, ou de son mode de jeu. Francès avait souligné les analogies entre la direction d'un mouvement mélodique (*ascendant-descendant*), ses hauteurs (*aigu-grave*) et le mouvement spatial :

« [...] entre la mélodie et le geste, le mouvement des hauteurs et le mouvement spatial, les analogies ont été maintes fois soulignées. [...] Considérée dans son devenir, la forme du geste suggère dans ses moments successifs des significations liées à des activités disposées dans le temps : selon le cas, le geste sera *annoncé, préparé, accompli, achevé, répété, repris, morcelé, amplifié, réduit*, etc.»¹⁸.

Il s'ouvre alors devant nous toute une vaste problématique du kinesthésique, des *schèmes cinétiques*, des formes gestuelles¹⁹, du *sensori-moteur* et du *symbolique*²⁰, des métaphores spatiales²¹. Nous renvoyons aux idées et aux écrits de Francès, de Delalande, d'Imberty, de Lakoff et Johnson, pour ne faire qu'une sélection de l'abondante bibliographie sur le sujet. Disons seulement que l'articulation des éléments sonores, leur morphologie rythmique, se retrouve souvent associée, au sein de l'analyse, mais aussi de la création (compositeur/interprète) et de l'audition, à des métaphores kinesthésiques. Dans la troisième partie de *L'enfant, du sonore au musical*, « Vers une "psycho-musicologie" », Delalande explique la différence entre la perception de l'interprète et celle de l'auditeur :

« En fait, entre la production par le pianiste et la réception par l'auditeur, c'est l'objet perçu qui change. Pour l'un, l'objet n'est pas seulement sonore mais tactile et kinesthésique, pour l'autre, il n'est que sonore. Il subsiste à l'écoute une image kinesthésique et tactile. Mais c'est une image mentale (à ranger dans le secteur symbolique) et non une réalité perceptive. Tandis que l'instrumentiste a une *perception* à la fois sonore, kinesthésique et tactile, l'auditeur, lui, a une *perception* sonore qui prend une *signification* kinesthésique et tactile. Même pour le pianiste lui-même, quand il écoute son enregistrement, le sensori-moteur devient symbolique. Donc *le sensori-moteur n'a d'existence que poétique ; hors d'une conduite de production il devient symbolique* »²².

¹⁷ « Avant le recours à des lignes de portée, les notations sont qualifiées in *campo aperto* (littéralement, en champ ouvert) ». Bosseur (2005), p. 22.

¹⁸ Francès (1958), p. 186.

¹⁹ Intéressant à ce propos, chez Snyder, le paragraphe « Intensity and Metaphors of Motion and Gravity » et son concept de *physical gestures* (Snyder, 2000, p. 62-63).

²⁰ François Delalande dédie tout un chapitre (III) de *La musique est un jeu d'enfant* (1984) à l'idée de la musique comme « art du geste », un art dans lequel l'expérience et l'expression de la gestuelle du corps déterminent la gestuelle des sons, de leur organisation, interprétation et perception. Il fait souvent référence à la théorie de Francès (1958), selon lequel nos gestes seraient l'expression de nos émotions et ils seraient inscrits dans la musique.

²¹ Lakoff et Johnson (1980), les deux principales figures de référence dans le domaine des sciences cognitives (*sémantique cognitive*), ont affirmé que certaines métaphores de base, comme le couple *haut* et *bas* associé au sentiment de bonheur ou de tristesse, ou comme certains processus d'anthropomorphisme, sont des éléments profondément ancrés dans notre pensée, ou mieux, dans la structuration même de notre conceptualisation et de notre raisonnement.

²² Delalande (1982), p. 174. Cet aspect apparaît dans la suite des travaux de Jean Piaget (épistémologue et psychologue suisse, 1896-1980) et de Robert Francès.

Le geste a une double référence spatio-temporelle : d'une part, à l'image mentale, d'autre part au mouvement du corps. Les deux ne sont d'ailleurs pas si dissociés :

« Le geste et le mouvement sont donc pour une grande part à l'origine de la représentation mentale musicale, mais d'une représentation qui est ici de nature dynamique et non liée directement à des encodages d'écriture de l'objet musical figé sur la partition. Ce lien entre d'une part le mouvement et le geste évoqués ou parfois effectués en accompagnement de la musique, et d'autre part la forme musicale elle-même, peut-être compris comme une « projection » du corps dans cette forme telle que la pensée et la sensibilité de l'auditeur comme du compositeur s'y expriment à travers ces gestes virtuels et ces évocations des sensations neuromusculaires intéroceptives, avant même que l'acte d'écriture n'objective la forme musicale et ne l'extériorise comme objet du monde »²³.

Depuis déjà un demi-siècle, il a été bien démontré l'importance du mouvement dans le développement psychologique de l'enfant – chez Henri Wallon (1879-1962) et Jean Piaget (1896-1980) – un mouvement qui sert au jeune enfant (entre 1 et 2 ans, ce que Wallon appelle *stade projectif*) pour projeter à l'extérieur de soi ses représentations mentales.

Avec Zimmermann, nous voyons comment le compositeur transfère ses représentations mentales, ses gestes sonores mentaux, dans des gestes graphiques, qui deviendront, à travers le jeu instrumental, des gestes sonores spatio-temporels. La temporalité des gestes sonores s'actualise, se déploie, *dans* une organisation et une spatialité propres aux directions, aux mouvements, aux textures, aux formes elles-mêmes. Au sujet de *Distentio*, Zimmermann explique : « les tensions entre les niveaux de temps sont placées directement entre les mains de chaque musicien, en conséquence de quoi, comme un paradoxe qui prend forme réelle, on peut faire l'expérience physique de la simultanéité – du moins ceux qui jouent le peuvent »²⁴. Nous allons voir comment.

***Distentio* (1992, pour trio à cordes) de Walter Zimmermann**

Dans le domaine de la musique contemporaine, l'oeuvre de Walter Zimmermann naît d'une recherche tout à fait personnelle, détachée des courants esthétiques dominant du XX^e siècle. Cependant, son rapport avec l'avant-garde américaine lui offrait, dans l'oeuvre et la personnalité d'un John Cage ou Morton Feldman, un chemin de sortie de l'avant-garde européenne (Toop, 2002) : depuis 1977, il fait connaître en Allemagne la musique américaine expérimentale, en organisant des concerts au Beginner Studio de Cologne. Richard Toop nous explique que Zimmermann a été particulièrement marqué par la première production de John Cage, ses oeuvres des années 1940, jusqu'au *Quatuor* pour cordes de 1950 (Toop, 2002). Les influences des américains ne peuvent pas se réduire à des questions purement techniques, mais embrassent, particulièrement à partir de la moitié des années 1980, un monde sonore idiomatique. L'un des aspects du langage de Zimmermann c'est l'idée de « non-tonalité ». Bien que ces combinaisons mélodico-

²³ Imberty (2005), p. 91.

²⁴ Zimmermann, W. : pochette du cd de *Distentio* (1992), Ensemble Recherche - Mode 111 - Mode Records - New York NY 10009 USA (2002).

harmoniques pourraient être perçues à l'intérieur d'une sphère quasi-tonale, son harmonie n'est ni fonctionnelle, ni rattachée à une esthétique néo-tonale ou conservatrice. Les relations entre les hauteurs sont conçues afin de préserver constamment une neutralité tonale du matériau, et pour renforcer cet aspect, il introduit une « neutralité similaire de mètre et rythme »²⁵. L'œuvre de Zimmermann naît particulièrement à l'intérieur d'un projet global, une sorte de cycle qui répondrait à une logique souterraine, faite d'inspirations, réflexions, recherches autour d'une problématique précise. Fidèle à une certaine tradition hermétique et alchimique (pensons aux nombreux textes de la Renaissance italienne, source d'inspiration pour Zimmermann), la particularité de la musique de Zimmermann se situe dans sa qualité plus évocative que descriptive²⁶.

De la quête du temps

Distentio s'inspire de la pensée agostinienne sur le temps. Comment une analyse basée sur des critères spatiaux peut-elle s'adapter à une pièce fondamentalement inspirée par le concept de temps ? Nous pourrions formuler aussi la question de cette manière : comment la distension de l'âme trouve-t-elle sa réalisation sonore ? Les gestes sonores utilisés – pizzicato, glissando, harmonique – sont en quelque sorte une spatialisation sonore des trois niveaux du temps²⁷. Notre esprit a besoin de concepts spatiaux pour s'orienter et vivre dans le temps, et pour l'imaginer. Le compositeur a été « principalement attiré par le terme de *Distentio*, qui signifie l'étirement de l'âme »²⁸, mais aussi tension. Les glissandos essayent de « matérialiser une pensée philosophico-religieuse de la distension de l'âme en la mettant dans les mains de l'instrumentiste, qui en prend directement conscience »²⁹. Mais c'est aussi dans la conception formelle globale que cette tension se réalise. Cette œuvre se divise en cinq parties :

- I : « Ausdehnung » (étirement, extension, expansion)³⁰.
- II : « Zerspannung » (tension excessive portée à l'extrême).
- III : « Töpferscheibe » (disque).
- IV : « Zerrissenheit » (état de l'être déchiré ; déchirure, désunion).
- V : « Zerstreutheit » (état de l'être dispersé ; dispersion).

²⁵ FOX, Christopher : « Cage-Eckhart-Zimmermann », 1986. Site du compositeur : <http://home.snafu.de/nanne.walter/cez.html#NOTE%201>

²⁶ Dans l'écriture de *Distentio*, il ne s'agit pas d'illustration ou de figuralisme – bien qu'un texte de référence soit indiqué au début de chaque section et bien que les indications du compositeur en page de garde pourraient faire penser à une sorte d'association stricte des concepts de présent, passé, futur avec les trois gestes sonores (pizzicato, glissando, harmonique). Pour Zimmermann, il s'agit simplement de « suggestion ».

²⁷ Correspondance avec le compositeur (18-19 juin 2005). Inédit. [« I think the beauty of music is, that it can represent the inner space of human mind, which was in the focus of Augustinus' *Confessions* »].

²⁸ *Ibid.* [« I mainly was attracted to the term *Distentio*, which means stretching of the soul »].

²⁹ *Ibid.* [« The glissandos try to materialise a philosophical/religious thought of the stretching of the soul in putting it into the hands of a player he feels the awareness directly »].

³⁰ Nous remercions l'altiste Barbara Maurer de l'ensemble Recherche de nous avoir aidée à traduire et interpréter les titres de ces cinq parties, ainsi que pour tous les éclaircissements relatifs aux problématiques des techniques instrumentales de la pièce.

Pour chacune de ces parties, un passage des *Confessions*³¹ sert d'inspiration :

- I :** « *Distenditur est vita mea* » XI, 29 (« ...ma vie n'est que distension... »)
- II :** « ...*distenditur vita huius actionis meae* » XI, 28 (« ...l'activité de ma pensée est distendue (est tiraillée) [en mémoire par rapport à ce que j'ai dit et en attente par rapport à ce que je vais dire]... »)
- III :** « *An vero, si cessarent caeli lumina et moveretur rota figuli, non esset tempus, quo metriremur eos gyros et diceremus aut aequalibus morulis agi, aut si alias tardius, alias velocius moveretur, alios magis diuturnos esse, alios minus ?* » XI, 23³² (« Ou bien, est-ce que si les astres du ciel s'arrêtaient, et que la roue du potier continuât de tourner, est-ce qu'il n'y aurait plus de temps pour en mesurer les tours, pour nous permettre de dire qu'ils s'accomplissent à des intervalles égaux, ou tantôt plus lentement, tantôt plus rapidement, que les uns durent davantage, les autres moins ? »)
- IV :** « ...*et tumultuosis varietatibus dilaniantur cogitationes meae, intima viscera animae meae...* » XI, 29 (« ...de tumultueuses vicissitudes déchirent mes pensées et les profondes entrailles de mon âme... »)
- V :** « *At ego in tempora dissilui, quorum ordinem nescio...* » XI, 29 (« Mais moi, je me suis éparpillé dans le temps, dont j'ignore l'ordre... »)

Dans cette œuvre, centrée sur la question du temps, le compositeur essaye de suggérer les gestes sonores de trois visages du temps, par le pizzicato, le glissando et le son harmonique, et de rendre musicalement la tension de l'âme, partagée constamment entre l'attente de l'avenir et le souvenir du passé. Saint Augustin l'explique dans le chapitre XXVIII :

« Mais comment l'avenir, qui n'est pas encore, peut-il s'amoindrir et s'épuiser ? Comment le passé, qui n'est plus, peut-il s'accroître, si ce n'est parce que dans l'esprit, auteur de ces transformations, il s'accomplit trois actes : l'esprit attend, il est attentif et il se souvient. L'objet de son attente passe par son attention et se change en souvenir »³³.

Pour Saint Augustin, le temps « n'est rien d'autre qu'une distension (...) probablement de l'âme elle-même »³⁴. Il n'associe pas le temps avec le mouvement des corps (chapitre XXIV), mais précise que le mouvement des corps (ch. XXVI) est mesuré à l'aide du temps et que la durée d'une voix (ch. XXVII), par exemple, est mesurée dans « l'intervalle qui sépare un commencement d'une fin »³⁵. Nous mesurons des *espaces de temps* (ch. XXI). Si le temps, dans *Distentio*, est l'axe principal de la réflexion poétique, l'espace en est, à notre avis, une extériorisation

³¹ Saint Augustin (354-430) : *Les Confessions*, Paris, GF Flammarion, 1964 (397-400).

³² Indiqué "XI, 28" à la page 9 de la partition.

³³ Livre XI, chapitre XXVIII, p. 278.

³⁴ Livre XI, chapitre XXVI, p. 275.

³⁵ Livre XI, chapitre XXVII, p. 276.

gestuelle qui permet cette mesure. Pourquoi parlons-nous d'*extériorisation gestuelle* ? Car le geste sonore, qui coïncide ici aussi avec un geste physique particulier, permet de rendre audible ce qui est de l'ordre de la déchirure et de la tension de l'âme humaine. Il y a donc un double défi : de rendre sonore le temps, dans ces trois aspects — présent, passé, futur — et en même temps de lui donner une spatialité, surtout une spatialité *kinesthésique*. Les gestes des instrumentistes et l'utilisation du disque (tour du potier) avec les archets, unis au type d'organisation du matériau (soit raréfié comme au début, soit plutôt constitué en masse fourmillante du tremolo de la partie IV), représentent une sorte de théâtralisation de l'espace musical, qui est à la fois intérieur (*espace de l'âme*) et extérieur (*espace du mouvement*).

De l'extension : *Distentio I* (« *Ausdehnung* ») et *Distentio II* (« *Zerspannung* »)

Les deux premiers mouvements peuvent être pensés comme un seul geste formel allant de l'extension à une tension excessive portée à l'extrême – remarquons qu'il n'y a pas de césure entre *Distentio I* et *Distentio II*. Les instruments sont accordés de cette façon (« skordatur ») : violon (*sol-ré-la-mi*) ; l'alto (*do b-sol b-ré b-la b*) ; le violoncelle (*do - fa - ré # - la #*). Le métronome indique la croche à 108. L'intensité réduite au début (mais qui n'est pas expressément indiquée jusqu'à la page 3), et l'utilisation de longs silences, créent une surface raréfiée, un fond vide (peut-être une image de l'inconsistance du temps) dont la seule figure est ce mouvement en glissando et la superposition des trois gestes sonores [0'25''-0'34'']³⁶ [figure 1]. Techniquement, le concept de virtuosité extrême est ici bien évident : l'instrumentiste à cordes doit produire en même temps un glissando, un son harmonique et un pizzicato, et de plus, le glissando doit être tiré jusqu'au point maximum de l'extension de la main³⁷. La « traduction directe avec la distension, l'étirement de l'âme se situe dans l'étirement des doigts qui produisent le glissando »³⁸. Les trois gestes sonores — glissando, harmonique, pizzicato — sont en liaison avec les trois images du temps citées par Saint Augustin : les glissandos avec le passé (*memoria*), les sons harmoniques (que pour Zimmermann représentent « les sons les moins réels »³⁹) avec le futur (*expectatio*) et le pizzicato avec le présent, l'instant (*contuitus*). La simultanéité du glissando, du pizzicato et des sons harmoniques suggère la simultanéité des trois temps (présent, passé, futur) et la distension de l'âme. Dans le deuxième mouvement, l'espace est rempli par une intensification des dynamiques et de la densité des gestes (la noire est maintenant à 72). Des courts passages en *tremolo* annoncent la déchirure du IV^e mouvement. Avant l'entrée du disque de la section III, la tension est à son point le plus extrême. Le contraste avec le début de la section suivante marque un moment très expressif de développement de la pièce.

³⁶ Les extraits sonores se réfèrent au CD : Zimmermann, W. : *Schatten der Ideen* (1993), *Ursache und Vorwitz* (1993-94), *Distentio* (1992), *Shadows of Cold Mountain 3* (1997), Ensemble Recherche - Mode 111 - Mode Records - New York NY 10009 USA (2002).

³⁷ Zimmermann indique à la page 1 : « Le glissando toujours à partir de la note indiquée, jusqu'à l'extension maximale de la main – pour le violon et l'alto, environ une octave, pour le violoncelle, plus ou moins une sixte, ou, dans les positions supérieures, jusqu'à une octave. Les harmoniques écrits en position inférieure [avec la hampe en bas] doivent être joués avec le pouce ; en position supérieur, doivent être joués avec le quatrième doigt ».

³⁸ Correspondance avec le compositeur. [«The stretching of the soul becomes the stretching of the finger to produce the glissando, this is a direct translation »].

³⁹ Zimmermann, W. : pochette du cd de *Distentio*.

Du mouvement des astres : *Distentio III* (« Töpferscheibe »)

L'entrée du disque du potier représente le mouvement des astres. Il est mis en action par les instrumentistes et touché par la pointe de leur archet. Zimmermann indique, pour le départ que le violoncelle « met en mouvement le tour (disque) avec un grand élan », et pour les parties avec les rythmes écrits sur la ligne du disque, que les instrumentistes, seuls, à deux ou tous ensemble, « touchent légèrement le disque avec la pointe de l'archet à l'envers ». Ici, les plans sonores sont trois : le son du disque, intemporel dans sa *circularité* continue, articulée par le contact avec l'archet⁴⁰ ; les figures en glissando et sons harmoniques au violoncelle et à l'alto, en *pp* ; la mélodie du violon, qui joue *senza vibrato, col legno tratto – con crini*. Le rôle de cette mélodie peut être interprété comme un élément de la condition humaine qui essaye de trouver sa place dans l'écoulement du temps [11'40''-12'47''] [figure 2]. Voici comment le compositeur parle de cette section :

« C'est la section avec le tour du potier, qui se réfère à la métaphore d'Augustin, à savoir si nous pouvons percevoir le temps quand les étoiles sont noires et que seulement le tour du potier tourne, se référant à nouveau au temps perçu par l'esprit humain et non par une horloge cosmologique. La partie III arrive après la section II qui se développe parmi les glissandos instables. Une cellule mélodique stable [celle du violon] représente le conflit entre *peras* et *apeiron*, le fini contre l'infini. La mélodie (*peras*) devient le fil conducteur de la partie III, accompagnée par le glissando, l'être humain qui veut prendre place dans l'univers des sons, et qui à cause de sa curiosité, il devient égoïste et essayera d'arrêter le tour du potier plusieurs fois. Cette interférence aura comme conséquence le *tremolo* de la partie IV, l'*Hybris*⁴¹ est puni dans un mouvement autodestructeur. À la fin, restent juste des pulsations et les morceaux s'éparpillent comme dans une peinture de Carpaccio »⁴². [figure 3].

Déjà dans la partie I il est possible de retrouver cette dualité entre *fini* et *infini*, avec l'intervalle de demi-ton, en tant que hauteur précise, et les *glissandi* tout autour. Selon nous, l'interférence dont Zimmermann parle, se matérialise dans l'acte d'arrêter le tour du potier, car l'être humain a besoin en quelque sorte de vivre l'illusion de pouvoir arrêter le temps. Avec la conscience du temps, de l'écoulement inexorable du temps (et inévitablement, car nous sommes dans cet écoulement continu, le temps *biologique...*) naît la déchirure, la peur, de l'âme humaine. *Distentio* semble être une

⁴⁰ À la fin de la page 10, les trois archets augmentent la pression de la pointe jusqu'à arrêter le disque. Au début de la page 11, où commence le *poco a poco accelerando*, c'est l'alto qui met à nouveau en mouvement le disque.

⁴¹ *Hybris* : terme grec ; concept de la démesure, de la transgression, forme d'orgueil de l'homme (se comparant aux dieux, l'homme perd ainsi le sens des limites).

⁴² *Ibid.* [« It is the part with the potter's wheel referring to a metaphor of Augustinus, if we can perceive time when all stars are dark and only a potters wheel is turning, again referring to time as perceived by the human mind and not by a cosmological clock. Part III shows after in II evolved in the midst of the unstable gliss. A stable melodic cell, which represents the conflict of *peras* and *apeiron*, finite versus infinite. The *peras* = the melody becomes the guiding thread of part III accompanied by the gliss, a human will took place in the cosmos of sounds, but this will, *curiositas*, becomes selfish and tries to stop the potter wheel several times, it interferes so to speak with the time as an objective law. This interference results in the tremolos of part IV, *Hybris* becomes punished in a self destructive movement. On the end there are only bits and pieces laying around like in a painting of Carpaccio »]. Zimmermann se réfère au tableau de Carpaccio (Venise, v. 1460-1526) *San Giorgio in lotta col drago* (1507, Venise, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni) : dans le champ, sont éparpillés plein de restes d'os et de corps humains déchiquetés.

invitation à parler du temps comme une réalité subjective⁴³. Le *poco a poco accelerando* (à partir de la page 11, le métronome passe de la noire à 96 du début du III^{ème} mouvement, à la noire à 108) nous amène au IV^{ème} mouvement : la césure marquée par un nouvel arrêt du disque crée une véritable rupture dans le discours, et le passage à la section en *tremolo* est encore plus renforcée [14'00''-14'52''].

Un épilogue tragique : *Distentio IV* (« Zerrissenheit ») et *Distentio V* (« Zerstreutheit »)

Le IV^e et V^e mouvement signent la fin de cette quête du temps, d'une façon tragique. La déchirure de l'âme (« ...et tumultuosis varietatibus dilaniantur cogitationes meæ, intima viscera animæ meæ... ») et la dispersion du sujet dans le temps (« At ego in tempora dissilui, quorum ordinem nescio... ») sont spatialisées de façon différente. Le *tremolo* représente cette déchirure, la chute et l'autodestruction de l'être humain. La masse sonore est ici très dense et très articulée. Restent pourtant reconnaissables des bribes du souvenir du temps : des courts pizzicati, quelques figures en glissandos, et trois blanches en harmonique/glissando, au violoncelle et au violon (mesures 5, 10, 23 du IV^e mouvement, p. 13) [figure 4]. L'entrée du disque marque le début du mouvement finale (p. 15), le début de la dispersion : l'ordre du temps reste inconnu, les gestes sonores s'éparpillent. Seul, restera le mouvement circulaire des astres : à la fin, dans le dernier *tremolo* de l'archet sur le disque, les pointes des archets sont soulevées rapidement mais y restent juste au dessus, comme si le disque devait être arrêté. Ses tours circulaires et continus ne s'arrêteront pas : la pièce termine après une longue couronne, selon la décision des instrumentistes, tout en laissant continuer le disque de tourner [15'39''-17'24''] [figure 5].

Conclusion

« (...) le temps de l'œuvre se construit à partir du temps des gestes,
en accord ou en conflit avec lui,
et les gestes sont le matériau du temps musical »⁴⁴.

Avec l'analyse de *Distentio* (1992) nous approchons d'une œuvre où ce rapport entre temps et espace évolue grâce à toute une poétique du geste. Un geste qui puise son profil d'une certaine objectivation gestuelle de l'instrumentiste (ou de l'instrument-disque⁴⁵). Au niveau de la macro-structure, les cinq parties de *Distentio* suivent aussi un geste, mais un geste formel global qui va de l'expansion vers une déchirure et se termine par une dispersion du matériau sonore. Le matériau sonore est constitué de trois gestes : le pizzicato (présent), le glissando (passé), et les notes harmoniques (futur). Ces gestes – par un virtuosisme technique qui est déjà à lui tout seul une *extension* du corps de l'instrumentiste – Walter Zimmermann les fusionne dans un même geste. Dans *Distentio*, les gestes sont propres à une représentation

⁴³ Pour Zimmermann, c'est cela le centre des *Confessions*, conçu comme une « forme subjective, qui produit mémoire et grâce » [« The confession is a subjective form, which produces memory and grace »].

⁴⁴ Imberty (2005), p. 105.

⁴⁵ Il s'agit du disque de potier, mis en vibration par les pointes des archets des instruments à cordes.

métaphorique du temps de l'âme ; gestes qui se déroulent dans le temps mais qui sont aussi une spatialisation du temps, ou mieux, une spatialisation de la perception du temps intérieur. En parlant du stade projectif (enfance), Imberty écrit quelque chose qui peut mieux nous aider à expliquer cette temporalité du geste sonore qui fusionne avec une certaine idée de spatialité : « Sans doute ce type de figuration motrice, qui se manifeste sous forme de schèmes temporels intériorisés d'actions motrices dont le déroulement dans le temps en constitue la forme vécue incarnée dans un geste, est aussi à la base du lien entre geste et forme musicale, dans la mesure où celle-ci, dans sa temporalité, vient en quelque sorte se calquer sur celui-là qui en exprime subjectivement la nécessité ressentie par le sujet »⁴⁶.

Le geste sonore dans *Distentio* est en même temps intériorisation (temps de l'âme) et extériorisation (tension de l'âme=tension corporelle ; temps infini des astres = temps du disque du potier), corporéification dans l'*espace du son*⁴⁷. Dans *Distentio*, le temps se fait chair (pour paraphraser Grisey⁴⁸). Temps mesuré dans l'âme, temps mesure de l'âme. L'écriture de Zimmermann se révèle une mesure du temps dans l'espace du geste sonore, une temporalité dans la chair du geste.

⁴⁶ Imberty (2005), p. 92.

⁴⁷ Pensons à cette phrase de François Delalande (1982, p. 165) : « D'une manière générale, le jeu instrumental réalise cette liaison sensori-motrice dans laquelle la musique est perçue à la fois comme geste et comme son ».

⁴⁸ Il existe à côté de l'aspect « métrique » du temps (perception quantitative), c'est-à-dire de la conception du rythme ou de la structuration des durées, un aspect plus global — une perception qualitative de la succession temporelle des événements —, placée donc par référence à un *avant* et un *après*, selon un degré de tension ou de détente propres. La division proposée par Grisey entre le *découpage temporel* (« squelette de temps ») — qui n'a pas d'« immédiateté pour la perception » et qui revêt l'aspect plutôt quantitatif du temps musical —, *les implications plus phénoménologiques et psychologiques* (« chair du temps »), et ce qu'il appelle « peau du temps » (« lieu de communication entre le temps musical et le temps de l'auditeur »), libère l'approche du temps en musique selon des approches différentes mais complémentaires. Grisey (1989), p. 83.

Bibliographie :

BAYER, F. : *De Schönberg à Cage, Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, Klincksieck, 1987.

BORIO, G. : « Segno e suono. Sulle funzioni della scrittura per la rappresentazione del pensiero musicale », in BORIO, Gianmario (éd.) : *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*, collection « Diverse Voci... » [collana del dipartimento di Scienze Musicologiche e Paleografico-Filologiche-Università di Pavia], Pisa, ETS, 2004, p. 7-29.

BOSSEUR, J.-Y. : *Du son au signe, Histoire de la notation musicale*, Paris, éditions Alternatives, coll. Ecritures, 2005.

BRELET, G. : *Le temps musical : essai d'une esthétique nouvelle de la musique*, Paris, PUF, 1949.

CELESTE, B. – DELALANDE, F. – DUMAURIER, E. : *L'enfant, du sonore au musical*, Paris, Buchet/Chastel-INA, coll. Bibliothèque de Recherche Musicale, 1982.

DECARSIN, F. : *La musique, architecture du temps*, Paris, L'Harmattan, 2002.

DELACROIX, H. : *Psychologie de l'art*, Paris, Alcan, 1927,

DELALANDE, F. : *La musique est un jeu d'enfant*, Paris, INA-Buchet/Chastel, 1984.

EMERY, E. : *Temps et musique*, Lausanne, L'Age d'homme, 1975.

FOX, C. : « Cage-Eckhart-Zimmermann », 1986. Site du compositeur : <http://home.snafu.de/nanne.walter/cez.html#NOTE%201>

FRANCES, R. : *La Perception de la musique*, Paris, Vrin, 1958.

GODØY, R. I. : *Motor-mimetic music cognition*, MIM, Colloque Intersens, Marseille, 2000, pp.1-4. Fichier PDF : www.labo-im.org/pdf%20intersens/Godoy.pdf

GRISEY, G. : « TEMPUS EX-MACHINA – Réflexions d'un compositeur sur le temps musical », *Entretemps* n°8, Paris, 1989.

IMBERTY, M. : *Entendre la musique. Sémantique psychologique de la musique*, Paris, Dunod, 1979.

IMBERTY, M. : *La musique creuse le temps – De Wagner à Boulez : Musique, psychologie, psychanalyse*, collection « Univers musical », Paris, L'Harmattan, 2005.

JULESZ, B. – HIRSH, I. : « Visual and auditory perception: an essay of comparison », in : DAVID, E.E. – DENES, P.B. (éds) : *Human communication : a unified view*, New York, McGraw-Hill Book Company, Inc., 1972, p. 468-483.

KANDINSKY, W. : *Point et ligne sur plan*, traduit de l'allemand par S. et J. Leppien, nouvelle édition établie, présentée et annotée par Ph. Sers, Gallimard, 1991 (1926)¹.

KLEE, P. : *Théorie de l'art moderne*, édition et traduction établies par Pierre-Henri Gonthier, Denoël, (1956) 1998.

KLEIN, E. : *Les Tactiques de Chronos*, Champs Flammarion, Paris, 2004.

KRAMER, J. : *The Time of Music. New meanings. New temporalities. New listening strategies*, Schirmer Books, 1988.

KRAMER, J. : « Le temps musical », in : NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.) : *Musiques, Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, « Les savoirs musicaux », Actes Sud/Cité de la Musique, 2004.

KUNZE, S. : « Raumvorstellungen in der Musik. Zur Geschichte des Kompositionsbegriffs » (« Représentations de l'espace en musique. De l'histoire du concept de composition »), *Archiv für Musikwissenschaft* XXXI/1, 1974, p. 1-21.

LAKOFF, G. – JOHNSON, M. : *Les métaphores dans la vie quotidienne*, coll. Propositions, Paris, éd. de Minuit, 1985, trad. de M. de Fornel et J.-J. Lecercle (*Metaphors We Live By*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980).

McADAMS, S. – BIGAND, E. (éds) : *Penser les sons, Psychologie cognitive de l'audition*, PUF, Paris, 1994.

NATTIEZ, J.-J. (éd.) : *Musiques, Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, « Les savoirs musicaux », Actes Sud/Cité de la Musique, 2004.

PIAGET, J. : *La formation du symbole chez l'enfant*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1945.

SAINT AUGUSTIN : *Les Confessions*, GF Flammarion, Paris, 1964.

SCHOENBERG, A. : *Fondements de la composition musicale*, édition établie par Gerald Strang, avec la collaboration de Leonard Stein, traduit de l'américain par Dennis Collins, J.-C. Lattès, 1987 (*Fundamentals of Musical Composition*, Estate of Gertrude Schoenberg, 1967).

SCIARRINO, S. : *Le Figure della Musica*, Milan, Ricordi, 1998.

SCRUTON, R. : « Understanding Music », *The Aesthetic Understanding, Essays in the Philosophy of Art and Culture*, South Bend, Indiana, St. Augustine's Press, (1983)1998,

SLOBODA, J. A. : *L'esprit musicien : La psychologie cognitive de la musique*, traduit de l'anglais par Marie-Isabelle Collart, Liège-Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1988, p. 212 (titre original : *The musical mind : The cognitive psychology of music*, Oxford University Press, 1985).

SNYDER, B. : *Music and Memory – An Introduction*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, Massachusetts Institute of Technology, 2000.

TOOP, R. : « Introductory lecture », *XVI. Weingartener Tage für Neue Musik*, 15 November 2002. Traduction anglaise de l'auteur. En anglais sur le site du compositeur : http://home.snafu.de/nanne.walter/toop2.html#_edn1

WALLON, H. : « Importance du mouvement dans le développement psychologique de l'enfant », *Enfance*, réédit. in *Enfance*, 1959, 3-4, p. 235-239.

ZBIKOWSKI, L. M. : « Metaphor and Music Theory : Reflections from Cognitive Science », in *The Online Journal of the Society for Music Theory*, vol. 4/1, 1998. [<http://www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.98.4.1/mto.98.4.1.zbikowski.html#FN2REF>].

ZIMMERMANN, W. : *Schatten der Ideen* (1993), *Ursache und Vorwitz* (1993-94), *Distentio* (1992), *Shadows of Cold Mountain 3* (1997), Ensemble Recherche - Mode 111 - Mode Records - New York NY 10009 USA (2002).