

Musique, temps et narrativité: Origine et destins de la musicalité humaine*

MICHEL IMBERTY**

Abstrait

La narrativité, structure de l'expérience humaine du temps, est-elle aussi ce qui organise notre expérience musicale? Autrement dit, la musique raconte-elle des histoires? Pendant longtemps, et parfois encore aujourd'hui, la plupart des musicologues et des sémiologues ont répondu par la négative. Or en littérature, on peut identifier une structure de l'expérience du temps, antérieure au récit lui-même, que l'on peut dire proto-narrative, et qui organise en alternances successives de tensions et de détentes, de répétitions et de variations, de temps pleins et denses et de temps vides ou morts, d'attentes, de surprises et de satisfactions, la cohérence et le déroulement du récit. Sans doute d'abord Schoenberg, mais d'autres compositeurs se sont affranchis de cette proto-narrativité linéaire pour construire des oeuvres aux structures éclatées et algébrisées, dans lesquelles le temps ne passe pas, n'a pas de direction ni de sens. C'est ce paradoxe qu'il faut comprendre, où de nouvelles formes renouent avec le temps-devenir, donnant le sentiment d'une directionnalité forte qui implique une structure proto-narrative avec une ligne de tension dramatique orientée, et qui nous racontent ainsi de nouvelles histoires d'intentionnalités sans paroles ni concepts pour les dire.

Mots clés: narrativité, proto-narrative, l'expérience du temps

17

Resumo

A narratividade, estrutura da experiência humana do tempo, é também o que organiza nossa experiência musical? Em outras palavras, a música conta histórias? Por muito tempo, e às vezes até hoje, a maioria dos musicólogos e semiólogos respondeu negativamente. Agora, na literatura, podemos identificar uma estrutura da experiência do tempo, anterior à própria narrativa, que podemos dizer protonarrativa, e que se organiza em sucessivas alterações de tensões e relaxamentos, repetições e variações, tempo cheio e denso e tempo vazio ou morto, expectativas, surpresas e satisfações, a coerência e desdobramento da história. Provavelmente primeiro Schoenberg, mas outros compositores se libertaram dessa protonarrativa linear para construir obras com estruturas explodidas e algébricas, nas quais o tempo não passa, não tem direção ou significado. É este paradoxo que deve ser entendido, quando novas formas se reconectam com o devir do tempo, dando a sensação de forte direcionalidade que implica um protótipo. Narrativa com uma linha de tensão dramática orientada, e que nos contam novas histórias de intencionalidade sem palavras ou conceitos para dizer.

Palavras-chave: narratividade, protonarrativa, experiência do tempo

* Conférence donnée au XIII Symposium sur la Cognition et les Arts Musicaux (Simpósio de Cognição e Artes Musicais – SIMCAM) - Curitiba, 2017

** Professeur Émérite – Université de Paris Nanterre

1. Le problème

La musique est art du temps et composer signifie “fabriquer du temps”, toutes sortes de temps humains très divers, chargés d’émotions subjectives individuelles, culturelles, sociales, et qui prennent leurs racines dans notre esprit et dans notre inconscient. Mais pas seulement : composer signifie créer de nouvelles formes de temps qui n’ont pourtant que peu à faire avec notre expérience existentielle, et qui, d’une certaine façon, la transforme au cours de l’histoire. La musique en somme métamorphose les expériences intimes de la subjectivité humaine, aussi bien dans leurs dimensions culturelles et communicatives sociales. Or, après Wagner et jusqu’à Boulez, toute la musique du XX^e siècle semble nier l’expérience intime du temps classique et romantique, le fragmentant, le renvoyant à un utopique espace sonore.

En effet, de ce point de vue, l’histoire musicale du XX^e siècle apparaît en contradiction avec la tradition occidentale depuis l’antiquité. Selon le musicologue John D. Kramer, si la musique est éprouvée, ressentie fondamentalement comme une succession d’“instant-après-instant”, cette succession crée aussi diverses sortes de continuité et discontinuité du temps musical. La plus commune, celle qui correspond au sentiment immédiat de n’importe quel auditeur, mais aussi à la description la plus générale et la plus superficielle de la musique, est celle d’un flux qui la fait s’écouler de manière plus ou moins homogène. La linéarité peut se définir comme “la détermination d’une ou plusieurs caractéristiques de la musique selon des implications qui dérivent d’événements précédents du morceau”. Par exemple, j’écoute une certaine séquence de musique tonale et je m’attends, par le processus formel du développement, à certains “événements conséquents” parmi tous ceux que le compositeur aurait pu choisir. Ceci parce que, selon Kramer, “la quintessence de l’expression de la linéarité musicale est le système tonal. La tonalité est une des plus grandes réalisations de la civilisation occidentale, et son développement n’a pas été un fait du hasard. Pendant très longtemps la culture occidentale a été essentiellement linéaire, et sa musique a incarné un système raffiné de linéarité.”

Au contraire, le XX^e siècle semble s’être éloigné de ce temps musical continu et linéaire, pour se rapprocher d’un temps fragmenté en instants juxtaposés qui ne donnent plus l’impression de s’écouler d’un avant à un après, laissant l’auditeur sans repères et dans l’incapacité d’anticiper le cours des événements sonores. Le XX^e siècle semble avoir rejeté la continuité et la linéarité de l’expérience du temps comme base psychologique de la musique en occident.

Or ce refus de la continuité linéaire se présente aujourd’hui comme un paradoxe au regard des sciences cognitives et de la biologie du cerveau humain. Depuis quelques années en effet, les biologiste—en particulier A. Damasio—, soutiennent l’hypothèse que l’organisation cérébrale de la mémoire est de nature “narrative”, une organisation qui met en ordre linéaire et directionnel le temps et les événements qu’il contient, et qui peut à tout moment se développer sous forme de “proto-récits” fait d’images, de sensations, de souvenirs encore non verbalisés et parfois non verbalisables. L’expérience personnelle du temps serait donc biologiquement *narrative ou proto-narrative*, c’est-à-dire linéaire et continue.

Nous aurons donc deux problèmes à examiner. Le premier concerne cette structure narrative ou proto-narrative de notre cerveau et ses conséquences pour la cognition musicale. Le second problème est celui de l’évolution du langage musicale depuis la fin du XIX^e siècle jusqu’à nos jours avec cet abandon de la narrativité et de la continuité linéaire du temps musical, puis de son retour sous des formes nouvelles dont nous trouvons déjà trace chez Boulez à travers sa redécouverte de Wagner en 1966 avec *Parsifal*, puis le *Ring* en 1976.

2. Les origines biologiques et psychologiques de la Musique et la “musicalité humaine”

a) Les premiers organisateurs temporels de la vie humaine

Depuis de nombreuses années, les psychologues ont montré que les premiers organisateurs de la vie humaine, comme nous pouvons les observer chez le tout jeune enfant, sont les rythmes et les mouvements du corps. L’enfant communique avec son milieu humain, avec les personnes qui l’entourent, par des mouvements et des vocalisations qui sont organisées entre répétitions et variations. Ces termes, nous pouvons considérer qu’ils expriment tout à la fois une réalité psychologique comportementale, mais aussi une réalité musicale.

Le psychologue Daniel Stern montre comment tout le début de la socialisation de l’enfant (entre 3 et 6 mois) est basé sur une organisation répétitive créée par la mère dans ses relations avec lui. La mère en fait utilise tous les registres comportementaux sur des modes répétitifs: vocalisations, mouvements, stimulations tactiles et cinesthésiques..., sans qu’au moins au début, il y ait intention pédagogique. En fait, en bas-âge, la répétition apparaît le mode privilégié de la mère pour entrer en relation avec son enfant. Et Daniel Stern (1977, p.121) précise que, le répertoire propre de l’enfant étant limité, la répétition maternelle vient combler un vide où ce qui est dit ou fait, a moins d’importance que la qualité sensorielle des stimulations ainsi que leur

structuration. A propos des jeux vocaux de la mère et de son enfant, Daniel Stern écrit : “Ce qui sans doute importe moins, c’est ce que la mère dit réellement. L’important, c’est la musicalité des sons qu’elle produit. De ce point de vue, l’action répétitive acquiert son importance en tant qu’unité structurelle et fonctionnelle dans l’interaction.” (p.121). Et la structuration temporelle des interactions ou des comportements interactifs qu’engendrent les répétitions est sans doute le phénomène essentiel sur lequel doit s’appuyer notre compréhension du développement de la cognition musicale.

Dans ses jeux avec l’enfant, la mère est donc conduite à répéter beaucoup de choses (actions, paroles...). Mais il est évident à l’observation qu’elle ne répète jamais exactement de la même façon: Il y a, dit Stern, “introduction progressive de *variations*... La forme générale (de l’action répétitive) peut donc être conceptualisée en tant que présentation et re-présentation d’un thème avec ou sans variations. Plus, de la moitié des répétitions, qu’elles soient vocales ou non verbales, comptent des variations” (p.122). Deux éléments permettent dès lors le développement de la socialisation, de l’affect et de la cognition dans de telles situations: d’une part, l’enfant apprend à s’adapter à un nombre toujours plus important de variations, mais d’autre part, il ne le peut que parce la répétition est basée sur *un rythme régulier* qui rend prévisible et organise le temps. C’est sur cette régularité que se fonde l’alternance émotionnelle de la tension et de la détente, de l’insatisfaction et de la satisfaction, en même temps que leurs diverses transpositions, leurs divers contournements. En bref, on voit que tout le développement de la communication et des interactions sociales se construit sur l’apprentissage de séquences dont la structure temporelle est basée sur la répétition qui permet à l’enfant de maîtriser le temps par la régularité variée, la régularité ornée et diversifiée. N’est-ce pas là aussi ce qui constitue le substrat universel de la musique dans toutes les cultures? *La répétition-variation est donc le premier organisateur temporel de l’expérience vécue de l’enfant, comme elle est la base biologique de l’expérience musicale dans toutes les cultures.*

b) Voix et corps: le «moment présent

Un autre fait important doit être noté. À peine né, le bébé est plongé dans un bain sonore de tous les bruits et les sons de son environnement. Deux éléments prennent immédiatement de l’importance: le premier est que le nouveau-né entend des personnes qui parlent entre elles et qui lui parlent (fait présent dans toutes les cultures, sous des modalités diverses); l’autre élément est que ces paroles et ces gestes vocaux sont liés aux mouvements du corps. Immédiatement à la naissance, la mère prend le bébé dans ses bras, le berce, etc. L’enfant

ne sépare pas ces événements parce qu'ils sont souvent simultanés et synchronisés, mouvements et sons indifférenciés qui ont des caractéristiques temporelles communes: rythme, durée, vitesse. En conséquence, ces événements sont liés du fait qu'ils ont une forme temporelle commune.

Le nouveau-né découvre ainsi la fusion entre les mouvements et les sons ou les séquences de sons à travers l'usage de la voix. En somme, il commence à organiser ce nouveau monde physique qu'il découvre à travers des *formes de temps*. Un exemple: le bébé a faim et attend que sa mère le prenne dans les bras pour l'allaiter. Il commence à manifester et si la mère ne vient pas, il crie et s'agite. Puis la mère le prend et l'allaite. Donc la séquence prend un sens, la séquence est orientée, linéaire et directionnelle (elle a un but). La tension augmente et l'enfant éprouve cette tension dans son corps, tous ses muscles se tendent, et quand il commence à être nourri, vient la détente, les muscles se relâchent et il éprouve un vrai plaisir. *Cette succession de tension et de détente est une forme minimale de temps*. D'un temps vécu, d'un temps intime, intérieur dans lequel nous pouvons reconnaître aussi la base des formes élémentaires de la musique, succession plus ou moins régulière, succession variée de tension et de détente.

c) *Affects de vitalité et formes vitales*

Le premier contenu des échanges entre la mère et l'enfant est fait d'émotions et de sentiments, et ces émotions et ces sentiments s'expriment aussi à travers une forme temporelle, une organisation particulière du temps vécu, qui règle les alternances des tensions et des détentes, des accélérations et des ralentissements, des crescendi et des decrescendi. Les émotions et les sentiments sont éprouvés par l'enfant non d'abord en eux-mêmes, mais dans les échanges avec la mère. Les émotions et les sentiments sont d'abord des expériences intersubjectives, des expériences sociales. Et leur caractéristique principale est qu'elles sont une unité de temps et une forme de temps. L'idée fondamentale est que *les émotions et les sentiments sont avant tout des expériences de temps*. Ce n'est donc pas un hasard si la musique a affaire avec les émotions. Mais de quoi parlons-nous quand nous parlons d'émotions et de sentiments? Tout le monde connaît les références psychologiques établies par Darwin: une liste d'émotions dites "de base" (joie, tristesse, colère...). Mais nous savons par expérience que ces concepts ne correspondent pas ou définissent mal l'expérience, les ressentis que chacun de nous peut en avoir. Ta joie ou ta tristesse n'est pas la mienne!

Daniel Stern définit ce qu'il appelle "affects de vitalité" ou plus tard dans son dernier livre, "formes vitales". Il vaut la peine de citer

un peu longuement le texte du livre *Le Monde interpersonnel du nourrisson* (1985): "...de nombreux caractères des émotions ne rentrent pas dans le lexique existant ou dans la taxinomie des affects. Ces caractères insaisissables sont mieux rendus par des termes *dynamiques*, *kinétiques* tels que 'surgir', 's'évanouir', 'fugace', 'explosif', 'crescendo', 'decrecendo', 'éclater', 's'allonger', etc. Ces caractères sont certainement perceptibles par le nourrisson, et d'une importance quotidienne, même si elle n'est que momentanée" ([1985]1989, p.78). Ces affects de vitalité sont donc des caractères liés aux émotions, aux façons d'être, aux diverses façons de ressentir intérieurement les émotions. Ce sera par exemple tout ce qui sépare une joie « explosive » d'une joie "fugace", ou bien ce seront encore les mille façons de sourire, de se lever de sa chaise, de prendre le bébé dans ses bras, *ressentis* qui ne sont pas réductibles aux affects catégoriels classiques, mais qui viennent les colorer de manière toujours très sensible pour le sujet.

Si je traduis autrement l'idée de D. Stern, je dirai que ces ressentis sont d'abord de nature dynamique et temporelle, que c'est là ce qui fait leur originalité. Ils donnent une épaisseur à l'instant, au présent de l'action ou de l'émotion en cours, et c'est sans doute d'abord cela que perçoit le nourrisson des actes, des gestes, des attitudes de sa mère ou des personnes qui l'entourent. Ce sont des façons de sentir, d'être avec, avant d'être des émotions ou des sentiments particuliers. La comparaison avec la musique ou la danse s'impose alors, car le chorégraphe ou le compositeur traduit bien plus une façon de sentir qu'un sentiment particulier: mais lorsque c'est le cas, ce qui fait l'originalité stylistique, c'est précisément que le sentiment abstrait traduit n'est jamais traduit de la même façon, c'est-à-dire *ressenti* de la même façon par deux compositeurs différents.

La musique peut traduire pour son compte toutes les nuances des formes vitales. La musique, nous l'avons dit pour commencer, est art du temps, la musique crée des formes de temps. Mais elle le fait aussi à partir de l'expérience humaine, de l'expérience de la vie intersubjective et émotionnelle, parce que la vie intersubjective et émotionnelle est vie dans le temps, expérience du temps. C'est le même fond psychologique.

d) *En musique...*

Dans des travaux antérieurs sur des œuvres de Brahms et de Debussy, j'ai montré comment les formes vitales se développent en musique comme dans l'esprit humain. Par exemple, dans une expérience où les auditeurs devaient associer librement des adjectifs à des extraits d'œuvres pour piano de chacun des deux compositeurs, on pouvait noter comment la tristesse qu'évoque la musique de l'un n'est pas la

tristesse qu'évoque la musique de l'autre, et comment les différences sont liées à des affects de vitalité différents, plus précisément à des différences des expériences de temps éprouvées par les auditeurs, expériences qui ne sont pas les mêmes pour Brahms et pour Debussy. Par exemple, la tristesse qu'évoque *Des pas sur la neige* de Debussy n'est pas la tristesse de *l'Intermezzo op. 119, n°1*, la première possédant, comme le montrent les expériences, quelque chose de plus statique, figé, immobile, quelque chose de mortel, la seconde possédant au contraire une certaine fluidité vitale qui l'éloigne du désespoir et la porte vers la nostalgie ; mais d'autre part, la tristesse de Debussy dans cette pièce possède aussi quelque chose qui la rapproche de la joie légère, éphémère et ironique de *La Danse de Puck* ou des *Minstrels* : j'y découvre la même "qualité" globale d'organisation du matériau sonore, la même "qualité" des contrastes, des ruptures, des rythmes, des figures mélodiques. Tristesse et ironie, solitude désespérée et joie aérienne et bondissante renvoient à un même mode de "ressentir", un même mode de façonner le flux sonore, une même "intentionnalité", ou tout au moins, un même "schéma d'être avec" le matériau sonore et le temps, c'est-à-dire un même schéma d'"être au monde", un style. Le style ne serait-il donc qu'une *architecture des affects de vitalité*? La réponse de Stern est en tout cas identique à la mienne: "Au cours des comportements spontanés, le domaine des affects de vitalité est l'équivalent du style dans l'art" (Stern, n.d., p.206). Les affects de vitalité modulent, "stylisent" des programmes comportementaux fixes et rigides comme la marche, le sourire, etc. Tous les humains marchent, mais, alors que je ne distingue pas encore vos traits, au loin, je vous reconnais à votre démarche...

La notion correspondant à celle d'affect de vitalité en musique est sans doute celle de *vecteur dynamique*. J'ai défini les vecteurs dynamiques (Imberty, 1981) comme des événements musicaux qui véhiculent des significations temporelles d'orientations, de progression, de diminution ou de croissance, de répétitions ou de retours. Par exemple, dans l'une des expériences sur *La Puerta del Vino* de Debussy déjà citée, j'ai demandé à des sujets musiciens et non musiciens, de décrire verbalement ce qu'ils entendaient, en temps réel au cours de l'audition. Or, au moment où débute ce qu'on peut appeler la *coda* de la pièce (mesure 78), il y a un brusque passage à l'octave aiguë qui se fait *pp*. Les réponses indiquent "sérénité", "immobilisation", "calme", "extinction", "effacement". Le passage à l'aigu est donc *ressenti* dans ce ralentissement du temps (bien qu'il n'y ait pas de ralentissement objectif du tempo dans l'interprétation choisie), par cette "immobilisation ou cette sérénité" qui détend la densité de la durée et de l'écri-

ture. Le passage à l'octave aiguë n'est donc pas seulement un changement de registre, mais prend la signification d'une sorte d'ouverture et d'immobilisation du temps musical, que le dernier arpège de la pièce vient subitement briser. Ce changement perçu et ressenti est donc un *vecteur dynamique* qui oriente la perception de l'auditeur, son attente, ses représentations internes. La qualité de cette orientation dépend de ce à quoi renvoie le vecteur dynamique, assimilé ici à un ensemble d'affects de vitalité dont l'auditeur fait immédiatement, à l'audition, l'expérience ou la reviviscence.

e) *Profils de temps et création*

Deux points doivent être précisés: tout d'abord, il faut noter que les affects de vitalité ne dépendent, pour leur traduction dans les comportements, d'aucun mode sensoriel particulier. Le type de "perception" qu'ils représentent est *a-modal*, ce qui signifie que l'enfant, plus tard l'adulte, "traduit" spontanément le "ressenti" dans un mode ou un autre, indifféremment, et s'en tient même le plus souvent à un état de "perception" plus confus ou indéterminé et plus immédiat. Bien des résultats expérimentaux ont montré que les bébés sont parfaitement capables d'effectuer les transferts inter-modaux très tôt, et que la base de leurs "connaissances" n'est pas affectée d'une modalité déterminée: ainsi, "certaines propriétés des personnes et des choses, telles que la forme, le niveau d'intensité, le mouvement, le nombre et le rythme, sont appréhendés directement comme des attributs perceptifs globaux et amodaux" (Stern, n.d., p.77). Ensuite, les affects de vitalité, s'ils ne sont pas "catégorisables" parce qu'amodaux, trouvent leur consistance dans leur "profil d'activation", leur schéma temporel interne. Les affects de vitalité s'enracinent dans la dynamique même de la vie affective, dans la dynamique de l'émergence de la personnalité et du lien interpersonnel. Un affect de vitalité est donc un temps émergent, un fragment de temps dans le présent qui se ressent comme une suite de tensions et de détentes plus ou moins fortes, comme une suite de variations d'intensité de la sensation. Un exemple donné par Daniel Stern est remarquablement lumineux: pour calmer son enfant, la mère va lui dire "Allez, allez, allez...". Elle le fait en accentuant la première syllabe, en ralentissant sur la deuxième. Mais elle peut tenter d'obtenir le même effet sans rien dire, seulement en caressant la tête de son enfant: le geste, la caresse ont alors le même profil, appuyé au début, ralenti et allégé à la fin. Ce qui est intéressant ici est que le bébé ressent les deux comportements de la même façon, et qu'il fait donc ainsi l'expérience d'un même affect de vitalité caractérisé par un *profil d'activation* déterminé qu'il ressent et "reconnaît" immédiatement (Stern, n.d., p.83).

Un autre exemple fait comprendre la nature profondément dynamique de l'affect de vitalité: un "accès" de colère ou de joie—dit D. Stern—, une inondation de lumière, une suite accélérée de pensées, une émotion incommensurable provoquée par la musique et une injection de stupéfiant peuvent donner le sentiment d'un "accès". Ces phénomènes partagent tous les mêmes modèles de décharge des neurones, bien qu'ils appartiennent à des territoires différents du système nerveux. J'appelle affect de vitalité d'un "accès" la qualité de ce qui est ressenti lors de toutes ces sortes de changements" (Stern, n.d., p.80). Cet exemple montre bien la nature dynamique de l'affect de vitalité: c'est un "pattern" de changement d'état intérieur, non des états eux-mêmes, c'est-à-dire un pattern d'événements (et non de sensations ou de sentiments) qui se présente comme une période de temps, plus ou moins brève, une période d'activation qui possède son profil et son unité immédiatement identifiables en nous-mêmes. Stern précise encore: "On peut décrire tous les différents profils d'activation en termes d'intensité de la sensation en fonction du temps. Les changements d'intensité suffisent à expliquer ce que nous avons nommé plus haut 'explosif', 'accès' ou d'autres encore comme 'évanouissement', etc..." (Stern, n.d., p.82, note 8).

Au fur et à mesure que s'accumulent des expériences du même genre, les affects de vitalité se regroupent en organisations émergentes très globales, dans lesquelles les perceptions, les actes et les pensées n'existent pas en tant que tels, organisations qui constituent la "matrice" de leur développement dans les expériences ultérieures. Ainsi, les affects de vitalité peuvent apparaître comme les catégories (sensitives et intuitives) primitives sur lesquelles se construiront ultérieurement les émotions, les sentiments, les formes perçues et identifiées, les pensées. Leur organisation reste, dit Stern, "le domaine fondamental de la subjectivité humaine", elle est "le réservoir fondamental dans lequel on peut puiser toutes les expériences de création" (Stern, n.d., p.95).

f) *S'accorder*

Pour que la communication entre la mère et l'enfant, mais aussi entre deux personnes adultes, fonctionne, il faut qu'elles soient accordées, c'est-à-dire en syntonie. L'exemple du "jouer de la musique ensemble" (cher à Claudio Abbado), dans un quatuor par exemple, est très suggestif. Les musiciens ont besoin d'être accordés au sens strict (justesse), mais pas seulement. Ils ont besoin de partager les mêmes émotions, les mêmes sentiments, la même "vision" de l'œuvre jouée. Pour que l'ensemble soit homogène, pour que l'unité de jeu et de tonalité soit possible, il faut qu'ils s'ajustent les uns sur les autres, qu'ils

s'écoutent pour *s'accorder*, non seulement du point de vue des paramètres objectifs (diapason, tempo, phrasé, accents, ...) mais aussi du point de vue du ressenti de la musique qu'ils jouent. Il faut donc que leur *accordage* soit aussi un accordage affectif.

Mais s'il est nécessaire en musique, c'est parce que cet accordage affectif est à la base de la communication intersubjective en général. C'est un processus essentiel de la construction du lien interpersonnel intersubjectif: de nombreux travaux montrent que les conduites quotidiennes d'une personne exécutées dans un même laps de temps ont une même structure de temps, ce qui signifie que, bien que ces conduites aient chacune leur rythme propre et leur autonomie, elles s'intègrent dans une structure plus globale qui conditionne les changements des unes par rapport aux autres: les modifications, les commencements ou les arrêts n'interviennent qu'en harmonie avec cette structure globale. Il est particulièrement remarquable, pour ce qui concerne notre propos, que les bébés possèdent très tôt cette capacité non seulement de reconnaître des structures temporelles communes à ce qu'ils voient, ce qu'ils entendent et ce qu'ils ressentent de leur propre motricité, mais d'apparier rythmes et intensités de leurs conduites avec celles des personnes ou des événements extérieurs. Cette capacité, les mères l'utilisent spontanément: dans l'observation de leurs conduites avec leur nourrisson, le partage sur la base des structures temporelles et des profils affectifs des conduites est rendu visible par les ajustements interpersonnels portant sur le tempo, le rythme, l'intensité et la forme.

Apparemment, on pourrait croire à une imitation réciproque de la mère et de l'enfant. Mais, remarque Stern, il ne s'agit d'imitation qu'en apparence. On a vu précédemment le rôle que joue la variation dans le développement des conduites du nourrisson: l'ajustement n'est pas seulement ici imiter l'autre au plus près, mais bien d'abord trouver le correspondant affectif exact, au-delà des formes extérieures perçues de la conduite, donc de trouver cette "couleur" ou "tonalité" ressentie et désormais partagée en utilisant au besoin toutes les capacités de transposition transmodale dont l'enfant est capable: bref, il s'agit que la mère et l'enfant *s'accordent*, comme les musiciens eux-mêmes, pour entrer en *résonance émotionnelle* l'un avec l'autre, et qu'ils partagent des affects de vitalité. C'est cela que Stern appelle *accordage affectif* ("Être sur la même longueur d'onde" dit-on...).

3. Musique et narrativité (ou proto-narrativité)

a) *L'enveloppe proto-narrative*

Dans son livre de 1983, *Temps et récit*, Paul Ricoeur développe le concept de *structure pré-narrative de l'expérience*. Il écrit notamment :

“... il existe entre l’activité de raconter une histoire et le caractère temporel de l’expérience humaine une corrélation qui n’est pas purement accidentelle, mais représente une forme de nécessité transculturelle.” (Ricoeur, 1983, p.105). Ainsi, selon l’auteur, le temps de la narration est partie intégrante de l’expérience humaine du temps, la narration est l’expression de la temporalité de l’existence humaine. Notre conscience du temps, notre conscience du caractère temporel de notre vie s’expriment en premier lieu dans la narration que nous faisons du temps, dans le récit de notre expérience vitale. “...Le temps devient humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, écrit encore Ricoeur, et...le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l’existence temporelle” (Ricoeur, 1983, p.105). Nos expériences intérieures sont donc vécues comme des trames d’histoires auxquelles il manquerait peu de choses pour les raconter, et dont la cohérence se nouerait aussi dans l’acte de la narration. Peu de choses? Une “mise en code” dans la langue, une distance de la réalité créée à travers sa représentation, une temporalité contrôlée et surtout quelqu’un à qui raconter, même si c’est à nous-mêmes. Comme si nos expériences intérieures étaient, au moins au début, véritablement cette qualité particulière d’une temporalité dont le sens se manifesterait dans le récit et dans ses paroles, mais aussi et pourquoi pas, dans la musique sans paroles, la musique réduite à une forme pure où se lirait une proto-narration sans autre histoire que celle qu’y tissent nos émotions, nos sentiments, la conscience plus ou moins profonde du temps de notre vie. Cette nécessité de continuité temporelle serait-elle à la base de notre plaisir musical?

Nous avons déjà vu comment les premières expériences intersubjectives du nouveau-né s’organisent en séquences ou formes minimales de temps: tension—détente, c’est-à-dire action pour rejoindre un but et plaisir de l’avoir atteint. Ces séquences ou formes minimales sont délimitées: un début, un développement, une fin qui coïncide avec le plaisir (en particulier dans les jeux avec la mère, le plaisir partagé d’ “être ensemble”). Quand le plaisir et la détente apparaissent, c’est le signe que quelque chose se conclut et est renvoyé dans la mémoire du passé. La séquence de temps est ainsi close, et sa cohérence temporelle en fait quelque chose qui pourrait être raconté, ré-évoqué dans le langage que le nouveau-né aura plus tard, et qui constitue ce que Stern et tous les psychologues après lui appellent *enveloppe proto-narrative*. En somme, comme Ricoeur, nous pouvons dire que l’expérience interpersonnelle continue est redécoupée par cette capacité que nous avons de penser sur le mode narratif, c’est-à-dire de donner un sens et une intentionnalité à ce moment isolé dans le flux continu du

temps où sont liés actions, mouvements et plaisir. Raconter, c'est donner un sens et échanger sur ce sens partagé ou non, raconter est le mode universel, aussi bien chez l'adulte que chez el nouveau-né pour penser le temps, comprendre tous les rapports humains intersubjectifs. Raconter, mais raconter aussi sans le langage verbal, raconter, penser le temps à travers le corps et les mouvements, leurs tensions et leurs détentes, leurs intensités, leur rapidité, à travers la courbe expressive de la voix, à travers les cris, les pleurs et les rires. Ici raconter ne signifie pas raconter avec les mots, mais dire et échanger avec tous les moyens physiques que la nature peut nous laisser à la disposition.

L'enveloppe proto-narrative est donc un contour d'affectivité réparti dans le temps avec la cohérence d'une *quasi-intrigue*: "L'idée de base, écrit Daniel Stern, est que l'expérience interpersonnelle continue est découpée grâce à la capacité de *pensée* narrative. On suppose que la pensée narrative est un moyen universel par lequel tout le monde, y compris les nouveau-nés, perçoivent et réfléchissent sur le comportement humain" (Stern, 1998, p.182). La pensée narrative s'organise autour de deux aspects interdépendants qui sont d'une part *l'intrigue*, c'est-à-dire "l'unité qui relie le 'qui, où, pourquoi, comment' de l'activité humaine. Elle tourne autour de la perception du comportement humain en tant que motivé et dirigé vers un but"; d'autre part "*la ligne de tension dramatique*...[qui] est le contour des sentiments, tels qu'ils émergent au moment présent" (Stern, 1998, p.182, souligné par moi), en d'autres termes la trame temporelle de l'éprouver. *L'enveloppe proto-narrative* s'organise donc autour de la mise en acte d'une intention-motivation (orientation vers un but), elle découpe une portion de temps dans laquelle le bébé ressent sa propre cohérence, c'est-à-dire rapporte à soi (*sens d'un soi noyau*) les sensations de ses besoins (par exemple, avoir faim), de ses actes (mouvements, cris...), de ses perceptions (visage, caresses, voix de la mère...), de ses ressentis (affects de vitalité liés à la fois à ses sensations, ses mouvements, ses perceptions), mais reste, en-deçà de tout langage, *une ligne de tension dramatique intuitive*. Elle est donc une forme proto-sémiotique de l'expérience intérieure du temps, une matrice du "récit" des tensions et des détentes liées à l' "intrigue" (ou "quasi-intrigue") de la recherche d'une satisfaction, elle est ce qui donne à l'expérience son unité globale, quel qu'en soit le degré de complexité.

b) *Le point de vue de la neurobiologie*

C'est sans doute quelque chose du même ordre que suggère le neurologue Antonio R. Damasio: pour lui, la conscience du soi-noyau est une conscience non verbale, mais elle organise une temporalité de forme proto-narrative de l'expérience : lorsque par exemple nous nous

rappelons d'un objet, les images qui surgissent à la conscience ne sont pas seulement celles qui mettent en jeu les aspects physiques de cet objet, mais aussi les adaptations diverses de notre organisme au moment de la découverte de l'objet, qu'il s'agisse d'engagements moteurs, de sentiments et d'émotions particuliers liés à notre état physique ou mental au moment de la découverte de l'objet réel. L'objet ainsi remémoré n'est plus l'objet physique extérieur, et il se dessine à travers des « cartes somato-sensorielles », des plans d'action et des actions qui ont été ou peuvent être sollicités au moment de l'évocation. Tous ces éléments sont reliés dans la conscience qui se remémore pour constituer l'image de l'objet organisée et cohérente, prête à être insérée dans un horizon d'expérience plus vaste. Selon A.R. Damasio, c'est là la base de la narrativité non verbale : "Je n'entends pas raconter un récit ou une histoire au sens où l'on réunit des mots ou des signes dans des expressions ou des phrases. J'entends raconter un récit ou une histoire, au sens de créer une carte non linguistique d'événements logiquement reliés" (Damasio, [1999]2002, p.239).

Mieux que cela: le cerveau humain a pour fonction non seulement de contrôler les actions et les perceptions de l'organisme, mais il a pour fonction de rendre compte des passages d'états de l'organisme à d'autres états de l'organisme. Pour agir, nous avons besoin de connaître—c'est-à-dire de comprendre, de percevoir, de sentir—l'état actuel de notre organisme pour nous diriger vers un autre état de l'organisme qui résultera de l'action entreprise et des perceptions et des sentiments de l'état actuel. Le cerveau nous en fournit donc une "carte somato-sensorielle" comme le dit Damasio. Mais une fois la nouvelle action réalisée avec tout ce qu'elle comporte d'expérience, le cerveau dressera une nouvelle carte somato-sensorielle de ce nouvel état de notre organisme, point de départ pour entreprendre de nouvelles actions et ainsi de suite. Cependant, le cerveau a aussi une fonction de contrôle—de prise de conscience si l'on veut—du passage de l'état initial de l'organisme à l'état suivant qui résulte d'un changement. Cette fonction-là, c'est celle qui consiste à prendre conscience, pour le contrôler—par exemple pour l'anticiper ou au contraire pour s'en remémorer le déroulement dans le temps, de ce qui est entrain de changer dans l'organisme. La séquence neurale s'écrit donc sous forme de deux états stables, un état initial, un état final, et d'un épisode de changement qui les lie. De très nombreux travaux basés sur les techniques d'imagerie par résonance magnétique mettent en évidence les changements qui interviennent à tout instant dans les réseaux neuronaux pour cartographier le corps et l'esprit qui changent. Passé, présent, futur—qui, dans le moment présent, deviennent un commencement, un milieu et une fin, je le disais plus haut—sont les bases mêmes de la

construction des réseaux neuronaux, et de ces liens sans cesse reconstruits émerge la conscience du temps et les formes que nous donnons aux drames humains et aux œuvres humaines.

Ainsi, pour Damasio, raconter des histoires sans paroles est une conduite tout à fait naturelle et qui n'est sans doute pas propre à l'espèce humaine: le langage vient après, et on voit qu'en outre il n'est pas obligatoire. Et s'il en est ainsi, c'est que le sentiment de soi n'existe pas sans le récit de soi qui résulte d'une coordination des images rapportées au foyer cérébral et produites par lui. Le récit de soi, dit encore Damasio, se présente en images et non sous forme verbale. On devrait sans doute ajouter: en images et en sons ou images sonores. La verbalisation du récit passe bien par la mise en mélodie de la voix avant même que les mots ne commencent, dans un second temps à dire et exprimer.

La construction de la connaissance tout entière, de la simple à la complexe, de celle qui se donne en images non verbales [et en sons non verbaux] à celle qui prend une forme verbale littéraire, dépend de la capacité de cartographier ce qui arrive dans le temps, à l'intérieur de notre organisme, autour de notre organisme, à notre organisme, une chose en suivant une autre, en causant une autre, indéfiniment." (Damasio, [1999]2002, p.245)

On peut donc véritablement parler du caractère narratif du fonctionnement du cerveau.

4. Un détour par la psychanalyse et ses rapports au temps

a) *Temps narratif et discontinuité temporelle*

Cependant, au cours du XX^e siècle, cette linéarité directionnelle a perdu peu à peu de son importance. Déjà certains lieder de Brahms ou de Wolf montrent une structure qui n'est plus aussi clairement fondée sur les attentes et les implications structurales du système tonal, et même, des exemples comme le début du *XVI^e quatuor* de Beethoven que Kramer analyse dans un ouvrage antérieur, et qui oppose le temps du mouvement dans sa globalité et le temps du geste, révèlent que la notion-même de linéarité est déjà une réalité complexe dans la continuité de la musique tonale. Et il est clair que Schoenberg introduit une discontinuité qui en premier lieu atteint cette linéarité (Imberty, 2005, pp.211–227). Mais d'autres facteurs interviennent qui ne sont plus d'ordre strictement musical: d'abord l'influence croissante sur les compositeurs de conceptions du temps qui viennent principalement de l'orient. Debussy est le premier à subir cette influence, mais d'autres développent des formes musicales dont la linéarité n'est plus uni-directionnelle: cela signifie que, à un point donné du discours musical, les événements ne sont en fait pas déterminés directement par

ceux qui les précèdent. Ainsi *Jeux* de Debussy, comme je l'ai montré ailleurs (Imberty, 2005, pp.400–407), comporte de nombreux passages dans lesquels surgissent des événements dont l'origine ou la direction ne se trouvent peut-être même pas dans la partition, mais seulement dans un temps musical virtuel esquissé, évoqué, laissé seulement à l'imaginaire de l'auditeur ou en référence à ses connaissances.

Mais pour autant, la discontinuité envahit-elle la musique au point qu'aucune écoute ni aucune création ne puisse s'inscrire dans le temps et dans le devenir? Au point que la proto-narrativité devienne impossible ou soit sans cesse contredite?

b) *Un temps de l'inconscient ?*

On sait que pour Freud les phénomènes inconscients n'ont rien à voir avec le temps. Or, si les phénomènes inconscients paraissent intemporels à l'analyste, c'est d'abord parce qu'ils paraissent figés, rigides, sans devenir possible dans l'histoire du sujet. Ils s'enkystent dans le temps-devenir sans s'intégrer au flux continu de la durée et ils conservent intégralement leurs charges affectives et symboliques sans solution de passage ou de continuité dans le devenir personnel. Or dans son fonctionnement normal, l'appareil psychique—et en particulier la mémoire—se construit par un "processus de stratification". Les matériaux engrammés dans la mémoire sont de temps à autre réordonnés en fonction des événements plus récents, ils sont en quelque sorte soumis périodiquement à une "transcription". Selon le philosophe italien Remo Bodeï (2002), l'hypothèse de Freud est donc que la mémoire se présente sous des formes multiples, en couches superposées appartenant à des périodes de temps différentes de la vie, et que les souvenirs et les traces du passé doivent être transcrits ou retraduits pour s'intégrer dans les strates successives que le temps accumule. De façon plus suggestive encore, Freud précise que les "enregistrements successifs représentent la réalisation psychique des époques successives de la vie. A la limite de chacune de ces époques, doit s'opérer une traduction du matériau psychique" (Freud, 1896).

R. Bodeï tire de ce texte des conclusions extrêmement importantes pour la compréhension de la temporalité dans l'inconscient, une temporalité qui s'avère assez différente de celle de la conscience telle qu'elle a été suggérée à partir de l'analyse des structures de la proto-narrativité. En fait, les événements refoulés du passé ne sont pas intégrés dans un temps linéaire, dans une enveloppe proto-narrative, et ils ne peuvent constituer une histoire à raconter. Le passé refoulé est donc à la fois un passé enfoui et un présent non pensable, non symbolisable. Il n'est passé que par son enkystement dans le présent, il n'est pas passé—c'est-à-dire antécédent—du laps de temps actuel. Et c'est

pour cette raison que ce “passé”, qui tente d’être retraduit dans le présent, échoue et s’instaure en délire pour l’observateur (Bodei, 2002, p.25).

Damasio (2010) ne dit pas autre chose. A propos des rêves, il indique qu’ils sont des processus mentaux ne bénéficiant pas de la conscience, ce qui leur donne accès à une profondeur de traitement considérable. On peut faire l’hypothèse que, dans l’histoire de notre vie, les réseaux de neurones, les cartes somato-sensorielles les plus anciennes sont maintenues en toile de fond et que nous en sommes inconscients jusqu’au moment où, à la faveur d’un événement inattendu ou d’une émotion particulière, elles viennent interférer avec les cartes que le cerveau est entrain d’élaborer pour la situation présente. Le remaniement psychique dont parlent les psychanalystes est sans doute ce que Freud appelle la “traduction” des réseaux anciens en termes nouveaux qui permettent leur intégration au sein des réseaux actuellement en cours d’élaboration. Et l’on peut considérer sans doute que si le remaniement échoue, tout ce à quoi correspondent les réseaux anciens (images, souvenirs, sentiments) n’ont plus aucun sens dans la conscience actuelle du sujet, au point de provoquer des dérèglements dans les comportements conscients. C’est bien ainsi que Freud a décrit les névroses.

Nous sommes au coeur du problème que pose le temps refoulé dans ses rapports avec le temps de la conscience, temps éminemment narratif. Au-delà de la conscience, au-delà du pré-conscient où s’instaure la continuité proto-narrative, il y a une discontinuité de fond qui demande sans cesse à être lissée, tissée, re-tramée. Et en suivant R. Bodei plus avant, nous découvrons que le temps de l’inconscient n’est pas le temps de la conscience mais que, si la discontinuité temporelle inconsciente n’est pas constitutive de la continuité de l’expérience vécue au sein de la conscience, elle peut néanmoins y interférer et la perturber. Et je dis bien *le temps de l’inconscient*, qui est fait de strates et de courants parallèles ou superposés comme, lorsque dans une masse aquatique, des courants de surface et des lames de fonds interfèrent et créent des tourbillons et des remous. J’ajouterai qu’en fait, il n’y a pas de relation de précédence ni de fondation entre le temps de l’inconscient et le temps de la conscience. Il s’agit bien seulement de deux réalités qui peuvent interférer et entrer en conflit dans les ressentis temporels du sujet.

Sans doute alors, au plan de l’histoire, les deux types de temps se sont-ils succédés dans notre façon de concevoir la musique et tous les arts du temps. Il se sont succédés ou ont aussi parfois coexisté, ce qui serait peut-être une caractéristique essentielle du XX^e siècle (comme ce fut sans doute le cas aussi pour les formes de l’espace pictural). Mais

au fond, cela ne revient-il pas à dire que la proto-narrativité ancrée dans le fonctionnement du cerveau peut prendre bien des formes dont on trouvera trace aussi bien dans les cultures, les langues que les œuvres musicales. En tout cas, c'est ce que je voudrais suggérer ici, renvoyant les analyses plus complètes et précises à des travaux qui commencent à peine.

5. La proto-narrativité comme unité de sens dans le temps: retour à Hanslick

Quoi qu'il en soit, nous avons acquis la conviction que l'expérience temporelle humaine découpe la continuité du temps existentiel en séquences pourvues d'un sens et d'une direction. L'expérience musicale est sans doute de même nature, faite d'unités successives ayant un sens, et de transitions entre elles menant de l'une à l'autre dans la continuité ou dans la discontinuité au niveau de l'inconscient.

Or qu'est-ce qui fait l'unité d'une séquence musicale pour l'auditeur? D'abord le fait qu'elle est perçue dans un temps présent qui possède l'extension même de cette séquence. Je suis immergé dans le déroulement de la séquence ou de la phrase, j'ai conscience qu'il s'agit de quelque chose qui s'écoule de l'avant vers l'après, mais pour autant, l'expérience que j'en fais est complètement présente pour moi, elle est dans mon présent intérieur, psychologique, elle l'occupe tout entier. Cette expérience de durée dans le présent psychologique est celle-là même que procure la mélodie dans sa continuité. L'expérience d'une phrase musicale ou d'un ensemble lié de phrases musicales constituent donc ce *moment présent* décrit par D. Stern, vécu en une sorte d'histoire ou de récit qui tient uniquement dans la courbe des tensions et des détentes que procure la mélodie vocale du chant, une sorte d'"histoire non verbale qui ne nécessite pas d'être traduite en paroles, pour autant que, — avec quelque difficultés — cela serait possible... Elle est constituée principalement d'une série de sentiments et de sensations — une sorte de narration émotionnelle non verbale" (Stern, 2003).

Paradoxalement, on retrouverait là une suggestion de Hanslick, très souvent oubliée des commentateurs. On le sait, dans son fameux essai, *Du beau dans la musique*, daté de 1854 et qui, comme le note J.J. Nattiez dans son introduction à la réédition française (1986), n'était d'abord qu'un pamphlet dirigé contre les idées que Wagner répand alors dans toute l'Europe, l'auteur y défend l'idée que la musique n'est d'abord que formes sans contenu, formes pures au sens kantien, c'est-à-dire "forme de la finalité sans fin". De là, plusieurs compositeurs du XX^e siècle ont simplifié à l'extrême et caricaturé sa pensée, déclarant à l'instar de Stravinsky en 1947 que "la musique, par son essence, [est]

impropre à exprimer quoi que ce soit: un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature, etc. L'expression n'a jamais été la propriété immanente de la musique" (Stravinsky, [1935]1971, p.116). Cependant, outre le fait que de nombreux propos de l'auteur du *Sacre* viennent contredire cette déclaration, celle-ci ne reflète que de manière incomplète et inexacte la position de Hanslick. Même si pour Hanslick il y a une hiérarchie de valeurs entre "la musique des sentiments et celle des formes", la musique peut "exprimer" un aspect particulier des sentiments et des émotions, ce que nous pouvons appeler leur dynamisme et leur forme temporelle. Le texte de Hanslick mérite d'être cité: "Quelle partie des sentiments la musique peut-elle donc exprimer, puisque ce n'est pas leur *contenu*, leur sujet même? C'est exclusivement leur côté *dynamique*." Et il poursuit en de termes qui ne sont pas loin de ceux que D. Stern utilise à propos des *affects de vitalité* qui sont ces mille nuances que la vie et l'art apportent aux sentiments et aux émotions: "La musique se prête à figurer le *mouvement* dans un état psychique, d'après les phases que celui-ci traverse; elle est selon le moment, lente ou vive, forte ou douce, impétueuse ou languissante. Mais le mouvement est un attribut, une manière d'être du sentiment; il n'est pas le sentiment". Et plus loin: "Le mouvement est ce que la musique a de commun avec le sentiment; c'est l'élément auquel elle peut donner, en véritable créatrice, mille formes diverses, avec des nuances et des contrastes à l'infini. L'idée de mouvement a été négligée d'une manière surprenante par tous ceux qui ont entrepris d'étudier l'essence et les effets de la musique; pour nous, cependant, elle est la plus importante et la plus féconde de toutes" (Stern, 2003, p.76).

Or que dit D. Stern sur les *affects de vitalité*? Qu'ils ne sont pas les émotions et les sentiments que la pensée abstraite peut décrire. Tout le monde sait ce qu'est la joie ou la tristesse, mais il y a mille façons de les ressentir en fonction des circonstances, des personnes. Ce qui les différencie, ce sont précisément les formes temporelles qu'elles manifestent dans le vécu concret des sujets psychologiques, qu'ils soient auditeurs, compositeurs ou simples individus confrontés à l'expérience quotidienne.

Conclusion

Il est donc clair que le temps proto-narratif organise l'expérience humaine sans paroles, et que les paroles viennent ensuite se greffer sur ces lignes de temps pour devenir des histoires racontées, des romans, des films, des pièces de théâtre, des opéras, voire des happenings. Dans le chant et à l'opéra, la mélodie, en plus d'être guidée par l'expression de la parole comme le voulait Rousseau, est une mise en

histoire, une narrativisation des émotions des personnages qui donne cette distance par rapport aux vécus fantasmatiques que la situation dramatique véhicule. Autrement dit, la mélodie et le mouvement de toute la musique dans sa force et son ampleur ne traduisent pas directement pour l'auditeur la tristesse, les pleurs, la folie ou la joie, elles ne les donnent pas à entendre et à ressentir à l'état brut, *mais elles les lui racontent en une narration distanciatrice.*

C'est aussi ce qui fait que c'est Beethoven qui raconte la Joie, c'est Schoenberg qui invente l'Attente, mais ni cette joie, ni cette attente n'existent nulle part. Elles en sont la (proto-)narration, le mouvement, le geste, la forme du temps. Avant eux, ces expériences, qui pourtant peuvent être bien réelles, n'existent pas comme fond de notre devenir dans le temps. Par les œuvres qui les recouvrent et les renvoient au néant comme réalités, elles s'inscrivent alors dans notre mémoire, non seulement notre mémoire d'auditeur ou de créateur, d'homme heureux ou souffrant, mais dans la mémoire collective et le temps de l'Histoire.

Nous savons aujourd'hui que la musique est fondamentalement une activité inscrite dans le patrimoine génétique de l'espèce humaine. Cela signifie que les capacités qu'elle requière, se développent avec la vie et qu'elles en marquent les aspects les plus importants. La musique se développe dans l'effort même des êtres humains pour communiquer entre eux en se racontant des histoires et en construisant et échangeant le récit de leurs expériences et de leur vie. Elle est donc l'essence même de l'expression, expression des émotions, des sentiments, individuels ou collectifs, et cette expression naturelle et spontanée commence bien avant le langage verbal, ancrée dans le corps et les mouvements du corps dans l'espace et le temps humains. Tout ce que je viens de rappeler montre que dès la naissance, et sans doute déjà quelques mois avant, le bébé pense, agit et éprouve dans un univers qu'il perçoit intentionnel et temporel au plus haut degré. La voix humaine y joue un rôle primordial qui jette les bases de l'organisation temporelle intérieure, comme elle jette les bases de l'organisation temporelle de la musique. La variété des cultures est immense, mais elle repose sur cette base qui est celle même du fonctionnement de notre cerveau.

Rousseau l'avait déjà compris, malgré les aspects utopiques de son *Essai sur l'origine des langues*. Mais Blaking le dit encore plus clairement:

La musique touche trop profondément aux sentiments humains et aux pratiques sociales, et ses structures sont trop souvent engendrées par de surprenantes explosions d'activité cérébrale inconsciente pour qu'elle soit soumise à des règles arbitraires, à l'instar des règles du jeu. Bien des

processus essentiels de la musique, sinon tous, peuvent se déceler dans la constitution du corps humain et dans des structures d'échanges des corps humains en société." (Blaking, [1973]1975, p.8)

Car la musique apparaît humaine non par hasard mais par essence: au-delà de toutes les cultures et de toutes les époques, elle est la source de toutes les formes d'expression, de langage et d'échange.

Références

- Blaking, J. (1973/1975). *How musical is man?* (Trad. fr. *Le sens musical*). Paris, les Editions de Minuit, 1975, p. 8.
- Bodeï, R. (2002). *Logiche del delirio. Ragione, affetti, follia*. Bari, Laterza. (French transl.: Paris: Aubier Philosophie).
- Damasio, A. R. (1999/2002). *Le sentiment même de soi. Corps, émotions, conscience*. Paris, Odile Jacob, Éd. Poche.
- Freud, S. (1896/1902). Lettre du 6 décembre 1896. In *Aus den Anfängen der Psychoanalyse. Briefe an Wilhelm Fliess. Abhandlungen und Notizen aus den Jahren 1887-1902*.
- Imberty, M. (1981). *Les écritures du temps*, Paris, Dunod, p. 91.
- Imberty, M. (2005). *La musique creuse le temps. De Wagner à Boulez : musique, psychologie, psychanalyse*. Paris, L'Harmattan, pp. 211-227.
- Ricoeur, P. (1983). *Temps et récit. I – L'intrigue et le récit historique*. Paris, Seuil.
- Stern, D. (1977). *Mère et enfant. Les premières relations*. Bruxelles, Mardaga.
- Stern, D. (1985/1989). *Le monde interpersonnel du nourrisson*. (Trad. frçse., A. Lazartiques et D. Cupa-Pérard), Paris, Presses Universitaires de France, 1989.
- Stern, D. (n.d.), *Le monde interpersonnel du nourrisson*, id°, p.206.
- Stern, D. (1998). Aspects temporels de l'expérience quotidienne d'un nouveau-né : quelques réflexions concernant la musique. In E. Darbellay, *Le temps et la forme. Pour une épistémologie de la connaissance musicale*. Genève, Droz.
- Stern, D. (2003). *Le moment présent en Psychothérapie. Un monde dans un grain de sable*. Éditions Odile Jacob.
- Stravinsky, I. (1935/1971). *Chroniques de ma vie*. Paris, Gonthier.