

Sous la direction de
Véronique Alexandre Journeau

L'univers esthétique

Collection dirigée par Véronique Alexandre Journeau

Indépendamment des critères esthétiques propres à une époque et à une culture, il semble bien qu'une esthétique générale puisse être approchée par l'étude des réactions psychiques au contact des œuvres. Distinctement des jugements théoriques et du goût, la perception sensible, pour subjective qu'elle soit, conditionnerait une appréciation sur la qualité d'une œuvre qui dépasse le temps et l'espace de sa création : elle révèle des effets plus ou moins consciemment insufflés par le créateur et ressentis par le récepteur, de l'ordre d'une intuition artistique, tantôt agissante tantôt éprouvante. La collection vise à développer ces recherches sur « la pensée créative » et « l'émotion esthétique » simultanément en comparatisme entre cultures (en particulier occidentales et asiatiques), et en correspondance entre les arts (perception par les sens) et avec les lettres (en particulier poésie).

Déjà paru

Musique et effet de vie, sous la direction de Véronique Alexandre Journeau, Préface de Danièle Pistone, 2009.

ARTS, LANGUE ET COHÉRENCE

L'HARMATTAN

Création de la couverture :
Véronique Alexandre Journeau

Réalisation infographique :
Frédéric Vialle

© L'HARMATTAN, 2010
5-7, rue de l'École-Polytechnique ; 75005 Paris

<http://www.librairieharmattan.com>
diffusion.harmattan@wanadoo.fr
harmattan1@wanadoo.fr

ISBN : 978-2-296-12896-5
EAN : 978229612896

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS	7
par Véronique Alexandre Journeau	
INTRODUCTION	
• <i>Le corollaire « cohérence » de l'effet de vie</i>	11
par Marc-Mathieu Münch	
DU TEXTE A LA MUSIQUE	
• <i>Éléments de cohérence et de cohésion : quelle portée dans un « texte » musical ?</i>	21
par Gottfried R. Marschall	
• <i>Cohérence(s) dans le genre du poème chanté chinois 詞 (cí)</i>	47
par Véronique Alexandre Journeau	
• <i>Y a-t-il une cohérence de l'œuvre musicale ?</i>	73
par Marc Rigaudière	
• <i>La notion de cohérence dans le cas particulier de la polytonalité</i>	91
par Philippe Malhaire	
• <i>La cohérence dans l'œuvre vocale Retour pour soprano et petit ensemble de Yoshihisa Taira</i>	103
par Hui-Mei Chen	
• <i>Cohérence et continuité musicales : approche phénoménologique</i>	123
par Patrick Lang	

CONCLUSION

Milan Kundera écrit dans un essai :

Tout jeu est fondé sur des règles, et plus les règles sont sévères plus le jeu est jeu. Contrairement au joueur d'échec, l'artiste invente lui-même ses règles pour lui-même ; en improvisant sans règles, il n'est donc pas moins libre qu'en s'inventant son propre système de règles²⁰.

Bien que la musique de Taïra donne souvent à l'audition une impression proche de l'improvisation, la liberté existe chez lui à divers niveaux : formels, harmoniques ou contrapuntiques. Pourtant, en analysant ses partitions, on découvre une musique minutieusement organisée, tant sur le plan général de la construction que dans les détails. Taïra « invente » en effet « son propre système de règles ». C'est une musique qui a subi les influences de plusieurs de ses aînés et aussi celles de son époque, sans s'engager vraiment dans un courant déterminé. Dans ses partitions, sur le plan rythmique, une ambivalence existe toujours entre les passages non mesurés faisant appel seulement aux couleurs sonores et l'emploi du rythme métrique. Marc-Mathieu Münch écrit²¹ : « Toute œuvre réussie se définit comme un système de forces en circulation allant du tout à chaque élément, de chaque élément au tout et d'un élément à l'autre ». Suivant la nature de ses commandes, Taïra a produit des partitions pour différentes formations. En examinant de près ses partitions, nous découvrons une continuité et une cohérence de pensée musicale qui s'affirment toujours à travers son style.

²⁰ Milan Kundera, *Les testaments trahis*, essai écrit directement en français par l'auteur, Paris, Gallimard, 1993, p. 32.

²¹ *L'effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 259.

COHÉRENCE ET CONTINUITÉ MUSICALES : une approche phénoménologique

Patrick Lang

La théorie de l'effet de vie a été élaborée par un comparatiste et théoricien de la littérature pour renouveler l'esthétique littéraire. Elle présente de remarquables convergences avec la phénoménologie de la musique développée par des auteurs tels que le sociologue et musicien Alfred Schütz¹, le philosophe Roman Ingarden², les chefs d'orchestre Ernest Ansermet³ et Sergiu Celibidache⁴, entre autres⁵. Une telle convergence est en-elle même un fait frappant qui justifierait à

¹ Cf. A. Schütz, « Fragments pour une phénoménologie de la musique » (1944), dans *Écrits sur la musique 1924-1956*, trad. fr., introduction et postfaces de B. Gallet et L. Perreau, Paris, Éditions MF, 2007.

² R. Ingarden, « Das Musikwerk », dans *Untersuchungen zur Ontologie des literarischen Kunstwerks*, Tübingen, Niemeyer, 1962, p. 3-136. Trad. fr. par D. Smoje : *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, Paris, Christian Bourgois, 1989.

³ E. Ansermet, *Les Fondements de la musique dans la conscience humaine*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1961, dans *Les Fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*, éd. établie sous la dir. de J.-J. Rapin, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 261-1064.

⁴ S. Celibidache, *La musique n'est rien. Textes et entretiens pour une phénoménologie de la musique*, réunis et traduits par H. France-Lanord et P. Lang, Arles, Actes Sud, à paraître.

⁵ Cf. également les contributions plus récentes de P. Kerszberg, « Éléments pour une phénoménologie de la musique », *Annales de phénoménologie* n° 1, 2002, p. 11-36 ; D. Pradelle, « Y a-t-il une description de l'expérience musicale vierge de tout savoir préalable ? », dans *Musique et philosophie*, D. Cohen-Levinas (dir.), Paris, L'Harmattan, 2005 ; R.-F. Mairesse, « Sur le phénomène musical », et A. Lanciani, « Quelques problèmes phénoménologiques à propos de la mélodie », *Annales de phénoménologie* n° 6, 2007, respectivement p. 85-137 et 139-168.

lui seul la présente contribution. Marc-Mathieu Münch et ses lecteurs ont déjà commencé de réfléchir aux applications de la théorie de l'effet de vie et de ses invariants corollaires – le matériau, les formes, le jeu, la plurivalence, l'ouverture, la cohérence – à l'esthétique musicale⁶. Je me propose d'approfondir l'exploration de l'invariant de la cohérence en musique au moyen de la méthode phénoménologique, qui consiste (pour le rappeler le plus brièvement et le plus simplement possible) à mettre au jour les structures de vécus et d'actes qui constituent la vie de la conscience dans son rapport au réel – réel qui d'ailleurs reçoit son objectivité seulement en tant que corrélat d'actes de conscience spécifiques. Ainsi, il ne saurait être question d'envisager le son comme une « donnée physique » extérieure que nous nous bornerions à percevoir ; le son, et de manière insigne le son musical, n'est ce qu'il est pour nous que dans la mesure où nous en avons conscience. C'est pourquoi la musique est un domaine privilégié pour la méthode phénoménologique. La phénoménologie de la musique est une discipline descriptive : elle réfléchit sur le vécu. Dans l'analyse musicale conventionnelle, on réfléchit sur ce qui est écrit dans le but d'accéder à un résultat qui dépasse l'écoute. Au contraire, la phénoménologie est une discipline auxiliaire qui reste toujours en deçà de l'écoute ; sa pierre de touche est le contact direct avec les phénomènes. Le matériau à la cohérence duquel nous réfléchissons n'est pas une partition, mais un matériau *sonore*. Dans une telle perspective, il s'agit ici de contribuer à élucider phénoménologiquement ce que signifie « vivre la cohérence d'une œuvre musicale ».

La réflexion prendra donc pour objet des observations de phénomènes sonores, à l'exclusion de toute attitude herméneutique. Elle ne projette pas d'associations (qui restent

⁶ V. A. Journeau (dir.), *Musique et effet de vie*, Paris, L'Harmattan, 2009.

personnelles), mais cherche, au-delà du personnel, ce qui nous concerne tous. Il semble en effet qu'il faille distinguer plusieurs niveaux, ou strates, de la sensibilité musicale. Une première couche, assez extérieure et superficielle, est déterminée par les convenances sociales et les conventions culturelles. À ce niveau-là, nous nous ressemblons en tant que nous avons reçu une éducation semblable et que nous sommes marqués par les mêmes normes sociales et culturelles. La musicologie contemporaine, forte des apports de l'ethnomusicologie et de la sociologie de la musique, a peut-être tendance à surévaluer l'importance de cette dimension, en allant parfois jusqu'à affirmer que notre sensibilité musicale est *tout entière* conditionnée par la culture à laquelle nous appartenons, par les habitudes d'écoute de notre tradition, etc. S'il est incontestable que cette couche de notre sensibilité participe à notre vécu musical, celui-ci va pourtant plus loin, et nous touche d'une façon plus personnelle. À un deuxième niveau de notre sensibilité, chacun de nous est unique et singulier, et ne ressemble à personne. Ce niveau est marqué par notre histoire individuelle, les expériences vécues, douloureuses ou joyeuses, les influences reçues de nos proches, parents, amis intimes, etc. C'est à ce niveau-là qu'on se réfère habituellement lorsqu'on croit devoir parler d'interprétation musicale ; nous disons que chacun d'entre nous ressent les choses différemment, parce que la sensibilité de chacun lui est personnelle ; et de là viendraient les différences entre les grands interprètes et les grandes interprétations. Pourtant, nous affirmons ici – pour l'avoir vécu – qu'il existe une couche encore plus profonde de la personnalité, qui nous semble décisive. Ce niveau-là peut être atteint lorsque nous nous rendons compte que les particularités de notre biographie, de notre histoire, de notre parcours, sont accidentelles et non pas essentielles. Si nous laissons derrière nous notre passé, nos expériences, ce qui

nous a façonnés comme individus, nous sommes en mesure d'atteindre une spontanéité et une authenticité du vécu musical qui dépasse les différences de la sensibilité de chacun. On découvre alors – et c'est quelque chose de tout à fait fascinant – qu'au plus profond de nous, il y a une sensibilité qui nous est commune à tous, en tant que nous sommes des êtres humains ; sans doute faut-il dire qu'elle est de l'ordre de l'invariant anthropologique⁷. Quelle que soit, par exemple, la diversité des cultures et des traditions, des styles et des sensibilités rythmiques, toute perception humaine de rythme est « fondée en nature » sur le fait que l'être humain a deux jambes qu'il utilise en alternance lorsqu'il marche ou danse, sur le fait que l'activité cardiaque s'articule en deux phases d'inégale durée (systole et diastole), de même que la respiration (inspiration et expiration), etc. C'est là un fait humain universel, qu'on a tendance à oublier parce qu'il semble banal, mais dont il faudrait, croyons-nous, dégager toutes les implications. Cette sensibilité-là dépasse à la fois les différences entre les individus et les différences entre les cultures, les sociétés ou les traditions. Chacun est en mesure d'atteindre à cet universel humain, et nous dirions même que la musique est une voie privilégiée pour y avoir accès. Dans une telle perspective, la tâche du chef d'orchestre ou de chœur, par exemple, consiste non pas, comme on le croit trop souvent, à « transmettre la façon dont il ressent personnellement les choses », mais à faire en sorte que tous les musiciens placés sous sa responsabilité puissent atteindre, autant que possible, ce niveau du vécu. Ce que nous avons de plus profondément et de plus intimement personnel y rejoint l'universel.

⁷ Cf. chez M.-M. Münch les développements consacrés au même sujet, illustrés notamment par l'exemple du théâtre (*L'effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 30-34).

La première condition pour vivre la cohérence d'une œuvre concerne donc l'écoute : seule une écoute libre et spontanée pourra me garantir que c'est bien la cohérence de la musique elle-même que je saisis, et non une cohérence que j'y projette par associations d'idées ou d'images, de souvenirs ou d'émotions qui me sont propres. Autrement dit,

Il est nécessaire d'opérer une certaine mise entre parenthèses du moi empirique dans toute perception qui se veut musicale, car un tel moi étant d'ordre psychologique et projectif, il barre ainsi l'accès à la saisie du sens proprement musical⁸.

C'est là une condition difficile à admettre pour la pensée occidentale, qui ne conçoit guère qu'on puisse laisser de côté le savoir, la mémoire, toutes les formes d'attachement au passé, au profit d'une pure réceptivité actuelle, pleinement attentive, qui laisse agir sur elle toute la teneur, mais rien que la teneur, de la musique qu'elle écoute. De plus, si l'écoute est discontinue, la cohérence musicale lui échappera nécessairement :

Si lors de l'interprétation d'une symphonie nous détournons notre attention de la musique dans le but d'observer nos réactions émotionnelles ou intellectuelles à l'œuvre, ou d'analyser la construction d'un accord, ou encore de nous attarder sur une certaine phrase, le thème musical nous échappe. Pour entendre une symphonie dans son intégralité, il est indispensable que nous fixions notre attention avec une intensité égale et constante sur les notes et les harmonies à mesure de leur audition. Le seul fait de réfléchir au mouvement déjà interprété ou à celui à venir, ou d'analyser nos impressions, nous coupe de la réalité de la symphonie. Par conséquent, nous devons diriger notre attention sur l'œuvre, sans nous préoccuper aucunement du soi qui écoute. Toute tentative consciente de concentration sur la symphonie nous entraîne dans le circuit de la pensée : c'est l'individu 'je'

⁸ R.-F. Mairesse, *art. cit.*, p. 104.

s'exerçant à la concentration. [...] [S]uggérer à quelqu'un de ne pas penser à ses réactions équivaut à l'inciter à réfléchir sur la manière dont il pourrait s'empêcher d'y penser⁹.

Seule une écoute non intermittente, non distraite par des pensées parasites, pourra se prononcer sur la cohérence ou l'incohérence d'un développement musical auquel elle est exposée.

Les implications d'une telle affirmation normative quant à l'écoute sont considérables et ne peuvent être développées ici. Qu'il nous suffise de comprendre que nous sommes en train de mettre au jour un emboîtement de conditions nécessaires mais non suffisantes : si l'écoute est discontinue, la continuité musicale est impossible ; mais une écoute continue ne suffit pas à garantir la continuité musicale : d'autres conditions sont requises, qui concernent le matériau lui-même, sous le double aspect de la composition et de sa réalisation vivante. Il faut que la présentation même de l'évolution musicale par l'exécutant satisfasse aux conditions de la continuité, ce qu'elle ne peut faire à son tour, dans le cas d'une œuvre écrite¹⁰, que si le compositeur a lui-même vécu une continuité rendant possible la cohérence de son œuvre. Inversement, la continuité vécue par le compositeur ne suffit pas à garantir que l'exécutant la réalise à son tour, et le fait que l'exécutant la réalise ne suffit pas à ce que l'auditeur la vive. Toutes ces distinctions se résorbent pourtant, dans une certaine mesure, dans le dénominateur commun qu'est l'écoute, où seule peut se révéler la cohérence, pour le compositeur aussi bien que pour l'exécutant et l'auditeur,

⁹ A. Watts, *L'esprit du Zen*, trad. fr. M.-B. Jehl, Paris, Seuil, « Points Sagesses », 2005, p. 55.

¹⁰ La situation d'improvisation, qui comporte quelques spécificités, ne peut être prise en compte ici.

l'exécutant se trouvant, certes, au centre du processus, investi en quelque sorte de la plus lourde responsabilité.

L'invariant de la cohérence stipule qu'en art, la diversité requiert, pour ainsi dire, une justification humaine. Si l'univers des impressions est illimité, celui des impressions que l'homme peut assimiler et mettre en forme est, quant à lui, limité – par les possibilités humaines. La diversité en musique n'a de justification que si elle est maintenue, contenue, intégrée dans une unité. Quelles sont en effet les possibilités de la conscience face à la multiplicité ? La conscience, étant elle-même *une*, ne peut se diriger que sur une chose à la fois ; son activité incessante, dans tous les domaines, est d'établir des relations entre les éléments de la multiplicité pour pouvoir se l'approprier. C'est pourquoi une multiplicité de phénomènes sonores n'est à proprement parler *musicale* que si elle est intégrable dans une unité. De quelle nature est cette unité, et quelles sont les conditions qui la rendent possible ou qui la favorisent, c'est ce qu'il nous faut examiner.

Le matériau de la musique est le son, et il convient de partir de la nature du son unique : vibration égale perçue comme *hauteur*, mais aussi phénomène complexe constitué d'un son dit fondamental et d'une série d'harmoniques naturels (octave, quinte, octave, tierce majeure, etc.), qui lui confèrent une structure spatio-temporelle, correspondant à la structure du monde affectif humain¹¹. Le son est mouvement, certes. Mais les vibrations ne sont pas les mouvements qui suscitent en nous des réactions musicales ; la musique ne peut surgir que des relations entre vibrations différentes. Les réactions musicales présupposent des *contrastes*, c'est-à-dire la confrontation d'au moins deux phénomènes sonores. L'un

¹¹ Cf. mon « Introduction à la phénoménologie du vécu musical », *Annales de phénoménologie* n° 7, 2008, p. 47-76.

des phénomènes commence à être quelque chose pour l'autre dès qu'il y a contraste.

Le cas le plus simple est la succession de deux sons identiques. Supposons que deux sons physiquement identiques se suivent : la conscience musicale ne les vivra pas pour autant comme identiques, puisque sa situation face au deuxième son diffère de sa situation à l'égard du premier. Le premier son, précédé par le silence, tombe sur un terrain vierge ; il laisse une trace affective dans la conscience ; par conséquent, le deuxième son tombe sur un champ qui a déjà été travaillé. S'il en est ainsi, la relation entre les deux sons est dissymétrique, en ce sens que le deuxième son, physiquement identique au premier, est vécu *en fonction* du premier, ou en référence au premier, c'est-à-dire (en termes inévitablement trop grossiers) comme une répétition affaiblie.

Si le deuxième son n'est pas physiquement identique au premier, il nous faut distinguer plusieurs cas de figure. La différence peut jouer sur le seul plan de l'intensité : si le deuxième son est physiquement plus faible, cela renforcera la tendance naturelle mise en évidence à l'alinéa précédent ; le premier son sera vécu comme impact, le second comme résolution. Si le deuxième son est plus fort, il contredit cette tendance ; c'est la forme la plus élémentaire d'un contraste créateur de tension. La différence peut aussi jouer sur le plan de la hauteur ; le deuxième son, plus aigu ou plus grave, prend place, avec tous ses harmoniques, dans le champ relationnel ouvert par le premier son avec sa famille d'harmoniques, et les deux familles coïncident ou s'affrontent plus ou moins. C'est ce qui caractérise la relation d'intervalle mélodique, dont nous avons esquissé ailleurs¹² la complexe « psychologie » : chaque intervalle a une capacité d'agir sur notre monde affectif, une

¹² *Ibid.*

charge affective, qu'on peut appréhender, de manière certes encore bien trop schématique, selon les quatre dimensions de l'activité, de la passivité, de l'extraversion et de l'introversion.

Il résulte de ces analyses que le mouvement unidirectionnel « de maintenant à plus tard », « du passé vers l'avenir », n'est pas à lui seul de nature musicale. La *discursivité* des événements sonores n'est pas la dimension ultime : elle est complétée par une relation que nous appelons *réursive*, et qui relie « en sens inverse » l'ultérieur à l'antérieur.

Envisageons un exemple simple : soit la succession *do-ré-do* calmement jouée ou chantée. Le premier son agit sur nous : il y a identification de notre monde affectif à ce son-là. Nous vivons une certaine stabilité, et en même temps tout est encore ouvert ; il ne s'agit pas encore d'un mouvement musical. Le deuxième son arrive : il vient *après* le premier. Nous vivons le temps qui s'est révélé par ces deux événements non simultanés. Nous sommes aussi dans un état plus instable – qui nous fait éprouver le besoin d'un retour à la stabilité. Dans la relation entre phénomènes sonores, nous constatons deux directions possibles : éloignement de moi / retour vers moi. Le moteur qui garantit que nous puissions « suivre » l'éloignement, c'est le fait de quitter la stabilité en ayant le désir de la regagner. Sans cela, il ne pourrait s'agir que d'observer et d'enregistrer. Or il s'agit d'autre chose ; nous sommes *pris*. Nous sommes au cœur d'une relation musicale, c'est-à-dire pris par des liens qui dépassent l'unidirectionnalité. Pour que deux sons qui se suivent s'enchaînent musicalement, il faut que le deuxième son soit joué de façon à être engendré par le premier comme sa continuation nécessaire, et que le premier son soit inversement la source génératrice, la raison suffisante de l'apparition du deuxième. Les intervalles en effet n'existent pas indépendamment de leur réalisation

concrète qui est à chaque fois unique. Pour que la succession *do-ré* devienne un *intervalle* (actif extraverti) de seconde majeure, il faut que le premier son « produise » le deuxième, et que le deuxième « naisse » du premier : tout se joue dans le contact entre la phase de résonance du *do* et la phase d'attaque du *ré*. C'est la résonance du premier son qui, dans l'une de ses étapes, manifestera une qualité de timbre et d'intensité telle que l'attaque du deuxième son pourra y prendre place, à condition d'être elle-même « calibrée » de façon correspondante. La résonance d'un son n'étant d'ailleurs pas indépendante de son attaque, mais au contraire conditionnée par celle-ci, c'est déjà dans l'attaque du premier son que se détermine si sa résonance sera telle qu'en une de ses phases, « à saisir au passage », pourra intervenir l'attaque du deuxième son. Bref, l'enchaînement de deux sons, leur « fusion » en unité supérieure, la relation d'intervalle, ne peut se produire qu'à la condition d'une réceptivité totalement disponible de l'exécutant à ces aspects « vivants » du son qu'aucune partition ni écriture ne saurait fixer. La relation imperméable, « étanche », entre les phénomènes, rend possible la continuité du vécu. Ce sont deux formulations différentes pour rendre compte de la même réalité. Dès le commencement, il faut que celui qui joue dispose d'une vision du tout (cette exigence ne vaut pas pour l'auditeur). Cette vision du tout ne relève pas d'une connaissance (mémoire), mais d'un vécu. Tout ce que l'analyse réflexive ne peut ici que tenter de décrire, dépend de l'écoute et de la réaction spontanée, non conditionnée, à ce qui sonne maintenant, et qui jamais plus ne sonnera de la même façon. Alors seulement il est légitime de parler de devenir, de continuité et de cohérence. Cette intégration des composants en unités supérieures se produit à tous les niveaux (les sons fusionnent en intervalles, les intervalles en motifs, les motifs

en phrases, etc.), jusqu'à l'intégration de toutes les relations dans l'unité d'un morceau, d'un mouvement musical.

La condition de cette intégration est le tempo. Celui-ci se règle sur un contenu, qui n'est pas d'ordre sémantique, mais d'ordre relationnel : il est constitué de toutes les relations (rythmiques, mélodiques, harmoniques, métriques, périodiques¹³) entre phénomènes sonores. Le tempo est ce qui permet de vivre ces relations : il est la condition pour que les intervalles se présentent dans une configuration qui m'autorise à en vivre le lien. Le tempo permet de dépasser le matériau, même s'il dépend entièrement du matériau. Au début, lorsque nous commençons à étudier une partition, nous « choisissons » un tempo pour entreprendre la lecture. Mais au fur et à mesure que cela sonne en nous, plus nous entrons dans les relations, mieux nous les connaissons, moins nous avons le choix ; nous nous conformons à une nécessité. Le tempo est ainsi la dernière dimension ; tant qu'il reste des moments et des recoins non structurés, il est vain de prétendre avoir trouvé le tempo.

Toute récursivité présuppose la discursivité ; elle ne peut se manifester seule. Inversement, si la discursivité se manifeste seule, il y a discontinuité, absence de continuité musicale. La perception est musicale lorsque les phénomènes ne sont pas perçus simplement l'un après l'autre, mais l'un *par* l'autre. Ce qui nous rend réceptifs à la récursivité, c'est le vécu de la parenté de ce qui vient avec tout ce qui précède. La récursivité n'est pas l'objet d'une perception ; elle n'apparaît pas comme telle ; elle est comme l'ombre du phénomène perceptible de la successivité. La successivité et la récursivité

¹³ L'intensité et le timbre ne sont pas des paramètres au même sens que les précédents, auxquels ils sont toujours associés. La place manque ici pour développer ce point.

commencent et finissent en même temps. Pourtant, la récursivité n'a pas d'existence propre.

Dans notre exemple, lorsque le *ré* apparaît, le *do* n'est plus présent. Pourquoi puis-je néanmoins relier le *ré* au *do* ? C'est que le son, disions-nous, possède en nous une correspondance. Le *do* a modifié quelque chose en moi, et c'est cette modification qui subsiste. Pour que je puisse m'en libérer, ce que je ressens comme fin doit être exactement ce qu'était le commencement. Notre intérêt pour les sonorités vient de ce qu'elles ont une correspondance dans notre monde affectif : elles le mettent en mouvement ; d'où le besoin de revenir au repos. C'est en vertu de ce besoin que je continue à écouter. J'éprouve le besoin de retourner là d'où je suis venu. Je me suis éloigné du repos par les sons, par les sons je retourne au repos. En ce sens, la succession *do-ré-do* peut devenir, si elle est réalisée de façon à permettre de vivre la continuité mélodique, un vécu musical. Ce que je rencontre à la fin, c'est l'état dans lequel j'étais au commencement. Entre cet exemple élémentaire et un mouvement musical élaboré et complexe, la différence est seulement de degré, non de nature. Comment sais-je en effet qu'un morceau est musicalement terminé ? Il est terminé, non pas lorsqu'il n'y a plus de notes sur la partition, mais lorsque la fin matérialise ce que le commencement a promis ; ou encore : lorsque les contrastes qui ont été mis en œuvre sont parvenus à l'équilibre, à la résolution. Les contrastes qui m'ont animé s'équilibrent entre eux, et je suis rendu à ma liberté originelle. Si le contraste était éternel, la musique serait impossible. Pour qu'il y ait musique, il faut que ce qui a été ouvert puisse être refermé. Toute dissemblance est portée par une ressemblance, une cohérence sous-jacente ; toute irréductibilité évolue vers la réductibilité ; ce qui se combat tend à s'harmoniser.

Cela implique qu'en musique il ne peut y avoir de contrastes sans relations ; de tels contrastes ressortiraient à la mécanique. En d'autres termes, la notion de contraste n'est pas synonyme d'opposition. Si la différence entre deux phénomènes est telle qu'il n'est possible de vivre aucune relation, on en reste à une opposition pure, hors de tout contraste musical. Un contraste est, par conséquent, une opposition réductible, permettant l'unité. Seules de telles oppositions, sur fond de ressemblance pour ainsi dire, sont musicales. Pour qu'une opposition devienne un contraste, il faut une qualité indispensable de l'élément opposant, qui est l'identité. L'identité est la garantie que je puisse vivre le degré d'éloignement. Dans le domaine rythmique, par exemple, les rapports entre nombres simples (1 : 2, 2 : 3, etc.) sont les plus proches de nous ; à partir d'un certain degré de complexité (par exemple dans l'opposition rythmique 10 : 11), nous sommes dépassés et comme surchargés, nous ne parvenons plus à vivre l'identité ni, par conséquent, le degré d'éloignement. S'il n'est pas douteux qu'une telle opposition me touche, je ne parviens pourtant pas à vivre dans sa spécificité la manière dont elle me touche, et par conséquent je ne puis l'intégrer.

Les contrastes sont la substance qui s'épuise dans la durée : Schubert dit que la durée d'une composition est déterminée par l'ampleur des contrastes qu'elle met en œuvre. Toute évolution sonore présuppose en effet quelque chose par quoi le son (*Klang*) est motivé : le son est suscité par les contrastes entre sons. Un morceau de musique est, de ce fait, descriptible en termes de processus expansif, alimenté par des contrastes, qui va du commencement à un point d'expansion maximale, puis revient vers la fin, toujours en relation avec le commencement. Tout développement musical a un point à partir duquel il n'avance plus, mais amorce un retour : nous l'appellerons le *point culminant*.

Nous avons vu qu'en musique il n'y a aucune successivité (discursivité) sans récursivité. Plus techniquement, nous dirons que, lorsque la phase récursive recouvre la phase discursive, de la musique apparaît. Cela signifie que dans le maintenant est contenu tout ce qui était et tout ce qui sera. *Ce qui était est ; ce qui est devient*. Autrement dit : si ce qui a déjà été et ce qui n'est pas encore apparaissent dans le maintenant, la dualité entre le commencement et la fin est dépassée. Selon la formule prégnante de Celibidache, *la fin est dans le commencement*. Si la fin est dans le commencement, la phase discursive et la phase récursive se recouvrent, et inversement.

Vivre la cohérence d'une évolution musicale, c'est vivre la fin dans le commencement : c'est avoir présent en moi le commencement et la fin à chaque point du déroulement. Chaque point d'un morceau est caractérisé par son éloignement du commencement, son éloignement de la fin, et par sa propre spécificité : il est « vécu d'une partie à partir du tout ». Chaque détail est vivable à la condition que je vive le tout¹⁴. Le point culminant est lui aussi l'un de ces points du déroulement ; lui aussi se caractérise par un éloignement par rapport au commencement et par rapport à la fin. Ce qui est

¹⁴ D'où l'exigence pratique, dans l'étude d'une composition : aller de l'ensemble vers les détails. Jamais le tout ne naîtra de l'addition des détails ; les détails ne prennent sens et vie qu'à partir du tout. La pratique des répétitions par pupitres séparés n'est donc guère justifiable d'un point de vue musical : elle peut l'être, à la rigueur, d'un point de vue de technique instrumentale (conduite d'archet, doigtés, etc.), mais seulement *après* une approche en répétition en *tutti*. Si l'on commence par des répétitions de pupitres, on condamne les instrumentistes à en rester à une perception partielle ; seul le contexte global peut révéler à chacun sa fonction véritable. Un phrasé, par exemple, peut se justifier tant que les premiers violons jouent seuls ; il peut être tout à fait erroné dès lors qu'il y a interaction avec les seconds violons, les altos, un soliste dans les bois, etc. La même série de remarques s'applique, bien entendu, à la pratique répandue consistant à travailler au clavier mains séparées.

spécifique au point culminant, c'est que la directionnalité du devenir s'inverse : au lieu de continuer à m'éloigner du commencement, j'y retourne – tout en continuant, dans la successivité, d'avancer vers la fin. « Point d'expansion maximale », cela veut dire que je ne peux pas m'éloigner davantage du commencement. Même si, d'un point de vue physique, mécanique, géométrique, je continue à m'en éloigner, du point de vue musical je reviens à lui. C'est pourquoi, si je perds le point de référence du commencement d'une expansion, je perds en même temps la possibilité d'atteindre la fin, et je ne parviendrai jamais à vivre une unité. Inversement, tant que le commencement est encore présent, j'ai une chance de vivre le tout comme unité. De là naît ce qui s'appelle proprement, en musique, la *forme*.

Ce « retour », en effet, se manifeste dans la composition même : un morceau n'est jamais construit sur des impressions *toujours nouvelles*. Il exploite le fait que j'ai entendu et identifié certaines configurations, et que je les reconnais lorsqu'elles apparaissent à nouveau, mais dans un contexte différent. Toutes les « formes » musicales sont fondées sur cette reconnaissance. Par exemple, la forme sonate est fondée sur la complémentarité de la divergence dans l'exposition et de la convergence dans la réexposition (le terme de réexposition étant de ce fait particulièrement malvenu ; les Allemands parlent de *Reprise* [le terme français ayant été assimilé], ce qui évite au moins certains malentendus ; la reprise est ce qui vient après le développement, et ne doit pas être confondue avec la répétition de l'exposition, qui est souvent indiquée dans les partitions, et qui pose d'autres problèmes). Souvent, chez les grands symphonistes, la reprise est plus courte, parce que tout est déjà « familier » ; le fait d'être en terrain connu s'apparente à la complémentarité de la descente d'une montagne avec l'ascension qu'on en a d'abord effectuée. On est sur le chemin

du retour. L'ascension est la conquête des contrastes ; la descente est leur résolution, leur intégration.

Tout mouvement musical a donc nécessairement un point culminant, car sans cela il n'aurait pas de fin. Il ne peut y avoir de fin sans point culminant, ni de point culminant sans fin. S'il y a commencement et fin, il y a point culminant. S'il y a commencement et point culminant, il y a fin. C'est pourquoi commencement, point culminant et fin sont les points cruciaux de tout déroulement musical. Ils donnent l'orientation générale pour tout le reste.

Dans le commencement sont contenus le point culminant et la fin. Dans la fin sont contenus le commencement et le point culminant. Commencement, point culminant et fin sont tous trois primaires. Dans tout acte de l'esprit, ils cohabitent : leur « genèse » est simultanée, même s'ils se manifestent dans la temporalité (commencement, puis point culminant, puis fin). Si la fin ne cohabite pas avec le commencement, c'est que l'esprit est absent¹⁵.

De ces trois points cruciaux, seul le commencement est, en un certain sens, indépendant. Je peux toujours commencer ; mais il n'est pas certain que, ayant commencé de telle façon, je puisse atteindre le point culminant. Si le commencement et le

¹⁵ Quand nous parlons de « sens » musical, il ne s'agit pas du sens sémantique, avec un référent extérieur comme dans le langage. Il y a pourtant une analogie : lorsque je communique quelque chose à quelqu'un, au moment où je commence à parler je sais comment je vais finir, quels seront mes derniers mots. L'intelligibilité est soumise à cette condition. C'est dire que dans l'acte de parole, dans l'acte de pensée, il y a également discursivité, récursivité, recouvrement, fin dans le commencement. Lorsque je dis : « tu es venu en retard, pourtant je t'ai bien dit qu'il fallait venir à l'heure », cette phrase a même un point culminant (« bien dit »). Si la fin est sans relation avec le commencement, un acte de pensée est dénué de sens – de même qu'une phrase musicale. C'est là un aspect du sens qui est purement interne, et qui a éminemment affaire à la cohérence.

point culminant sont déterminés, la fin l'est également. Inversement, si la fin est déterminée, le commencement et le point culminant le sont aussi. Seul le compositeur est libre au commencement¹⁶ ; plus il avance, plus ce qui a été déterminé ce qui vient. À mesure que la composition progresse, le compositeur prend de moins en moins d'initiatives. Il se rend disponible à l'effet des contrastes qu'il a déjà engagés : comment portent-ils au point culminant, comment se résolvent-ils ? Par ses choix, le compositeur se limite :

J'essaie seulement de suivre le devenir de la musique, qui est un processus tout à fait objectif. Le commencement et la fin sont reliés entre eux d'une façon indissoluble. Ce n'est pas moi qui parviens à une fin. C'est la musique elle-même, et j'essaie de ne pas y mettre mes doigts¹⁷.

Mais pour l'exécutant, le commencement même est déterminé par ce qui en est issu. Qu'est-ce qui donne en effet à un commencement son caractère unique ? Tout ce qui vient après ! C'est pourquoi même l'idée que nous, « interprètes », serions libres de commencer « comme nous voulons » est erronée. Non seulement il n'est pas possible, à partir de tel commencement, de continuer n'importe comment ; mais il n'est pas possible de *commencer* n'importe comment, si j'ai conscience de ce qui va venir. C'est bien là l'efficace de la récursivité. Ce qui suit rétro-agit sur ce qui précède ; ce qui précède est conditionné par ce qui suit. Nos catégories causales sont largement dépassées.

¹⁶ En toute rigueur, dès que le compositeur a choisi le premier son, il a choisi du même coup – qu'il le veuille ou non – toutes les relations possibles avec ce premier son.

¹⁷ Anders Eliasson, compositeur suédois (né en 1947), cité par C. Schlüren, « Sergiu Celibidache - le chef d'orchestre transcendant », dans *Sergiu Celibidache conducts Nielsen, Berwald, Mendelssohn, Tchaikovsky, Rosenberg, Tiessen, Mozart, Prokofiev, Strauss*, EMI Classics, coll. « Great Conductors of the 20th Century » vol. 39, 2004, p. 64.

Les analyses qui précèdent ne sont qu'une esquisse ; mais elles permettent également d'éclairer le processus d'apprentissage d'un morceau. Si je connais un morceau par cœur, cela implique que j'aie vécu le recouvrement de la discursivité et de la récursivité. Si j'ai un trou de mémoire, c'est que je ne l'ai pas vécue ; si je l'ai vécue, cela exclut les trous de mémoire, parce que cela exclut la mémoire elle-même. Si je suis dans la continuité d'un vécu, le maintenant est étendu au point d'englober ce qui fut et ce qui sera ; la mémoire n'entre pas en jeu. « Connaître par cœur » est, en musique, une formule qui prête à confusion et contresens : « par cœur » n'est justement pas « par mémoire ».

DE LA LITTÉRATURE

AUX ARTS

vie la collection « L'Univers esthétique » qu'elle dirige chez L'Harmattan. Elle participe également aux recherches en traductologie dans le cadre de Septet (Société d'études des pratiques et théories en traduction).

*Patrick LANG, Cohérence et continuité musicales :
approche phénoménologique*

L'étude se propose d'éclairer les implications de la thèse de l'effet de vie en ce qui concerne une analyse phénoménologique de la forme musicale comme complémentarité de contrastes et de leur résolution. Il s'agit de montrer qu'une cohérence ne peut s'instaurer que sur la base d'une continuité vécue à certaines conditions qui se situent aussi bien au niveau du matériau compositionnel qu'à celui de sa restitution par l'exécutant et à celui de son appréhension par l'auditeur.

This study aims to clarify the implications of the "life-effect" thesis with regard to a phenomenological analysis of musical form in terms of the complementary nature of contrasts and their resolution. It intends to show that coherence can only be established on a basis of continuity, which is experienced under certain conditions, which concern the level of the compositional material as much as the level of the performance and the listener's interpretation.

Agrégé de philosophie, agrégé d'allemand, docteur de l'Université de Paris 1, ancien professeur de conservatoire (chef de chœur et d'orchestre) et ancien conseiller au ministère de la culture, Patrick Lang est maître de conférences à l'Université de Nantes, responsable de la Licence de philosophie option musique. Parmi ses publications récentes (2009) : traduction (collective) des *Leçons sur l'éthique et la théorie de la valeur 1908-1914* d'Edmund Husserl, Paris, P.U.F. ; « Y a-t-il une objectivité du jugement esthétique ? Introduction à la lecture d'un essai de Georg Simmel » et traduction de « La légalité dans l'œuvre d'art » de G. Simmel, *Annales de phénoménologie* n°8.

*Brigitte LEFEVRE, La cohérence dans Fue
(La flûte) de Nogami Yaeko (1885-1985)*

Fue (la Flûte), nouvelle de 90 pages publiée en 1964, est la description d'un monde désenchanté où l'instrument de musique joue un rôle clé et donne sa cohérence à l'œuvre. La métaphore est musicale : la musique des mots et l'effet d'incantation produit par le rythme du texte et les jeux de sonorité animent le personnage (Tsune, une modeste veuve) et la nouvelle ; la métaphore est spatiale : la mélancolie de Tsune est décrite de l'extérieur, à travers ses déplacements géographiques et dans l'espace de la relation. L'esthétique « *yûgen* » du théâtre *nô* imprègne le fond comme la forme de la nouvelle et contribue aussi à sa cohérence.

Fue (the flute), a ninety-page novel published in 1964, describes a disenchanted world where the musical instrument plays the key role and gives the novel its coherence. The metaphor is musical: the music of the words and the incantatory effect produced by the rhythm of the text and the play on sonority give life to the character (Tsune, a modest widow) and the novel. The metaphor is also spatial: Tsune's melancholy is described from outside, through geographical movements and in the relationship space. The "yûgen" aesthetics of nô theatre penetrates content as well as form and also contributes to the coherence.

Brigitte Lefèvre est Docteur ès Asie orientale et sciences humaines de l'université Diderot Paris 7, avec une thèse intitulée : *Le Journal de Nogami Yaeko, une figure emblématique du journal intime au Japon*. Elle est actuellement chercheuse associée au GREJA (Groupe de recherche sur le Japon en sciences sociales et humaines) et a notamment fait une présentation à partir de sa thèse dans le séminaire ITEM/ENS-Ulm, Équipe Genèse et autobiographie 2009-2010, le 24 octobre 2009.