

*Enacting Musical Time. The Bodily Experience of New Music*, de  
Mariusz Kozak, New York, Oxford University Press, 2020,  
275 pages

Vicky Tremblay

Volume 8, Number 2, 2021

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1084976ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1084976ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Observatoire interdisciplinaire de création et recherche en musique (OICRM)

ISSN

2368-7061 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

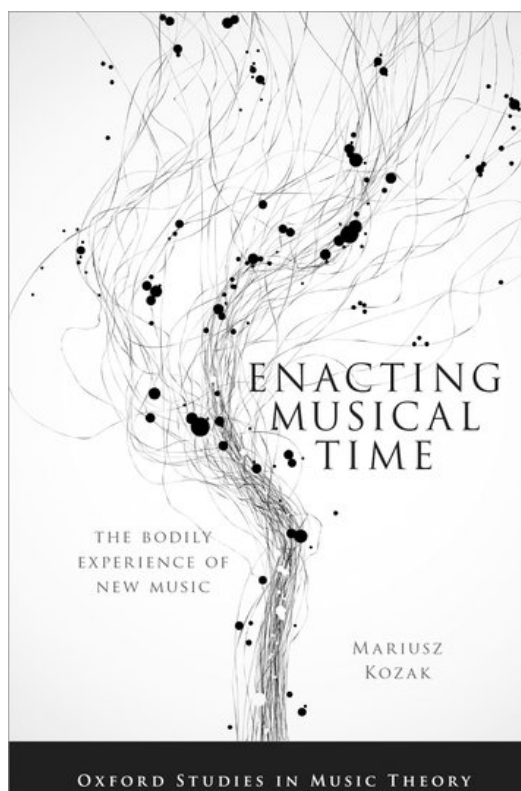
Tremblay, V. (2021). Review of [*Enacting Musical Time. The Bodily Experience of New Music*, de Mariusz Kozak, New York, Oxford University Press, 2020, 275 pages]. *Revue musicale OICRM*, 8(2), 165–171.  
<https://doi.org/10.7202/1084976ar>

# *Enacting Musical Time.* *The Bodily Experience of New Music,* de **Mariusz Kozak**

New York, Oxford University Press, 2020,

275 pages

Vicky Tremblay



Mots clés : Musique contemporaine ; *embodiment* ; temps musical ; phénoménologie ; psychologie écologique.

Keywords: New Music; embodiment; musical time; phenomenology; ecological psychology.

La collection « Oxford Studies in Music Theory » publie depuis quelques années de nouvelles contributions interdisciplinaires visant l'intégration des sciences cognitives et de l'incarnation (*embodiment*) à la recherche en musique. Si plusieurs problématiques au cœur de ces ouvrages font écho aux cinq volumes de la collection « Oxford Studies in Musical Performance as Creative Practice<sup>1</sup> » ou encore au *Routledge Companion to Embodied Music Interaction* ([Lesaffre, Maes et Leman 2017](#)), cette collection s'inscrit dans une tradition plus « anglo-américaine » de la

---

1 Collection issue des travaux du AHRC Research Centre for Musical Performance as Creative Practice dirigé par John Rink et basé à Londres.

*music theory*<sup>2</sup>. À la suite des publications *Foundations of Musical Grammar* de Lawrence M. Zbikowski (2017) et *Music at Hand* par Jonathan De Souza (2017), ce premier ouvrage de Mariusz Kozak porte sur la mise en action (*enacting*) du temps musical par le corps à l'écoute des musiques savantes des xx<sup>e</sup> et xxi<sup>e</sup> siècles.

S'appuyant principalement sur la phénoménologie de la perception de Maurice Merleau-Ponty et sur la psychologie écologique de James J. Gibson, l'auteur propose un « argument philosophique et critique » en faveur d'une réorientation de la *music theory* vers l'étude de la construction des structures musicales par une personne physiquement engagée dans une activité musicale donnée (p. 4). Il reconsidère des présupposés philosophiques et esthétiques essentiellement maintenus depuis le xviii<sup>e</sup> siècle et fonde sa pensée critique sur les avancées théoriques issues des sciences cognitives, de l'anthropologie, de la philosophie continentale et de la psychologie. Le livre est construit en six chapitres dans lesquels l'auteur réunit ces disciplines. Il y reprend différents concepts qui convergent de façon convaincante, bien que l'alliage de plusieurs notions pour illustrer une même idée entraîne à l'occasion une certaine opacité.

Par ailleurs, si sa démarche est résolument interdisciplinaire, Kozak insiste sur la portée esthétique de sa contribution. Il considère que les théories esthétiques sont trop systématiquement rejetées des méthodologies et concepts hérités de la *New Musicology* par crainte de (re)tomber dans un discours aux tendances idéologiques :

*Questions of value, autonomy, beauty, or disinterested and affectively divested experience – all of which are hallmarks of aesthetics discourse – sound naïve, archaic to scholars who cut their intellectual teeth on the likes of Julia Kristeva, Jacques Derrida, and Michel Foucault (or, in musicology specifically, Joseph Kerman, Susan McClary, and Lawrence Kramer). (p. 78)*

Ce point de vue n'est pas sans rappeler celui de Kofi Agawu lorsqu'il critiquait au début des années 2000 les nouvelles positions initiées par Joseph Kerman<sup>3</sup>. Aussi Kozak rejoint-il Agawu en condamnant les approches de musicologues qui opposeraient ce qui est considéré comme un formalisme idéologique à une critique sociale, culturelle et historique.

---

2 La spécificité du discours « anglo-américain » sur la musique et des implications politiques qui le caractérisent est soulignée dans l'introduction du livre *The Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory* (Rehding et Rings 2015). Il y est notamment question des réorientations épistémologiques suscitées par la *New Musicology* et de l'impact du *Black Lives Matter* sur cette discipline, deux mouvements qui ont résonné à l'international mais qui ont bel et bien vu le jour aux États-Unis. Si le premier est mentionné dans l'ouvrage ici recensé, le mouvement politique et militant contre le racisme systémique a quant à lui été discuté par Kozak dans la presse (2020).

3 Rappelons qu'en 2004, Agawu publiait « [How We Got Out of Analysis, and How to Get Back in Again](#) » et revenait sur le texte de Joseph Kerman « [How We Got Into Analysis, and How to Get Out](#) » (1980). (Ces articles sont disponibles en traduction française dans Buch, Donin et Feneyrou 2013, p. 33-52 et p. 53-70.) Dans son article, Agawu reprochait à la *New Musicology* d'avoir polarisé le milieu de la recherche en musique au courant des années 1990 par des attaques au formalisme qui, selon lui, manquaient de nuance et associaient trop rapidement certaines pratiques d'analyse (notamment l'analyse schenkérienne) à des visées idéologiques. Agawu reprenait ainsi le texte de Kerman comme point de départ de cette division des milieux de la recherche à l'époque.

À cet égard, l'auteur ne nie pas les tendances idéologiques de certaines analyses alliant la phénoménologie à la *music theory* (notamment lorsqu'il critique l'approche schenkérienne de Jessica Wiskus<sup>4</sup>). De fait, il se dissocie de ces pratiques en resituant l'expérience musicale en continuité avec l'expérience humaine en général. Kozak met donc de l'avant l'aspect subjectif de l'appréciation musicale par l'étude de ce phénomène et dévoile ainsi des pistes d'analyse plus inclusives des œuvres issues de différentes traditions (incluant les traditions extraoccidentales).

Pour ce faire, il reprend les arguments de John Dewey ([1934]1980) et propose d'observer l'art (la musique) en tant qu'extension et augmentation de la vie de tous les jours, illustrant l'existence d'un continuum d'expériences entre notre conception des objets musicaux et celle de notre environnement. Il constate également que c'est par la relation dynamique entre un individu et un objet perçu que ce dernier devient significatif. Autrement dit, un signal acoustique n'a rien d'esthétique s'il n'est pas mis en relation avec l'auditoire. C'est en ce sens qu'il propose l'étude des significations musicales telles qu'elles se construisent physiquement au cours d'une expérience esthétique.

L'auteur s'intéresse donc à un niveau de significations pragmatique, non référentiel, prédiscursif, et préréflectif correspondant aux interactions entre un corps incarné et situé par rapport à un signal acoustique (p. 41). Selon lui, cette corrélation ne serait pas dissociable de l'espace-temps puisque les signaux nécessitent une temporalité établie par le cadre de l'œuvre musicale pour se déployer. Partant, la dimension temporelle de la musique est un aspect primordial dans la pensée de Kozak.

Le premier chapitre (« Meaning », p. 16-54) porte sur les distinctions entre le « temps objectif » (*objective time*) et le « temps vécu » (*lived time*) qui se trouvent aux fondements de la conception théorique de l'auteur. Le « temps objectif » correspond à celui conçu en fonction d'une succession d'événements que nous appréhendons de façon distincte du monde des objets physiques. Cette idée héritée du siècle des Lumières et dénoncée par Henri Bergson (1896) aurait mené à un rejet de la subjectivité au profit de recherches aux ambitions positivistes déterminées par la quête d'une méthodologie plus « scientifique ». Pour Kozak, la *music theory* ne s'est jamais réellement détachée de cette notion du « temps objectif » consolidée au XVIII<sup>e</sup> siècle. Aussi la conception occidentale du temps serait-elle demeurée distincte de l'expérience perceptuelle : « *time remained independant of physical motion, constituted by its own succession of autonomous instants* » (p. 32).

Selon l'auteur, une telle notion du temps musical ne rendrait pas compte de l'expérience réelle d'une œuvre et de la perception des objets musicaux. En outre, la conscience du temps vécu (*lived time*) – issue de la phénoménologie de Husserl

---

4 Au dernier chapitre, Kozak se penche sur l'usage de l'analyse schenkérienne et du principe de dissonance discuté par Jessica Wiskus (2006) étant donné que l'analyste se réfère à des concepts issus de la phénoménologie de Merleau-Ponty qui peuvent s'apparenter à sa propre théorie. Or, il critique son approche qui – entre autres raisons – ne tiendrait pas compte des problèmes sociohistoriques associés à la théorie schenkérienne tel qu'il est possible d'en prendre connaissance dans l'ouvrage *Schenker's Interpretive Practice* de Robert Snarrenberg (2005).

et reprise par Merleau-Ponty – serait indispensable à l’expérience musicale, puisque c’est par la relation dynamique entre les signaux acoustiques et l’auditoire qui les perçoit que les significations émergent dans le temps musical. Kozak affirme qu’au moment d’écouter une œuvre inscrite dans une temporalité précise, nous *structurons* nous-mêmes l’œuvre en fonction de la rétention et de la « protention<sup>5</sup> » des informations saisies en cours d’écoute. Cette conception des structures diffère de celle élaborée par Carl Dahlhaus<sup>6</sup> en ce qu’elle permet de considérer les formes musicales en fonction de la subjectivité d’un individu et selon ses propres pratiques culturelles et affectives.

Au deuxième chapitre (« Affordances », p. 55-103), l’auteur soutient que chaque signal acoustique se présente à l’auditoire comme une affordance, une potentialité à devenir significative en fonction de l’expérience passée. Ce concept est repris de la psychologie de Gibson afin de préciser les qualités esthétiques du processus musical par le lien étroit qu’il entretient avec les pratiques culturelles en général :

*One important premise to ground the discussion of aesthetics in the context of affordances is that aesthetic experience creates meaning within a field of possibilities delimited by cultural practices. As much as one can agree with Gibson that there is a continuity between cultural and natural environments (1977, 13), both human perceptual abilities and the affordances to which they allow us to respond are entangled with culture, and are continually transformed through historical and social change. (p. 80)*

L’exemple de 4’33” de John Cage illustre d’ailleurs comment la musique établit un « périmètre temporel » à l’intérieur duquel les comportements de l’auditoire sont reconnus comme étant esthétiques dans un contexte culturel donné : « *This is why a work like [...] 4’33” can function as music: not because there is anything inherently identifiable as musical in the acoustical signal alone, but because of the conventions that surround the ritual of performance in Western classical music culture* » (p. 84).

Ainsi inscrites dans un contexte déterminé, les affordances ne deviendraient significatives que par leur relation dynamique avec un individu selon ses propres expériences sociales et culturelles de la musique. Un signal acoustique en provenance d’un objet musical pourrait donc être porteur de significations pour une personne sans nécessairement l’être pour une autre. Enfin, Kozak ajoute que les affordances déclenchent un *processus* par lequel l’auditoire construit les structures musicales à l’intérieur du temps musical.

Au troisième chapitre (« Body » p. 104-147), l’auteur rend compte de ce processus plus en profondeur en expliquant la mise en action (*enacting*) des connaissances kinesthésiques qui correspondent à des mouvements physiques du corps. Kozak en

---

5 Le terme parfois orthographié « protension » (notamment lorsqu’il est utilisé par Merleau-Ponty) est propre à la phénoménologie de la perception. Il réfère à la capacité de l’esprit à se tourner vers l’avenir (*Trésor de la langue française informatisé*, consulté le 27 octobre 2021).

6 À cet égard, l’auteur mentionne l’ouvrage de Janet Schmalfeldt *In the Process of Becoming* (2011), dans lequel l’auteure reprend la locution propre à la théorie de Dahlhaus « *form is process* » (la forme en tant que processus). Kozak propose pour sa part de l’inverser en « *process is musical form* » (le processus en tant que forme musicale) (p. 231).

présente deux : la synchronisation par rapport à une pulsation et la coordination en fonction des différents événements musicaux répartis de façon plus ou moins régulière. Il se réfère à un projet de recherche réalisé en collaboration avec des collègues de l'Université d'Oslo afin d'observer les mouvements d'un auditoire en cours d'écoute. Cette étude a permis à l'équipe de comparer l'intensité des mouvements d'un groupe d'individus dans le temps d'une même œuvre en utilisant des capteurs de mouvements<sup>7</sup>.

Selon l'auteur, ces connaissances kinesthésiques sont davantage que de simples réactions puisqu'elles permettent d'intervenir dans le déroulement d'une œuvre (et de la vie en général) : « *Kinesthetic knowledge introduces change into the world, and it is this change that asserts the body's agency: it creates meaningful dynamical forms and constitutes this world in terms of objects, tools, other beings, events, and so forth* » (p. 134). Grâce à cette capacité d'intervention, le corps peut structurer le temps musical dans lequel se situent les différents signaux acoustiques reçus. Les connaissances kinesthésiques forgent également les interactions corporelles en cours d'écoute en fonction des connaissances antérieures de la musique et de ses propriétés.

Au quatrième chapitre (« *Flesh* », p. 148-186), cette dimension entraînant l'auditoire dans un processus de cocréation est discutée autour de l'idée de la « chair » reprise à Merleau-Ponty et traduite dans l'ouvrage par le mot *flesh*. Dans cette section, l'auteur établit une analogie entre ce concept philosophique et les affordances de Gibson. De fait, si ces dernières correspondent au dynamisme des interactions humaines avec l'environnement, la chair serait plutôt une conception plus globale du « système » perceptuel qui rend l'individu à la fois acteur et objet de son environnement (p. 152). Elle est étroitement liée au concept d'*écart* (en français dans le texte), qui serait le point de contact précis par lequel il est possible pour un être humain de se différencier du monde qui l'entoure. Ce rapport entre une personne et son environnement s'explique par une tendance propre à l'ensemble des formes de vie à *affecter* et à *être affecté* par les affordances dans leur milieu.

Au chapitre cinq (« *Affectivity* », p. 187-228), Kozak a recours aux propos de Francesco J. Varela et Natalie Depraz (2005) pour expliquer comment l'affectivité suscite l'attrait (*philia*) ou le rejet (*phobia*) de certains objets. Il s'appuie également sur les travaux de Mark Hansen (2004) pour montrer que les affects permettent d'appréhender et d'interagir avec des objets auxquels nous n'avons jamais été exposés par le passé. Aussi l'auteur soutient-il que l'affect est toujours incarné par un corps situé qui structure l'œuvre en créant des événements musicaux qui s'avèrent marquants et significatifs dans sa propre temporalité (p. 274).

Au sixième et dernier chapitre (« *Verticality* », p. 229-275), le concept d'éternel retour de Nietzsche relie l'affectivité au principe de verticalité qui conclut la réflexion de Kozak vers d'éventuelles pistes analytiques. En outre, par le retour d'un même processus déclenché au contact des affordances et déployé de façon constante dans le temps musical, il serait possible de prendre conscience de notre propre agentivité

---

7 L'auteur a publié un article qui aborde cette étude plus en détail ([Kozak 2015](#)).

en cours d'écoute. Plus précisément, l'auditoire développerait une attention particulière à la verticalité du temps musical. Celle-ci correspondrait selon l'auteur aux mouvements de rétention et de « protention » des événements musicaux qui s'écoulent dans le temps d'une œuvre tels que décrits dans les chapitres antérieurs.

Pour illustrer cette conception, l'exemple de *Vertical Time Study I* (1992) du compositeur japonais Toshio Hosokawa n'a pas été choisi au hasard. L'analyse de Kozak montre que l'étude d'Hosokawa inspire l'expérimentation consciente de ce mouvement vertical du temps notamment par une présence soutenue de silences et par le retour d'un même geste musical commun à l'ensemble des instruments. L'auteur explique qu'en reconnaissant ce mouvement comme le retour d'un même processus, il est possible de concevoir sa transformation d'une rétention à une autre à travers le temps de la pièce (p. 273). *Vertical Time Study I*, à l'instar de l'ensemble de l'argumentaire développé dans l'ouvrage, appellerait donc à l'étude du temps tel qu'il s'incarne par l'auditoire physiquement engagé dans une activité musicale.

En plus de cette analyse de l'œuvre d'Hosokawa (qui est la plus élaborée de l'ensemble du livre), un lecteur ou une lectrice en quête de perspectives analytiques fondées sur la pensée critique de Kozak trouvera quelques exemples issus d'œuvres du répertoire occidental des <sup>xx</sup><sup>e</sup> et <sup>xxi</sup><sup>e</sup> siècles. Des œuvres de Louis Andriessen, Andrew Norman, Helmut Lachenmann et Anna Clyne sont ainsi discutées au cours des différents chapitres. Cette ouverture aux répertoires plus récents des musiques savantes occidentales fait d'ailleurs toute l'originalité du livre de Kozak. En effet, les notions d'incarnation (*embodiment*) et de cognition étant de plus en plus intégrées à la recherche en musique, l'auteur montre que des formes musicales expérimentales se trouvent particulièrement adaptées à une telle construction des structures sonores par l'auditoire. Enfin, en étudiant les significations musicales de ces œuvres à un niveau prédiscursif et variable en fonction du contexte social et culturel, Kozak révèle des perspectives qui peuvent s'avérer bénéfiques à la recherche en musique axée sur plus d'une seule tradition.

## BIBLIOGRAPHIE

- Agawu, Kofi (2004), « How We Got out of Analysis, and How to Get Back in Again », *Music Analysis*, vol. 23, n° 2-3, p. 267-286, <https://www.jstor.org/stable/3700446>.
- Bergson, Henri (1896), *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps avec l'esprit*, Paris, Félix Alcan.
- Buch, Esteban, Nicolas Donin, et Laurent Feneyrou (dir.) (2013), *Du politique en analyse musicale*, Paris, Vrin.
- De Souza, Jonathan (2017), *Music at Hand. Instruments, Bodies, and Cognition*, New York, Oxford University Press, <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190271114.001.0001>.
- Dewey, John ([1934]1980), *Art as Experience*, New York, G. P. Putnam.
- Gibson, James J. (1977), « The Theory of Affordances », dans Robert Shaw et John Bransford (dir.), *Perceiving, Acting and Knowing. Toward an Ecological Psychology*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum Associates, p. 127-143.
- Hansen, Mark (2004), « The Time of Affect, or Bearing Witness to Life », *Critical Inquiry*, vol. 30, n° 3, p. 584-626, <https://doi.org/10.1086/421163>.

- Kerman, Joseph (1980), « How We Got into Analysis, and How to Get Out », *Critical Inquiry*, vol. 7, n° 2, p. 311-331, <https://doi.org/10.1086/448101>.
- Kozak, Mariusz (2015), « Listeners' Bodies in Music Analysis. Gestures, Motor Intentionality, and Models », *Music Theory Online*, vol. 21, n° 3, <http://www.mtosmt.org/issues/mt0.15.21.3/mt0.15.21.3.kozak.html>, consulté le 25 juin 2021.
- Kozak, Mariusz (2020), « How Music and Chants Bring Protesters Together », *The Washington Post*, 7 juillet, <https://www.washingtonpost.com/outlook/2020/07/07/protest-chants-musicology-solidarity/>, consulté le 24 septembre 2021.
- Lesaffre, Micheline, Pieter-Jan Maes, et Marc Leman (2017), *The Routledge Companion to Embodied Music Interaction*, Londres, Routledge, <https://doi.org/10.4324/9781315621364>.
- Rehding, Alexander, et Steven Rings (2015), *The Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory*, New York, Oxford University Press, <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190454746.001.0001>.
- Schmalfeldt, Janet (2011), *In the Process of Becoming. Analytical and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*, New York, Oxford University Press.
- Snarrenberg, Robert (2005), *Schenker's Interpretive Practice*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Varela, Francisco J., et Natalie Depraz (2005), « At the Source of Time : Valence and the Constitutional Dynamics of Affect. The Question, the Background : How Affect Originally Shapes Time », *Journal of Consciousness Studies*, vol. 12, n° 8-10, p. 61-81.
- Wiskus, Jessica (2006), « Inhabited Time. Couperin's *Passacaille* », *Analecta Husserliana*, n° 90, p. 177-193, [https://link.springer.com/chapter/10.1007/1-4020-3718-X\\_9](https://link.springer.com/chapter/10.1007/1-4020-3718-X_9), consulté le 27 octobre 2021.
- Zbikowski, Lawrence M. (2017), *Foundations of Musical Grammar*, New York, Oxford University Press, <https://doi.org/10.1093/oso/9780190653637.001.0001>.