

# NOTE SUR LA PORTEE DU TEMPO

*Le plus nécessaire et le plus difficile  
dans la musique, c'est le tempo.*

Mozart

La situation du tempo est des plus singulières. Si la place du rythme et de la prosodie n'est pas discutée, pour le tempo il n'en va pas de même : le tempo est ignoré ; pourtant nombreux sont les analystes et les créateurs qui lui attribuent une importance majeure. Nous nous proposons de modérer cette inégalité.

Nous avons abordé cette problématique dans un texte intitulé *Plaidoyer pour le tempo*<sup>1</sup>. Depuis, les termes de l'hypothèse tensive ont été précisés<sup>2</sup>, et nous pensons être en mesure de compléter cette esquisse.

## 1. Le plan du contenu

Aborder l'énigme du tempo à partir de l'énoncé supposé canonique attribuant à la grandeur S le prédicat P est, nous semble-t-il, une entreprise désespérée. Aussi l'éviterons-nous<sup>3</sup>.

### 1.1 Le champ de présence

Nous adoptons comme raison directrice les modalités de la constitution du champ de présence. Le champ de présence est un artifice commode permettant de (se) représenter les états de conscience du sujet. Ces états de conscience sont constitués par des grandeurs qui entrent ou sortent du champ de présence. C'est relativement à ce "détail" que le tempo intervient, puisque ces grandeurs le font

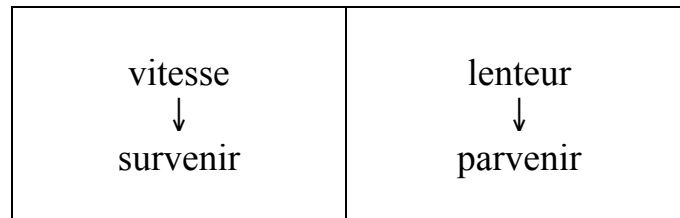
---

<sup>1</sup> Cf. Zilberberg, *Plaidoyer pour le tempo*, in J. Fontanille, *Le devenir*, Limoges, Pulim, 1995, pp. 223-241.

<sup>2</sup> Cf. Zilberberg, *La structure tensive*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2012.

<sup>3</sup> Selon Hjelmslev : «*Elle [l'hypothèse] veut qu'on définisse les grandeurs par les rapports et non inversement.*» in *Essais linguistiques*, Paris, Les Editions de Minuit, 1971, p. 31.

forcément à une **vitesse** évaluée : si cette vitesse est élevée, nous dirons que nous sommes en présence de la modalité du **survenir** ; si, par contre, ces entrées et ces sorties se produisent lentement, progressivement, “en douceur”, nous dirons que nous sommes en présence de la modalité du **parvenir**. Soit :



## 1.2 L'événement

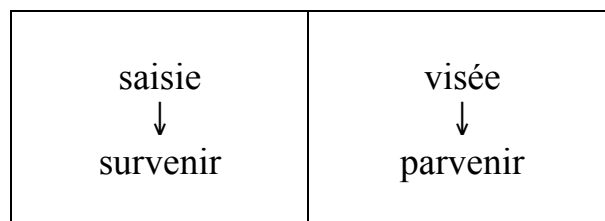
Cette mise en place tout élémentaire est grosse de conséquences. En premier lieu, l'aspectualité devient partie prenante d'un paradigme dans la mesure où elle s'oppose à l'instantanéité : l'aspectualité se présente comme l'analyse d'un procès que l'instantanéité exclut. En second lieu, l'**événement**, figure centrale du survenir, occupe, selon l'hypothèse adoptée, la place que la perception occupe communément. En dernier lieu, le mode sémiotique est au principe de l'affectivité dans la mesure où le survenir et le parvenir, chacun selon son style propre, sont... affectants, dérivation qui est minutieusement analysée par Descartes dans *Les passions de l'âme* : «Lors que la première rencontre de quelque objet nous surprend, & que nous le jugeons estre nouveau, ou fort différent de ce que nous connoissions auparavant, ou bien de ce que nous supposions qu'il devait estre, cela fait que nous l'admirons & et sommes estonnez. Et pour ce que cela peut arriver avant que nous connoissions aucunement si cet objet nous est convenable, ou s'il ne l'est pas, il me semble que l'Admiration est la première de toutes les passions<sup>4</sup>.» Sous l'autorité du survenir, l'émotion se présente comme une mutation, une révolution du sujet : «La surprise est un “temps” pendant lequel **quelqu'un** ne se reconnaît pas. Ce

<sup>4</sup> R. Descartes, *Les passions de l'âme*, Paris, Vrin, 1991, pp. 108-109.

qui suggère que la **non-surprise** (le cours ordinaire) est l'état de reconnaissance continue, et que la non-reconnaissance elle-même... est ici une insensibilité relative<sup>5</sup>.»

Du point de vue linguistique, la prise en compte du tempo invite à réviser la hiérarchie des types phrastiques : mate et atone, la phrase déclarative devrait céder la place à la phrase exclamative tonique et “brillante” ; cette démarche est commune à des écrivains aussi différents que Fontanier : «*L'Exclamation a lieu lorsqu'on abandonne tout-à-coup le discours ordinaire pour se livrer aux élans impétueux d'un sentiment vif et subit de l'âme*<sup>6</sup>.» – et J. Gracq : «*Les rythmes naturels, protecteurs et presque naturellement porteurs, cèdent tout d'un coup de toutes parts à l'irruption inattendue de l'effrené, au pressentiment de la jungle humaine*<sup>7</sup>.» Tout se passe comme si la phrase déclarative avait pour vocation d'être défaite par la phrase exclamative : «*Il n'y a surprise que s'il y a édifice momentané – qui se trouve détruit. (...)*<sup>8</sup>.»

Si l'événement est du ressort du mode d'efficience, la surprise qui le sous-tend relève du mode d'existence lequel contrôle la tension entre la **saisie** et la **visée** : si le survenir est manifesté par la saisie, par l'«*admiration*» selon Descartes, le parvenir est manifesté lui par la visée :



Selon la saisie, le sujet subit, tandis que selon la visée le sujet agit, ou du moins est en mesure d'agir. Ainsi Valéry, qui a pris toute la mesure de la

<sup>5</sup> P. Valéry, *Cahiers* tome I, Paris Gallimard, coll. La Pléiade, 1973, p. 1067.

<sup>6</sup> P. Fontanier, *Les figures du discours*, op. cit., p. 370.

<sup>7</sup> J. Gracq, *La forme d'une ville*, Paris, J. Corti, 1985, p. 24.

<sup>8</sup> P. Valéry, op. cit., p. 900.

commutation inhérente à la surprise, voit dans l'accélération éprouvée la raison du remaniement de la succession : «*Surprise – L'événement inattendu se propage plus vite que toute autre perturbation. Il devance tout. Il devance la mémoire. De sorte qu'il arrive **avant** des événements qui lui sont antérieurs – Il les reçoit – Oscillations – Non-compositions*<sup>9</sup>.»

## 2. Le plan de l'expression

La structure tensives, c'est-à-dire le jeu des valences intensives de tempo et de tonicité, relève du «*schéma*», c'est-à-dire selon Hjelmslev d'une «*forme pure*» indépendante de toute réalisation<sup>10</sup>. L'application, la projection de cette «*forme pure*» sur un plan de l'expression admis définit une pratique à la disposition des sujets. Nous nous attacherons d'abord aux pratiques littéraires, puis aux pratiques visuelles.

### 2.1 Les pratiques littéraires

La dissymétrie entre la valeur reconnue au rythme et celle reconnue au tempo est particulièrement forte tellement que la poétique et le rythme en deviennent quasiment synonymes, comme on peut le lire dans l'ouvrage d'O. Paz, *L'arc et la lyre*<sup>11</sup>. Le fait littéraire est entre autres caractérisé par les différences d'étendue des unités reconnues, soit par ordre croissant : le vers et l'image, la phrase, le texte et enfin l'œuvre. À chaque fois l'intervention du tempo dynamise le propos.

#### L'image 2.1.1

En dehors des acceptions courantes, il existe deux emplois personnels du mot "image", celui d'Aristote dans la *Rhétorique*, et celui de Bachelard,

---

<sup>9</sup> P. Valéry, *op. cit.*, p. 1313.

<sup>10</sup> L. Hjelmslev, *Essais linguistiques*, Paris, Les Editions de Minuit, 1971, p. 80.

<sup>11</sup> O. Paz, *L'arc et la lyre*, Paris, Gallimard, 1965.

notamment dans l'introduction de *La poétique de l'espace*. L'emploi d'Aristote relève de ce que nous avons appelé la "syntaxe intensive des augmentations et des diminutions"<sup>12</sup> ; l'emploi de Bachelard relève lui de la "syntaxe jonctive" laquelle se préoccupe des concessions et des implications.

L'examen de l'image auquel Bachelard procède dans *La poétique de l'espace* confirme la pertinence supérieure que nous croyons devoir accorder au mode d'efficience. Rappelons que ce mode d'efficience est défini par la tension entre le survenir réalisant et le parvenir actualisant. Comme les surréalistes, Bachelard rejette le parvenir et ses dérivés reçus : « (...) *une image poétique, rien ne la prépare, surtout pas la culture, dans le mode littéraire, surtout pas la perception, dans le mode psychologique*<sup>13</sup>. » L'image relève du seul survenir et de l'événement majeur qu'il détermine et impose : « *Il faut être présent, présent à l'image dans la minute de l'image : s'il y a une philosophie de la poésie, cette philosophie doit naître et renaître à l'occasion d'un vers dominant, dans l'extase même de la nouveauté d'image*<sup>14</sup>. » De l'ordre de l'événement, l'image appréciée abrite une **concession** latente : « *Mais la vie de l'image est toute dans sa fulgurance, dans ce fait qu'une image est un dépassement de toutes les données de la sensibilité*<sup>15</sup>. » Le mode d'efficience rend compte à moindres frais de la tension entre la métaphore solidaire du survenir et la comparaison solidaire du parvenir<sup>16</sup>.

### 2.1.2 La phrase

Pour le second palier, celui de la phrase, il est significatif que le paradigme proposé par Baudelaire reproduise les modalités courantes du tempo : « *Que la phrase poétique peut imiter (et par là elle touche à l'art musical et à la science*

---

<sup>12</sup> Cl. Zilberberg, *op. cit.*, pp. 66-68.

<sup>13</sup> G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, p. 8.

<sup>14</sup> G. Bachelard, *ibid.*, p. 1.

<sup>15</sup> G. Bachelard, *ibid.*, p. 15.

<sup>16</sup> Cf. P. Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Les Editions du Seuil, 1975, p. 37.

mathématique) la ligne horizontale, la ligne droite ascendante, la ligne droite descendante ; qu'elle peut monter à pic vers le ciel, sans essoufflement, ou descendre perpendiculairement vers l'enfer avec la vélocité de toute pesanteur ; qu'elle peut suivre la spirale, décrire la parabole, ou le zigzag figurant une série d'angles superposés<sup>17</sup> ;» Baudelaire a lui-même formulé les directions sémantiques de son esthétique : « Ce qui n'est pas légèrement difforme a l'air insensible ; – d'où il suit que l'irrégularité, c'est-à-dire l'inattendu, la surprise, l'étonnement sont une partie essentielle et la caractéristique de la beauté<sup>18</sup>.»

### 2.1.3 Le texte

La problématique du texte étant dominée par l'emprise du récit, Mallarmé s'est employé à rejeter cette dépendance. Le commentaire du texte *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Mallarmé convoque les sub-valences du tempo, à savoir l'accélération et le ralentissement, pour rendre compte de la dynamique de ce texte tout à fait singulier : «L'avantage, si j'ai droit à le dire, de cette distance copiée qui mentalement sépare des groupes de mots ou des mots entre eux, semble d'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement, le scandant, l'intimant même selon une vision simultanée de la Page : celle-ci prise pour unité comme l'est autre part le Vers ou ligne parfaite<sup>19</sup>.» La poétique de Mallarmé comporte une dimension concessive certaine, puisque selon Valéry elle se propose de «composer le simultané de la vision avec le successif de la parole, (...)»<sup>20</sup>.» Par voie de conséquence, et en prenant modèle sur la musique, il y aurait lieu de rechercher la nuance de tempo propre au texte abordé à l'instar de ce qui se passe en musique, où un morceau se définit d'abord par son allure : *allegro, andante, ou scherzo...*

---

<sup>17</sup> Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris Gallimard, coll. La Pléiade, 1954, p.1383.

<sup>18</sup> Ch. Baudelaire, *ibid.*, p. 1194.

<sup>19</sup> S. Mallarmé, Préface à *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1954, p. 455.

<sup>20</sup> P. Valéry, *Œuvres*, tome 1, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1968, p. 625.

### 2.1.4 L'œuvre

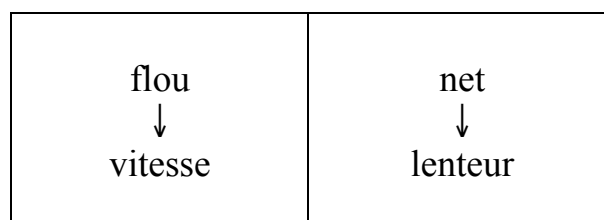
L'œuvre envisagée comme l'ensemble des énoncés chiffre-t-elle une allure signifiante ? Une remarque précieuse de Proust à propos de Balzac le laisse entendre : «*Bien montrer pour Balzac (Fille aux yeux d'or, Sarrazine, La Duchesse de Langeais, etc.) les lentes préparations, le sujet qu'on ligote peu à peu, puis l'étranglement de la fin. Et aussi l'interpolation des temps (Duchesse de Langeais, Sarrazine) comme dans un terrain où les laves d'époques différentes sont mêlées*<sup>21</sup>.»

## 3. Les pratiques visuelles

La photo et la peinture sont en relation étroite l'une avec l'autre. Du point de vue diachronique, la peinture est antérieure à la photo, et du point de vue synchronique la photo admet la reproduction, ce qui n'est pas le cas de la peinture : chaque tableau est unique.

### 3.1 La photo

Du point de vue paradigmatique, la photo connaît l'alternance du "flou" et du "net" : «*Il [le flou] introduit ainsi le régime de l'inaccompli et traduit la fluence de l'événement : sous l'épaisseur véridictoire du flou, où il revient à l'observateur de démêler l'être du paraître, quelque chose est en train d'arriver*<sup>22</sup>.» L'allégeance de la photo à l'égard du tempo se présente ainsi :



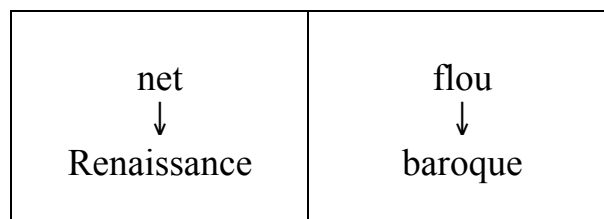
<sup>21</sup> M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1971, p. 299.

<sup>22</sup> A. Beyaert-Geslin, *L'éthique du portrait : où va la photo de presse ?* Semiotica e fotografia 1, Prépublications, Centre internationale di semiotica e di linguistica, Urbino, n° 358-359, pp. 18-32.

Toutefois l’alternance du “flou” et du “net” concerne encore l’aspectualité, la véridiction et la catégorie mythique de l’événement.

### 3.2 La peinture

Les relations entre le tempo et la peinture sont loin d’être simples. La peinture de la Renaissance était contrainte par la technique dite “à la détrempe” qui imposait la rapidité de l’exécution, si bien que ce qui était visé, c’était la **lenteur**, et du point de vue subjectal : la **patience**. L’invention de la peinture dite “à l’huile” a permis la «*patience inlassable de Jan van Eyck*» et une «*précision quasi scientifique*» selon E.H. Gombrich<sup>23</sup>. Si l’on adopte le point de vue de Wölfflin développé dans *Les principes fondamentaux de l’histoire de l’art*, l’art de la Renaissance vise le “net”, l’art baroque le “flou” : «*Dans le premier cas [le style linéaire], c’est à la ligne que le spectateur s’abandonnera sans résistance pour épouser la forme. Dans le second cas, [le style pictural] ce sont les ombres et les lumières qui règnent. Sans être proprement illimitées, elles n’ont pas de frontières accusées*<sup>24</sup>.»



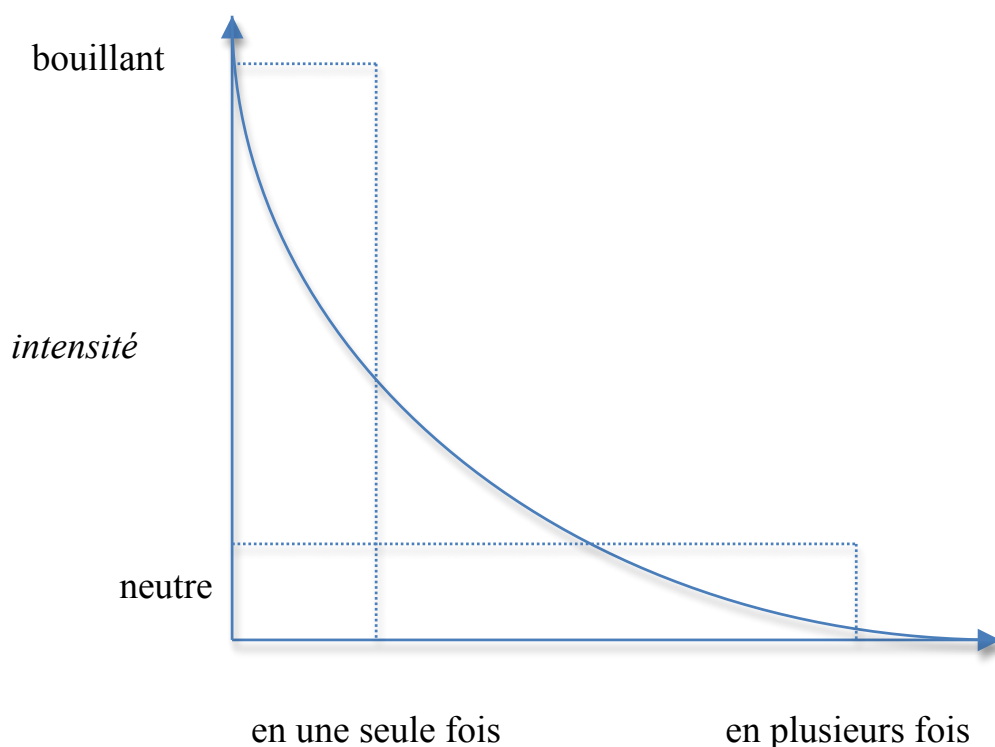
Pour les peintres modernes, et pour leur porte-parole Van Gogh, la valeur élue, plus précisément la valence retenue, est la vivacité du tempo : «*Avant tout, ce qu’on appelle enlever un morceau, voilà ce que les vieux peintres hollandais*

<sup>23</sup> Voir E.H. Gombrich, *Histoire de l’art*, Paris, Phaidon, 2001, p.240.

<sup>24</sup> H. Wölfflin, *Les principes fondamentaux de l’histoire de l’art*, Bienne, G. Monfort, 1989, p. 22.



faisaient fameusement. Enlever un morceau en quelques coups de brosse, on n'en veut pas entendre parler aujourd'hui, mais les résultats sont là. Et c'est ce que beaucoup de peintres français, ce qu'un Israëls a magistralement bien compris, lui aussi ; il faut enlever son sujet en une seule fois ;<sup>25</sup>» Le même partage tensif est lisible dans l'œuvre de Fr. Bacon : «Chez Francis Bacon, la toile a donc ses parties bouillantes, où règne une effervescence, en opposition avec ses parties neutres, où il ne se passe rien<sup>26</sup>.» Soit :



<sup>25</sup> Cité par N. Grimaldi, *Le soufre et le lilas*, Fougères, encre marine, 1995, p. 87.

<sup>26</sup> M. Leiris, *Francis Bacon ou la brutalité du fait*, Paris-l'école des lettres, 1996, p. 93.

L'intégration du tempo dans le plan du contenu a cette conséquence que le plan de l'expression picturale devrait ajouter à la ligne et à la couleur la touche comme incorporation de l'énonciation dans l'énoncé : « (...) *on remarque (...) d'une part, et cela à contre-pied de la tendance à l'effacement de la main dont témoignent de nos jours pop-art, op-art, etc., un lyrisme effréné de la touche personnelle, hasardeuse et emportée par une manière de sauvagerie qui va jusqu'à bousculer, en profondeur, la structure de la chose représentée ; (...)*<sup>27</sup> »

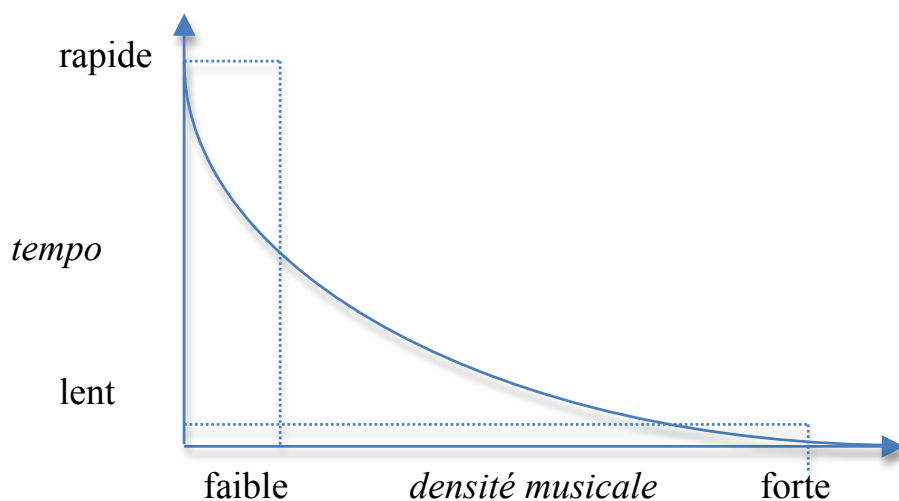
#### **4. La pratique musicale**

Si la dépendance de la musique à l'égard du tempo n'est plus à dire, ce qui reste à examiner, ce qui est à examiner, c'est la teneur du plan du contenu. Selon la musicologue G. Brelet, l'alternance des contenus est solidaire de l'alternance des formes de l'expression : « *Tout se passe comme si la vivacité devait remédier à une faible densité musicale, s'accorder au mouvement de l'attention qui glisse avec abandon et facilité sur des harmonies et des rythmes immédiatement intelligibles. De la lenteur l'on peut dire inversement qu'elle est en rapport avec la complexité harmonique et rythmique, avec la densité musicale de l'œuvre, sa subtilité et sa richesse*<sup>28</sup>. » Soit schématiquement :

---

<sup>27</sup> M. Leiris, *op. cit.*, p. 30.

<sup>28</sup> G. Brelet, *Le temps musical*, tome 1, Paris, P.U.F. , 1949, p. 378.



## 5. Pour finir

La formulation de cette dépendance structurale est proposée par Pascal : «*Il faut tout d'un coup voir la chose d'un seul regard, et non par progrès de raisonnement*<sup>29</sup>, (...)».

Dans la mesure où un même schéma peut saisir des plans de l'expression distincts, les sémoses ainsi réalisées entretiennent nécessairement entre elles des relations métaphoriques ; ainsi la musicalisation de la peinture et la picturalisation de la musique vont de soi. Pour sa part, Valéry envisage en ces termes l'**universalité** du tempo :

*«La vitesse maxima dans le monde **réel** absolu, est celle du réflexe (celle de la lumière est une pure fiction, une écriture –). Mais pour l'homme il ne peut rien **ressentir** plus rapide que son changement propre le plus rapide. **C'est cette vitesse qu'il faut introduire dans les équations psychologiques universelles. La prendre pour unité.***

*Cette vitesse joue dans toutes nos pensées, elle est impliquée dans toutes nos idées – et il **ne peut pas en être autrement***<sup>30</sup>.»

<sup>29</sup> B. Pascal, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1954, p. 1092.

On comprend que la méconnaissance du tempo ait une telle part dans les déconvenues, les catastrophes, les malheurs vécus par les sujets. Ainsi, selon le général D. MacArthur : «*Les batailles perdues se résument en deux mots : trop tard.*»

(mai 2013)

---

<sup>30</sup> P. Valéry, *op. cit.*, p. 805.