

Annales de Phénoménologie

Directeur de la publication: Marc RICHIR

Secrétaire de Rédaction et abonnements:

Jean-François PESTUREAU

37 rue Godot de Mauroy

F 75009 Paris (France)

e-mail: franzi@club-internet.fr

Comité scientifique: Bernard BESNIER, Gérard BORDÉ, Roland BREEUR, Jean-Toussaint DESANTI (†), Raymond KASSIS, Pierre KERSZBERG, Albino LANCIANI, Carlos LOBO, Patrice LORAUX, René-François MAIRESSE, Claudio MAJOLINO, Antonino MAZZÙ, Yasuhiko MURAKAMI, Jean-François PESTUREAU, Guy PETITDE-MANGE, Pablo POSADA VARELA, Alexander SCHNELL, László TEN-GELYI, Jürgen TRINKS, Guy VAN KERCKHOVEN, Wataru WADA

Revue éditée par l'Association pour la promotion de la phénoménologie.

Siège social et secrétariat:

Gérard BORDÉ

14, Rue Le Mattre

F 80000 Amiens (France)

ISSN: 1632-0808

ISBN: 2-916484-02-7

Prix de vente au numéro: 20 €

Abonnement pour deux numéros:

France et Union Européenne (frais d'envoi inclus) 40 €

Hors Union Européenne (frais d'envoi inclus) 45 €

Annales de Phénoménologie

2008

Introduction à la phénoménologie du vécu musical

PATRICK LANG

La pertinence d'une approche phénoménologique de la musique a été établie ici même par les contributions de Pierre Kerszberg¹, de René-François Mairesse et d'Albino Lanciani². Les pages qui suivent souhaitent développer un itinéraire d'introduction à la phénoménologie de la musique et, ce faisant, proposer des compléments sur quelques-unes des questions que laissent en suspens ou que soulèvent ces articles. Ces derniers sont d'autant plus précieux qu'ils semblent mettre fin à une ignorance délibérée, par une large majorité de l'intelligentsia musicale et musicographique française, des travaux pionniers entrepris dès les années 1960, notamment par Roman Ingarden³ et Ernest Ansermet⁴, et poursuivis tout au long de sa carrière par Sergiu Celibidache⁵ - pour ne citer que les noms les plus représentatifs. Peut-être est-ce également en ce sens qu'il faut apprécier la récente parution en traduction française des *Fragments pour une phénoménologie de la musique* d'Alfred Schütz⁶.

La phénoménologie, telle que la concevait Husserl, commence par rappeler une évidence oubliée par les sciences positives : l'être objectif, quel qu'il soit, ne peut jamais être que l'un des pôles d'une corrélation entre une conscience et une objectivité ; cette corrélation est appelée intentionnalité. La phénoménologie s'attache à mettre au jour les structures de vécus et d'actes, reliés entre eux, enveloppés les uns dans les autres, superposés par strates, qui caractérisent et qui constituent la vie intentionnelle de la conscience et dans lesquels une extrême variété d'objets, immanents (à la conscience) ou transcendants,

1. Cf. P. Kerszberg, « Éléments pour une phénoménologie de la musique », in : *Annales de phénoménologie* n° 1, 2002, pp. 11-36.

2. Cf. R.-F. Mairesse, « Sur le phénomène musical », et A. Lanciani, « Quelques problèmes phénoménologiques à propos de la mélodie ». in : *Annales de phénoménologie* n° 6, 2007, respectivement pp. 85-137 et pp. 139-168.

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

4. Cf. E. Ansermet, *Les Fondements de la musique dans la conscience humaine*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1961, in : *Les Fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*, éd. établie sous la direction de J.-J. Rapin, Paris, Robert Laffont, 1989.

5. Cf. S. Celibidache, *Über musikalische Phänomenologie*, Munich, Triptychon, 2001.

6. In : A. Schütz, *Écrits sur la musique 1924-1956*, trad. fr., introduction et postfaces de Bastien Gallet et Laurent Perreau, Éditions MF, 2007. Les *Fragments Toward a Phenomenology of Music* ont été rédigés en juillet 1944 à Lake Placid aux États-Unis.

réels ou idéaux, nous sont donnés. Les objets ne sont ce qu'ils sont que dans les actes de la conscience qui les constituent. Toute réalité dont nous pouvons parler reçoit son objectivité, sa consistance ou sa vérité seulement en tant que corrélat d'actes de conscience qui posent son être. « La phénoménologie affirme fondamentalement l'union, dans la conscience, de la chose (dont on prend conscience) et de l'acte (par lequel on prend conscience). »⁷ Si la phénoménologie peut prétendre qu'elle ne requiert aucun présupposé, c'est qu'elle est une science purement descriptive ; elle ne travaille pas avec des hypothèses explicatives, mais décrit les phénomènes du champ de la corrélation intentionnelle. La conscience est un flux dans lequel il n'y a pas d'objets stables et permanents. (Les objets permanents sont constitués par une série infinie d'actes.) Ce flux présente des structures, un ordre descriptibles ; les différents actes présentent des structures communes qui permettent de les grouper, de les classer par essences différentes : à chaque genre d'objets correspond un genre spécifique d'actes de conscience qui les constituent.

Ces quelques rappels fondamentaux suffiront à faire pressentir un lien privilégié entre la phénoménologie et la musique. Parce que la musique, plus que tout autre « objet de conscience » peut-être, fait signe vers la notion de corrélation intentionnelle - ne serait-ce qu'en tant qu'elle se présente, même aux moins avertis, sous la forme d'une sorte de fusion entre la matière et l'esprit -, parce qu'elle est avant tout un vécu (*Erlebnis*), une expérience unitaire, il apparaît que la phénoménologie, parmi toutes les méthodes d'approche de l'expérience musicale, est la plus susceptible d'en objectiver les spécificités ; inversement, la musique apparaît comme un terrain où la méthode phénoménologique pourra faire, plus qu'ailleurs peut-être, les preuves de sa fécondité. Dès ses débuts, la phénoménologie de la musique a cherché à éclairer le rapport entre le sonore et le musical, a tenté de répondre à la question des corrélations entre le son et la conscience humaine qui rendent la musique possible. « La musique n'est pas quelque chose, mais quelque chose peut, sous certaines conditions, devenir musique : ce quelque chose est le son (*der Klang*). La phénoménologie se propose d'élucider ces conditions qui permettent au son de devenir musique. »⁸ Il s'agit donc bien de tenter de rendre compte d'un « passage au musical »⁹.

Une précision s'impose pourtant. Aristote déjà se pose la question de savoir comment le rythme, la mélodie, comment en définitive de simples sons peuvent parvenir à représenter des sentiments. Dans ce sillage, mais avec des modifications substantielles, la question fondamentale de toute interrogation

7. E. Ansermet, *op. cit.*, Préface de Jean-Claude Piguet, p. 266.

8. C'est en ces termes, ou en termes voisins, que Sergiu Celibidache, par exemple, avait coutume de circonscrire le problème, lors de ses séminaires dispensés dans les années 1960 à l'*Accademia Chigiana* de Sienne, de 1977 à 1991 à l'Université Johannes Gutenberg de Mayence, puis jusqu'en 1995 à la *Musikhochschule* de Munich, ou dans de nombreux entretiens publiés.

9. R.-F. Mairesse, *op. cit.*, p. 89.

philosophique sur la musique semble demeurer : comment donc les sons (physiques) peuvent-ils « porter » de la musique (telle qu'elle est vécue dans la conscience affective) ? Mais cette question, dès lors qu'elle envisagerait les sons comme des « données » physiques extérieures, que la conscience se bornerait à percevoir, tomberait dans un réalisme naïf (au sens husserlien) ; le son n'est ce qu'il est pour nous que dans la mesure où nous en avons conscience ; cela s'applique par excellence au son musical.

Une approche phénoménologique de la musique peut, avec certitude, négliger les qualités physiques du son, de même que le processus de rationalisation qui mène à l'échelle¹⁰ musicale. Comme Scheler l'avait déjà correctement fait remarquer, quand nous écoutons de la musique, nous ne percevons pas les ondes sonores de la matière qui produit le son. Deux schèmes de référence différents peuvent être confondus. Le physicien peut affirmer que les ondes sonores proviennent de la matière en vibration. Mais les ondes sonores affectent le tympan de l'oreille humaine. Le physiologiste [...] peut expliquer quelles parties de l'oreille interne, quels nerfs et quelles cellules du cerveau répondent au stimulus qui affecte le tympan. Dans l'expérience de l'auditeur, tout cela est immatériel. Il ne réagit pas aux ondes sonores, il ne perçoit aucun son ; il se contente d'écouter de la musique.¹¹

Position extrême et déconcertante, sans doute, dans laquelle la musique n'a plus rien à faire avec les sons ; position qui permet pourtant de comprendre qu'il faut bien distinguer l'approche physico-physiologique de l'approche phénoménologique. L'acoustique physique qui, après l'avoir soumis à des procédures expérimentales, décrit le son en termes objectifs de longueur d'onde, de fréquence, d'amplitude, etc., ne parvient à ses résultats qu'au prix d'une abstraction : le son est traité comme un objet en soi, indépendant de la conscience dans laquelle, pourtant, le phénomène sonore est originellement donné et constitué. L'acoustique physique ne nous apprendra rien sur la musique, mais elle peut nous permettre d'éclairer et de nommer certains aspects de notre vécu auditif. Autrement dit, la phénoménologie de la musique n'a pas à ignorer les apports de la physique ; mais elle n'en tiendra compte que dans l'exacte mesure où les paramètres isolés mis en évidence par la physique correspondent à un aspect structurel du vécu, dont la réflexion peut attester. Jusqu'à un certain point, la phénoménologie de la musique adoptera la terminologie des sciences physiques et physiologiques (de même qu'elle a, chez Husserl, adopté une partie du vocabulaire psychologique), mais les notions utilisées reçoivent un autre statut, sont comme affectées d'un autre indice de validité et d'une autre signification¹².

10. Au sens de « gamme » (*scale* en anglais, *Skala* en allemand).

11. A. Schütz, *op. cit.*, pp. 60/61.

12. C'est là une source - inévitable, semble-t-il - de difficultés et de confusions. Décivant

Ainsi, savoir qu'un son est une onde longitudinale de fréquence constante ne nous concerne que dans la mesure où cette fréquence stable correspond à ce que, dans le vécu, nous identifions spontanément comme la hauteur du son, hauteur que nous assimilons de façon si immédiate et si totale que nous sommes en mesure de la reproduire. (J'entends un son que quelqu'un joue ou chante devant moi - je le chante, par imitation si l'on veut, sans difficulté, pour peu qu'il soit accessible à mon registre vocal.¹³) Cette simple expérience est riche d'enseignements : si nous la comparons à la difficulté d'identifier une couleur au point de la reproduire avec exactitude - ce qui, indépendamment du fait qu'il faudra recourir à des supports externes à l'organisme, demandera au minimum quelques tâtonnements -, nous pressentons que, bien qu'il s'agisse, selon la physique, de part et d'autre de la fréquence d'une vibration, le vécu auditif a des possibilités propres que n'a pas le vécu visuel¹⁴. La musique n'est donc peut-être pas aussi indépendante de son support sensible - le son - que le laissait entendre le fragment précité ; mais il est important de souligner qu'elle ne s'y réduit pas, qu'elle représente un saut qualitatif par rapport au niveau de son matériau, qu'elle le transcende en un mot - toute la question étant de savoir quelles conditions doivent être remplies pour cela, et/ou quels sont les obstacles qui peuvent entraver cette transcendance. Nous verrons plus loin les implications détaillées de l'affirmation implicitement contenue dans les lignes citées plus haut : la musique n'est pas une simple succession d'impressions sonores, et il n'est pas certain que toute succession d'impressions sonores, fussent-elles délibérément produites, soit de la musique. De quels autres aspects du vécu puis-je attester par la réflexion ? Ce que l'acoustique nomme l'amplitude de l'onde sonore ne concerne l'auditeur que parce qu'elle « se traduit » dans le vécu comme intensité (c'est-à-dire la force, ou le « volume » sonore). L'acoustique nous enseigne encore qu'un son est un phénomène complexe, composé d'un phénomène principal et de phénomènes secondaires ou *épiphénomènes*. Le son à vibration régulière ne vibre pas seul. Toute une série de sons périphériques vibrent avec lui (indépendamment de l'initiative de celui qui le suscite) : les sons qu'on appelle les harmoniques naturels. Là en-

l'intériorité, la phénoménologie a constamment recours à un vocabulaire emprunté à l'extériorité. Elle en est consciente et cela l'embarrasse (« Pour tout cela, les mots nous manquent », déplore souvent Husserl). Il reste qu'elle parvient néanmoins à rendre compte des structures universelles du vécu.

13. Il se peut même que je transpose dans mon registre, d'une ou de plusieurs octaves, un son très aigu ou très grave. Cette capacité, spontanée dès l'enfance, mérite réflexion ; nous y reviendrons.

14. Le vécu de l'octave, qui correspond, pour l'analyse physique, au rapport d'une fréquence simple à une fréquence double, existe « pour l'oreille », mais non « pour les yeux » ; en effet, les limites du spectre auditif (la fréquence marquant la limite des infrasons au sons audibles - environ 16 Hz - et celle marquant la limite entre les sons audibles et les ultrasons - environ 20.000 Hz -) sont distantes de plus de dix octaves, alors que le double de la fréquence marquant la limite de l'infrarouge au rouge visible se situe déjà au-delà du visible, dans la zone de l'ultra-violet ; l'octave désigne donc un vécu concret pour la conscience auditive, alors qu'il reste une construction théorique dans le domaine visuel.

core, ils n'intéressent la phénoménologie que dans la mesure où ils s'intègrent au vécu ; ce ne sont pas des abstractions obtenues par l'analyse scientifique, ils sont concrètement audibles. Une corde élastique tendue entre deux points, une colonne d'air enfermée dans un espace cylindrique, ne vibrent pas dans leur intégralité, mais se subdivisent, et ces subdivisions produisent une série de sons qui appartiennent à la famille du son principal. (Le bruit, c'est-à-dire une somme de sources sonores réfractaire à une définition plus précise, a lui aussi des harmoniques ; mais ceux-ci, n'étant pas différenciés, ne sont pas perceptibles pour la fonction constituante de ma conscience.) Une corde pincée ou frappée entre en vibration, puis retourne au repos. Les épiphénomènes ne sont rien d'autre que les différentes étapes, structurées sans équivoque, sur le chemin de la disparition du son principal.

C'est là le phénomène le plus fondamental qui donne au son la possibilité de devenir musique : condition nécessaire, mais non suffisante, du passage au musical. En écoutant un son, nous sommes très directement confrontés, dans l'espace le plus restreint, à une structure spatio-temporelle primordiale : en tant que chaque son singulier est un système solaire, il existe entre lui et ses épiphénomènes des relations fixes, non arbitraires, non interprétables. Ces relations ne sont pas seulement spatiales (la longueur de la corde ou de la colonne d'air se divise en deux, en trois, en quatre parties ; les harmoniques supérieurs apparaissent plus haut, les inférieurs plus bas), mais aussi temporelles : les phénomènes secondaires ne se forment pas en même temps que le phénomène principal, ils apparaissent - fût-ce à une distance à peine perceptible pour l'homme - dans le temps, donc *après* le phénomène principal. Or, cette structure temporelle de l'apparition des épiphénomènes les apparente à la structure des affects humains, qui sont eux-mêmes descriptibles en termes de relations temporelles.

Qu'il nous suffise ici de rappeler les classiques analyses de la conscience en termes de mémoire et d'anticipation, développées par Bergson en maints endroits de son œuvre, qui sonnent parfois comme une préfiguration ou un écho des descriptions de Husserl dans les *Leçons sur la phénoménologie de la conscience intime du temps* (1905). Remontant plus loin, il n'est pas jusqu'à Spinoza qui ne livre, dans la Partie III de l'*Éthique*, une véritable psychologie descriptive de la conscience affective, dont les concepts directeurs sont le désir, la joie et la tristesse. Il s'agit là des trois affects primitifs, dont tous les autres (amour, haine, pitié, admiration, ressentiment, etc.) sont dérivés. Plus exactement, tous les affects sont issus d'une seule source, qui est le désir en tant que puissance dynamique, dont ils ne sont rien d'autre que l'accroissement ou la diminution. « La passion, c'est la conscience confuse d'un mouvement temporel de la puissance d'exister. »¹⁵ Peut-être est-il possible, sur la base de ces apports classiques, de caractériser tout affect humain comme établissant, dans

15. R. Misrahi, *Le désir et la réflexion dans la philosophie de Spinoza*, Paris/Londres/New York, Gordon & Breach, 1972, p. 56.

le maintenant, une relation entre ce qui est passé et ce qui est à venir. Quelles sont en effet les motivations et les mobiles caractéristiques pour les émotions et les sentiments apparaissant dans le monde des affects, sinon cette double liaison dans le maintenant entre avenir et passé ? Le regret établit une relation spécifique au passé ; l'espoir est relié à l'avenir ; le remords, ou la déception, sont liés au passé et à l'avenir ; etc. Ainsi, il n'y a rien dans notre monde affectif qui ne représente une combinaison particulière de ce genre, d'un double rapport au passé et à l'avenir.

C'est pourquoi la phénoménologie cherche l'essence de la musique dans la relation son - homme, c'est-à-dire, plus précisément, dans les correspondances entre la structure temporelle du son et la structure du monde des affects humains.

La série des harmoniques, nous l'avons dit, se déploie dans le temps (certes court à l'échelle de notre perception) et selon un ordre qu'il ne sera pas inutile de rappeler :



Cette série correspond à des rapports de fréquence (le son fondamental - premier de la série - est accompagné d'épiphénomènes dont la fréquence est double, triple, quadruple, etc. de la sienne) et de longueurs d'onde (les longueurs d'ondes des harmoniques sont la moitié, le tiers, le quart, etc. de celui du son fondamental) et elle est, en principe, illimitée ; la pratique musicale n'a affaire qu'aux seize premiers harmoniques, représentés dans la figure ci-dessus¹⁶ ; les harmoniques ultérieurs, que l'acoustique postule à bon droit, sont trop faibles pour l'audition humaine. Le premier son harmonique, l'octave du son fondamental, apparaissant plus tard que le son principal, est donc l'avenir de celui-ci. Or, l'octave n'est pas quelque chose d'entièrement nouveau ; dans des conditions mélodiques, elle peut apparaître comme nouvelle, mais en même temps elle est aussi la même chose. On ne peut décrire autrement le vécu de l'octave qu'avec l'oxymore suivant : le même, mais différent.

Tout à fait nouveau et différent sans méprise possible est le deuxième son harmonique, la quinte. Elle est en soi le véritable avenir du son fondamental, auquel elle s'oppose dans une relation stable. Étant l'intervalle le plus stable (ou, plus précisément, l'intervalle qui conjugue la plus grande opposition avec la plus grande stabilité), elle est le paramètre et comme l'étalon de toutes les structures spatio-temporelles.

Ainsi, nous entendons dans le son, qui est entre autres un phénomène spatial, une dimension temporelle, en quoi consiste l'essence de la relation à l'hu-

16. Les signes + et - inscrits au-dessus de certains sons indiquent que les harmoniques naturels sont légèrement plus aigus ou plus graves que les sons utilisés dans la pratique et représentés par la notation écrite.

main. Malgré sa structure spatio-temporelle implicite, un son isolé ne peut pourtant pas encore devenir de la musique. Ce n'est qu'avec l'apparition d'un deuxième son que se matérialisent les forces relationnelles, mais nous présentons qu'elles sont entièrement dépendantes de l'organisation interne du son unique. Par l'apparition d'un autre son après le premier se forme la première articulation qui établit la communication entre l'écoute et ce qui est écouté.

L'analyse phénoménologique doit ici procéder avec une lenteur méticuleuse, afin de dégager les propriétés universelles des phénomènes les plus élémentairement musicaux. On distinguera deux cas : le deuxième son est identique au premier ; ou bien au premier son succède un son différent (plus aigu ou plus grave). Dans la succession de deux sons semblables s'actualisent les relations les plus élémentaires, qui demandent du temps, et qui sont la condition appropriée pour que s'accomplisse la transmutation de toutes les données sonores en musique.

S'il est vrai que *deux sons qui se suivent ne s'enchaînent pas nécessairement*¹⁷, il reste à déterminer les conditions d'un tel enchaînement, qui permettrait de transcender la simple succession (entendue comme juxtaposition dans la successivité) et d'atteindre une unité supérieure (un *intervalle* musical), où le deuxième son serait engendré par le premier comme sa continuité nécessaire, et où le premier son serait la source génératrice, la raison suffisante de l'apparition du deuxième, auquel cas seulement il serait légitime de parler d'enchaînement, de devenir et de continuité.

Lors d'une série de perceptions sonores, chacun des phénomènes singuliers disparaît et la question se pose : que reste-t-il ? *Il reste la relation, qui ne peut être vécue que par transcendance*, en ce sens que la conscience n'est ni auprès du premier membre, ni auprès du second membre d'une relation, mais les dépasse tous les deux et s'approprie l'essence de leur relation englobante, réciproquement solidaire et portée par une parenté de nature. 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.

Certes, il est probable que le compositeur a vécu une continuité entre les sons, et la tâche de l'exécutant consiste à retrouver cette même continuité afin de la vivre à son tour (et de permettre à d'éventuels auditeurs de la vivre également). Pourtant, le fait que le compositeur ait précédé l'exécutant sur ce chemin est une condition certes nécessaire, mais non suffisante, à ce que l'exécutant puisse faire revivre en lui la même continuité. Un son est un tempo-objet complexe qui comprend une phase d'attaque, appelée également processus d'entrée en vibration (*Einschwingungsvorgang*), et une phase de résonance ou d'évanouissement, au cours de laquelle non seulement son intensité décroît (de façon non linéaire), mais son timbre subit des variations par le renforcement et

17. Cf. R.-F. Mairesse, *op. cit.*, p. 90. La formule est remarquable.

l'affaiblissement relatif de certains de ses harmoniques. Deux conséquences en découlent. D'une part, il est impossible à un être humain (nous ne parlons pas d'une machine) de produire intentionnellement deux fois le même son - c'est-à-dire, deux événements identiques sur le plan purement physico-acoustique qu'on vient d'esquisser ; même si les principaux paramètres (et notamment la hauteur, c'est-à-dire en termes physiques la fréquence) sont conservés d'un son à l'autre, l'attaque et la résonance, appréhendées dans la richesse de leur détail (non pas forcément par des appareils, mais par l'écoute attentive), sont propres à chaque son, non répétables, non reproductibles, aussi uniques qu'un visage humain. D'autre part, même à supposer - pour les besoins de l'analyse - qu'un son puisse être joué deux fois de suite dans une parfaite identité physique, il reste que la conscience musicale ne le percevra pas comme identique, puisqu'elle se trouve face au deuxième son dans une situation fort différente de celle où elle était à l'égard du premier. Le premier son, que rien ne précédait, est tombé, pour ainsi dire, sur un terrain vierge ; il a laissé une impression (une trace mnésique ou affective - on peut, avec Husserl, parler de rétention) dans la conscience ; par conséquent, le deuxième son, quant à lui, ne tombe plus sur un champ vierge, mais sur un champ qui a déjà été travaillé. S'il en est ainsi, la relation entre les deux sons est dissymétrique, en ce sens qu'un deuxième son qui (par hypothèse fictive) serait physiquement identique au premier est vécu en fonction du premier, ou en référence au premier, c'est-à-dire non pas comme une répétition au sens strict, mais comme un affaiblissement. C'est dire, d'ores et déjà, qu'il n'existe dans le vécu d'une continuité musicale aucune répétition (à l'identique), mais seulement diminution (comme dans notre exemple) ou accroissement de la tension musicale.

La relation musicale est donc caractérisée par deux directions complémentaires, que nous pouvons appeler la discursivité et la récursivité. La discursivité correspond à la succession physique des phénomènes ; mais celle-ci n'est pas seule en jeu ; elle est complétée par une rétro-relation de l'ultérieur à l'antérieur. Si l'on en restait à la seule discursivité, les sons se succéderaient, certes, mais aucune relation musicale ne pourrait jamais s'instaurer ; chaque phénomène serait perçu en soi, dans une juxtaposition, dans un « l'un-après-l'autre » stérile. Il faudrait que le vécu d'un premier son puisse être neutralisé et comme supprimé ; or ce vécu subsiste d'une certaine façon, car il a activé les relations spatio-temporelles de l'affectivité de l'auditeur, ou - pour le dire en termes plus conventionnels, quoique moins rigoureux - il a laissé une trace dans la sensibilité.

À ce niveau élémentaire déjà, nous comprenons ainsi que la conscience musicale est une conscience unificatrice, ou intégratrice ; s'il y a relation musicale, la dualité des sons se succédant ne demeure pas ce qu'elle était : elle s'intègre dans une unité nouvelle, qui (pour reprendre un *topos* classique de la psychologie de la forme) est plus et autre chose que la somme de ses parties. Par anticipation, indiquons dès à présent que cette fonction intégrante de la conscience musicale s'exerce à tous les niveaux ; les sons simultanés sont inté-

grés en accords, les sons successifs en intervalles, en phrases, en périodes, en thèmes, etc., les accords s'intègrent dans l'enchaînement de fonctions harmoniques, par exemple dans une cadence, etc. ; de manière générale, la pluralité est résorbée en unités supérieures, jusqu'à l'unité même d'un mouvement (au sens de *Satz* et non de *Bewegung*) musical¹⁸. Mais nous n'en sommes pas là.

La situation devient plus complexe encore si nous envisageons la succession de deux sons différents. Disons d'abord, de façon générale, que si les épiphénomènes du deuxième son coïncident en grande partie avec ceux du premier, la relation sera caractérisée par une tension faible (comme dans la quinte) ; au contraire, si les épiphénomènes des deux sons s'affrontent en des points multiples (comme dans la septième majeure), la tension inhérente à la relation sera forte. Ainsi, chaque intervalle a ses propriétés spécifiques dans le vécu, indissociables de sa réalisation. Tentons d'approfondir encore la description de ces propriétés. Tout d'abord, il nous faut remarquer que, comme précédemment, le deuxième son sera perçu en fonction du premier : cela signifie ici que le deuxième son, avec ses épiphénomènes, se situera nécessairement dans le champ relationnel défini par les épiphénomènes du premier son. Par exemple, si le premier son est *do* et que le deuxième est *sol*, une relation est établie - que je le veuille ou non - entre ce *sol* que je joue et le *sol* qui occupe la troisième position dans la série des harmoniques du *do*. Certes, je puis ignorer cette relation, mais je ne puis la supprimer. En jouant un son qui était déjà contenu dans la famille du son précédent, j'actualise une potentialité. Nous avons dit que la quinte est l'avenir du son fondamental. Ce qui est actualisé par la succession explicite *do-sol*, c'est la relation du son fondamental à son avenir, que nous appellerons relation extravertie, ou extraversion. La succession physique se double d'une autre dimension, qui est également de nature temporelle, mais qui ne se confond pas avec la temporalité physique.

Ceci deviendra plus clair encore si nous envisageons la succession mélodique (quarte ascendante) *do-fa*. Le *fa* vient certes après le *do*, mais n'est pas contenu dans la série des harmoniques du *do*. Au contraire, c'est *do* qui occupe, dans la série des harmoniques naturels de *fa*, la troisième position : *do*, étant la quinte dans les harmoniques de *fa* et apparaissant après le son fondamental, est donc l'avenir de *fa*, et *fa* est le passé de *do*. Si je joue la succession *do-fa*, j'actualise une relation d'un son à son passé, que nous appellerons relation introvertie, ou introversion. La succession physique 1^{er} son-2^e son se double d'une relation vécue qui le contredit en quelque sorte, puisqu'en avançant dans le temps je trouve le passé du 1^{er} son.

(L'analyse descriptive, nécessairement verbale, semble ici se mouvoir, sinon se complaire, dans le paradoxe. Il ne peut s'agir que de tenter de rendre

18. Qu'on nous entende bien : ce qui vient d'être dit ne signifie nullement qu'un morceau de musique doit nécessairement comprendre des accords parfaits ou des cadences tonales au sens étroit et historique du terme. Mais nous affirmons bien que, pour qu'il puisse y avoir musique, il doit être possible à la conscience de vivre entre les phénomènes sonores des relations telles qu'elles rendent possible le dépassement de la pluralité vers l'unité.

compte, par une conceptualité inévitablement rudimentaire, de la richesse des dimensions impliquées dans le vécu musical, en tant que ces dimensions relationnelles dépassent de bien des manières la successivité des sons.)

Ce n'est pas ici le lieu de conduire une analyse systématique et ordonnée de tous les cas (par exemple en suivant l'ordre de la gamme chromatique *do-ré* bémol, *do-ré*, *do-mi* bémol, *do-mi*, etc.). Il nous importe plutôt de compléter l'inventaire des différentes dimensions impliquées. Un autre aspect élémentaire, que nous n'avons pas encore évoqué, est impliqué par ce que la psychologie du son¹⁹ appelle la polarisation du champ auditif. Le mouvement mélodique vers l'aigu correspond à une fréquence plus rapide, c'est-à-dire à une augmentation d'énergie (sur une corde, il correspond, matériellement, à une tension plus forte). Nous qualifierons d'*actif* un tel mouvement mélodique ascendant, c'est-à-dire tout intervalle ascendant. Inversement, le mouvement vers le grave correspond à une diminution d'activité (respectivement, de tension) : nous l'appellerons *passif*. Il s'ensuit qu'un intervalle actif peut être extraverti (*do-sol* ascendant) ou introverti (*do-fa* ascendant ; ce sont les exemples rencontrés ci-dessus), de même qu'un intervalle passif peut être extraverti (*do-sol* descendant) ou introverti (*do-fa* descendant) ; mais aussi, qu'un intervalle extraverti peut être actif (*do-sol* ascendant) ou passif (*do-sol* descendant), et de même pour un intervalle introverti. De sorte qu'une « psychologie des intervalles »²⁰ devra, dans une première approche, distinguer quatre groupes de « signification psychique des relations positionnelles »²¹ ; l'extraversion active et passive, l'introversion active et passive.

Par ce qui précède, on a déjà compris que l'extraversion et l'introversion qualifient en premier lieu - de façon immédiate et directe - les quintes, mais aussi leur renversement, les quartes. (Une quinte ascendante est extravertie, de même qu'une quarte descendante.) Mais il convient de préciser que tous les intervalles possèdent l'une ou l'autre de ces caractéristiques, en tant qu'ils portent en eux des relations de quintes implicites. En effet, tout intervalle est susceptible d'être généré par superposition de quintes (et transposition au sein de la même octave). Ainsi, la seconde majeure ascendante *do-ré* est issue de la superposition des deux quintes ascendantes *do-sol*, *sol-ré* ; parce qu'elle est ascendante, elle est vécue comme un intervalle actif ; parce qu'elle appartient au monde des quintes supérieures, elle est vécue comme un intervalle extraverti. La seconde majeure descendante *do-si* bémol est issue de la succession de deux quintes descendantes *do-fa*, *fa-si* bémol ; parce qu'elle est descendante, elle est

19. Développée, par exemple, par Carl Stumpf (*Tonpsychologie*, 2 vol., Leipzig, Hirzel, 1883 et 1890) et, à sa suite, par Jacques Handschin (*Der Toncharakter*, Zürich, Atlantis, 1948). Stumpf était, comme Husserl mais avant lui, un élève de Brentano à Vienne, et a exercé sur Husserl une influence non négligeable.

20. C'est le terme employé par S. Celibidache.

21. C'est le terme utilisé par E. Ansermet ; cf. *op. cit.*, pp. 491 sq. Nous suivons la terminologie de Celibidache, qui reprend celle d'Ansermet en n'assignant pas, toutefois, les mêmes significations aux mêmes termes ; Celibidache appelle activité et passivité ce qu'Ansermet entend par extraversion et introversion ; et inversement.

vécue comme passive ; parce qu'elle ressortit au monde des quintes inférieures, elle est vécue comme introvertie. La tierce mineure ascendante *do-mi* bémol résulte de la superposition de trois quintes descendantes *do-fa*, *fa-si* bémol, *si* bémol-*mi* bémol : c'est pourquoi elle est vécue comme active introvertie (ou, comme dit bien Ansermet, active dans l'introversion). La tierce mineure descendante *do-la* résulte de trois tierces ascendantes *do-sol*, *sol-ré*, *ré-la* : c'est pourquoi elle est vécue comme passive extravertie²². Et ainsi de suite. De cette façon, tous les intervalles diatoniques et chromatiques sont, indirectement et médiatement, concernés par la relation de quintes qu'ils renferment, et qui les qualifie, dans le vécu, d'extravertis ou d'introvertis.

Il convient de préciser que l'extraversion et l'introversion ne s'additionnent pas de façon arithmétique (au sens ou, par exemple, l'intervalle *do-ré*, généré par deux quintes ascendantes, serait « deux fois plus » extraverti que la quinte ascendante *do-sol*) ; c'est bien la quinte ascendante elle-même qui « incarne », de façon immédiate, l'extraversion la plus puissante ; la combinaison de plusieurs quintes ascendantes générera bien toujours des intervalles extravertis, mais nous vivons l'extraversion d'une manière de plus en plus médiante, de moins en moins nette, quoique toujours spécifique. Ainsi, la relation chromatique *do-do* dièse, sous-tendue par sept quintes ascendantes, est vécue comme extravertie, mais cet intervalle (très tendu) n'a presque plus rien de la stabilité qui caractérise de façon insigne la quinte « unique » ; aussi cette relation chromatique est-elle si fragile qu'elle risque d'être remplacée, dans le vécu, par la relation diatonique *do-ré* bémol, sous-tendue par cinq quintes descendantes, c'est-à-dire (si l'on considère toutes choses égales par ailleurs) relativement plus « proche », plus forte et plus stable. À son point extrême, l'extraversion (la plus faible) se renverse en introversion, et c'est ce genre de basculement que la théorie musicale appelle l'enharmonie et dont Schubert, par exemple, fait un usage des plus saisissants.

Il convient de préciser encore - pour aller au-devant d'une possible objection - que le fait de vivre le monde des quintes ascendantes comme celui de l'extraversion et celui des quintes descendantes comme celui de l'introversion n'est nullement le fruit d'un conditionnement culturel et, en tant que tel, contingent, qui résulterait de l'habitude que nous avons contractée de l'harmonie classique et de ses fonctions de dominante et de sous-dominante. En effet, en décrivant la série des harmoniques naturels et le système relationnel qu'elle déploie, nous ne décrivons pas un fait, mais une essence ; nous n'analysons pas un usage stylistique (comme le ferait la musicologie), mais les structures universelles du vécu, telles qu'elles se manifestent dans la corrélation entre le son et la conscience. C'est bien plutôt l'inverse : les fonctions harmoniques de dominante et de sous-dominante sont l'une des modalités selon lesquelles, dans l'histoire de la musique, on a exploré, utilisé, exploité les propriétés es-

22. Dans ce dernier exemple s'ajoute, comme complication supplémentaire, une relation harmonique qui est, contrairement aux précédentes, le fruit d'une habitude culturelle : celle entre une tonalité et sa relative mineure.

sentielles des intervalles. Si une cadence plagale a sur nous l'effet qu'elle a (celui d'une conclusion très puissante, parce qu'elle récapitule tout, depuis les profondeurs du passé le plus lointain - qu'on songe à la fin de la *Tétralogie* de Wagner), c'est précisément parce qu'elle actualise, avec la plus grande force possible, cette dimension du vécu que nous avons appelée l'introverson.

Il faut préciser enfin que la réflexion phénoménologique, en se retournant sur le vécu, analyse, c'est-à-dire dissocie et sépare des aspects qui, dans la conscience musicale, sont fondus dans l'unité d'un vécu spontané et univoque. La conscience musicale ne réfléchit pas, elle vit dans l'écoute (*sie erlebt hören*), et elle vivra avec d'autant plus de force, de netteté et d'univocité qu'elle sera pleinement disponible pour et absorbée par cette écoute, qui ne laisse aucune place à la réflexion ni à l'analyse. Aussi convient-il de ne pas se méprendre : les développements ici proposés sont nés de la pratique musicale, soit celle des auteurs auxquels nous nous référons, soit celle de l'auteur de ces pages ; nées de la pratique, elles peuvent éclairer cette pratique en retour, non pas certes en chargeant la mémoire de l'exécutant ou de l'auditeur avec un fatras de connaissances abstraites, mais en lui permettant, dans le meilleur des cas, d'être encore plus disponible et plus attentif à la richesse des phénomènes vécus.

Parce qu'une analyse réflexive est nécessairement discursive, et qu'on ne peut énoncer simultanément tous les aspects qui sont pourtant unifiés dans le vécu, notre description du vécu des intervalles s'est maintenue jusqu'ici dans une certaine généralité encore trop abstraite, puisqu'elle parlait des intervalles comme s'ils existaient indépendamment de leur réalisation. Or nous avons déjà indiqué que chaque son humain (c'est-à-dire chanté par une voix humaine ou produit sur un instrument) est un *hapax*, une expérience qu'il faut bien qualifier de non répétable, dès lors qu'on la considère dans sa pleine concrétion ; cela vaut, à plus forte raison, des intervalles. Certes, les dimensions relationnelles que nous avons repérées sont bien réelles ; encore faut-ils qu'elles se concrétisent dans la réalisation même de l'intervalle, c'est-à-dire dans la façon dont celui-ci est exécuté.

Il nous faut donc reprendre à nouveaux frais la réflexion sur le problème formulé ci-dessus : à quelles conditions la succession de deux sons peut-elle devenir un intervalle musical ? La juxtaposition de deux sons, disions-nous, ne garantit pas encore leur enchaînement, leur « fusion », qui les abolirait chacun dans son être isolé tout en les intégrant dans une entité mélodique : par exemple, que la succession *do-mi* devienne un *intervalle* de tierce majeure ascendante. Il faut, pour cela, que le premier son « produise » le deuxième, et que le deuxième « naisse » du premier : tout se jouera, on l'a compris, dans le « contact », le « passage », entre la phase de résonance du premier, et la phase d'attaque du deuxième son. C'est la résonance du premier son qui, dans l'une des nombreuses étapes qu'elle traverse en un temps très court, manifesterà une qualité de timbre et d'intensité telle que l'attaque du deuxième son pourra venir s'y « greffer », à condition d'être elle-même « calibrée » de façon appropriée.

Encore faut-il préciser que, la résonance d'un son n'étant pas indépendante de son attaque, mais au contraire entièrement conditionnée par celle-ci, c'est dans l'attaque du premier son que se détermine déjà si sa résonance sera telle qu'en une de ses phases, « à saisir au passage », pourra prendre place l'attaque du deuxième son. Et l'on comprend également que si le « même » *do* est suivi d'un *la* et qu'il s'agisse de réaliser l'unité (au sens de *continuum* vécu) d'une tierce mineure descendante, le *do*, ayant à « engendrer » une relation d'une nature fort différente, ne saurait être attaqué comme dans l'exemple précédent. Il devient clair, dès lors, que 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. Tout ce que l'analyse réflexive ne peut ici que tenter de décrire, non sans quelque embarras (puisque'il s'agit de rendre compte, au moyen de concepts, d'actes de conscience qui n'ont rien de conceptuel), se joue dans l'écoute et dans la réaction spontanée, non conditionnée, à ce qui sonne maintenant, et qui jamais plus ne sonnera de la même façon.²³ Les analyses ici proposées pour des situations les plus élémentaires possibles peuvent et doivent, bien entendu, être élargies (avec les modifications qui conviennent) aux situations plus complexes, celle de la succession de plusieurs intervalles, etc., jusqu'au vécu de la continuité permettant d'appréhender ce qu'il est convenu d'appeler un « morceau » ou un « mouvement ».

Sans qu'il soit nécessaire, dans le cadre présent, de pousser l'investigation jusqu'à ce point, nous pouvons pourtant, de nos développements précédents, tirer des implications fondamentales quant à la temporalité musicale. Depuis les travaux canoniques de Bergson, la distinction entre un temps externe et spatial, le temps des horloges, d'une part, et la durée interne qualifiant la conscience, d'autre part, est assez familière aux philosophes ; sans doute l'est-elle beaucoup moins à de nombreux musiciens. Alfred Schütz écrivait : « Nous pouvons définir un morceau de musique [...] comme une disposition significative de sons dans le temps interne. C'est l'occurrence dans le temps interne, la *durée* de Bergson, qui est la forme même de l'existence de la musique. »²⁴ Soulignons cette vérité fondamentale : la temporalité musicale n'est pas la temporalité physique, même si un concert « dure » pendant un certain temps dans le monde physique. Mais celui qui en reste à cette durée-là²⁵ prouve par là même qu'il n'est pas entré dans la musique.

Si vous regardez votre montre, vous constaterez qu'il faut à peu

23. C'est pourquoi nous souscrivons pleinement, dès à présent, à l'affirmation selon laquelle « 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 sons proprement musical. » (R.-F. Mairesse, *op. cit.*, p. 104)

24. A. Schütz, *op. cit.*, pp. 128-129.

25. Comme c'est le cas, assez fatalement d'ailleurs, pour les critiques qui croient avoir accès à la musique par les enregistrements.

près trois minutes pour jouer une face d'un disque [tournant à 78 tours par minute]. C'est un fait important pour la personne responsable d'un programme de radiodiffusion. Pour l'auditeur [...], il n'est pas vrai que le temps qu'il a passé à écouter le mouvement lent d'une symphonie était d'une longueur égale à celui qu'il a passé à écouter son finale, bien que chaque mouvement ait nécessité de jouer une des faces du disque [...]. Pendant qu'il écoutait, l'auditeur a vécu dans une dimension temporelle qui ne peut être mesurée par nos horloges ou nos autres appareils mécaniques²⁶. Dans le temps mesurable, il existe des parties d'une longueur égale [...]. Il n'y a pas de telle mesure pour la dimension du temps où vit l'auditeur.²⁷

Schütz pousse la conséquence jusqu'à refuser au rythme un rôle originairement musical. « Il n'est pas du tout certain que le rythme soit essentiel à l'expérience musicale elle-même. »²⁸ Cette thèse est si originale et peut paraître si choquante qu'elle mérite qu'on s'y arrête un instant. Pour Schütz, « la musique appartient à la *durée* interne par sa mélodie, son harmonie et sa conduite vocale, mais elle appartient au temps par son rythme »²⁹. Le rythme est la musique « qui a cessé de devenir »³⁰, la musique dont la durée s'est figée dans l'immobilité d'un temps intégralement déroulé. Mais, paradoxalement, Schütz souscrit à une allégation de Wagner selon laquelle, sans le rythme, il nous serait impossible de connaître la musique. Toute la question est donc de savoir si la durée peut être rythmique (ou rythmée), ou si elle exclut au contraire la dimension rythmique. L'erreur de Schütz, ici³¹, provient peut-être du fait qu'il croit devoir définir le rythme en termes de longueurs de temps (comme on le fait souvent dans l'éducation musicale traditionnelle, où l'accent est mis sur la longueur physique des notes : « une noire vaut deux croches », etc.); or, le rythme se définit plutôt - nous tenterons de l'établir en détail - en termes de flux qualitativement différencié, et il est dès lors parfaitement compatible avec la *durée* bergsonienne, laquelle se caractérise aussi par des différenciations qualitatives. Le passage suivant d'Ansermet en donne la confirmation :

Ce que produit encore l'« inauthentique », ce sont ces exécutants qui croient que la musique est dans le texte [...]. La musique est un événement de durée ; elle est une durée qui se temporalise, c'est-à-dire qui s'organise intérieurement - aussi tout y est durée,

26. L'expression peut être lue, de toute évidence, comme une allusion au métronome.

27. A. Schütz, *op. cit.*, p. 74.

28. A. Schütz, *op. cit.*, p. 86.

29. *Ibid.*, p. 38.

30. *Ibid.*

31. Qu'il y ait erreur sur ce point, c'est ce que confirme à nos yeux le caractère contradictoire ou arbitraire des rares passages que Schütz consacre au rythme, ainsi que le fait que l'examen détaillé du rythme, annoncé en plusieurs endroits des *Fragments* et même dans d'autres écrits, n'a jamais été mené à bien.

même l'instant. Mais, vue dans le texte, la musique est faite de longueurs de temps mesurées sur une unité du métronome, l'instant a la nature d'un point géométrique ; la musique n'est alors plus un flux qui se modèle, mais une agrégation de longueurs de temps. Or, on ne fera jamais un rythme en ajoutant, par exemple, une croche et une double croche à une croche pointée ; un rythme est la manière dont se modèle la cadence d'un mouvement et, à le voir autrement, on manque cette cadence. [...] Nous ne connaissons le temps, dans notre conscience contingente d'un corps, que sous l'espèce d'une cadence qui est celle de notre geste ou de notre respiration.³²

C'est dire - au rebours de Schütz - que la durée en son mouvement unitaire même est rythmique.

Notre analyse n'avait porté jusqu'ici que sur le paramètre mélodique (et, incidemment, harmonique) du vécu musical, c'est-à-dire les paramètres portés par les intervalles. Or, la dimension rythmique, elle aussi, est déjà impliquée dans la microstructure interne d'un son isolé. Pour tenter de rendre compte, là encore, des phénomènes les plus élémentaires, reprenons le son isolé, précisément, dont nous avons dit qu'il est constitué d'une attaque et d'une phase de résonance. Si nous appréhendons le phénomène en mettant hors circuit toutes dimensions mélodiques liées à la perception d'une vibration à fréquence constante, nous sommes en présence (comme dans le cas d'un coup de cymbale par exemple) d'un impact et d'une phase de résolution, cette dernière résultant de l'impact comme sa conséquence inévitable. De même que, tantôt, la résonance variait en fonction de l'attaque, de même ici la résolution varie en fonction de l'impact. La relation entre un impact et sa (ou ses) résolution(s), constitutive de tout rythme, est donc déjà contenue en puissance dans un seul son, de même qu'y était contenu en puissance tout le système des relations tonales³³. La différenciation de l'impact et des résolutions est la caractéristique de toute articulation, et constitue, à ce titre, la condition nécessaire de toute transmission intersubjective d'un vécu musical : seul ce qui est articulé peut se transmettre, se communiquer. La relation spécifique, au sein d'un seul son, entre impact et résolution(s) - dont nous avons vu qu'elle peut varier - est appelée proportion³⁴.

32. E. Ansermet, *op. cit.*, p. 151.

33. Par relations tonales, précisons-le encore à toutes fins utiles, nous n'entendons pas la tonalité au sens étroit, mais au sens le plus large, incluant les modes et la musique modale, de même ce que la musicologie appelle polytonalité, ou la tonalité libre (*freitonale Harmonik*), etc. Dès lors que plusieurs sons entrent dans un système relationnel, il se forme inévitablement un ordre de priorités, de telle sorte qu'un « centre tonal » apparaît, c'est-à-dire un son en fonction duquel les autres sont vécus, alors qu'il n'est pas symétriquement vécu en fonction d'eux. Cf. P. Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz* (1937), Mayence, Schott, 1940 (réimpression), vol. 1 : *Theoretischer Teil*, III, 10, pp. 118 sq.

34. La proportion, définie comme relation spécifique entre un impact et sa ou ses résolutions, se matérialise aussi bien dans le geste du chef d'orchestre que dans l'archet du violoniste ou

Nous verrons plus loin que le rythme est la trace, la matérialisation d'une forme d'énergie, il est une certaine qualité de mouvement, caractérisée par une unité de base que nous appelons la pulsation. C'est par l'appréhension d'une pulsation que passe nécessairement le premier contact avec un processus musical ; si j'entends un orchestre jouer au loin, j'assimilerai la pulsation de ce qu'il joue, et je marcherai, ou danserai, ou battrai des mains cette pulsation. Lorsque j'entame l'étude d'une nouvelle partition, la pulsation est la première dimension que je cherche à susciter dans mon vécu ; elle conditionne l'accès à tout le reste³⁵. D'après ce qui précède, il est clair également que l'identité du geste et du son, en quoi consiste le principe de la technique de la direction d'orchestre, repose avant tout sur le fait que le chef bat une *pulsation proportionnée* : une succession de battements dont chacun est composé d'un impact engendrant sa ou ses résolutions selon une relation spécifique.

Ce qui nous intéresse en premier lieu dans le présent contexte, c'est le fait que les battements d'une pulsation (ou, comme nous dirons plus simplement : les pulsations) forment à leur tour des articulations d'ordre supérieur, composées, elles aussi, d'impacts et de résolutions : elles se groupent en *mètres*. Le mètre est la plus petite unité organisée de façon indépendante au sein de laquelle toutes les relations entre pulsations sont effectives. Autrement dit, s'il y a vécu musical, les pulsations ne sont pas simplement juxtaposées en une simple succession physique d'entités identiques, mais elles s'intègrent en des unités relationnelles supérieures tout en se différenciant : certains battements assumeront la fonction d'un impact, d'autres celle d'une résolution.

Nos analyses précédentes peuvent être reprises ici avec de légers ajustements. De deux sons identiques (disons : deux coups frappés sur une cloche), la conscience vivra le premier comme impact, le second comme résolution. En effet, avant le premier son, ma conscience n'était pas « touchée » ; c'est pourquoi, après le silence qui le précédait, le premier son a plus de « poids » que le second, qui tombe sur une conscience déjà fécondée ; le deuxième son sera donc vécu comme plus faible. Ce groupement de deux pulsations produit donc un mètre dont la physiologie naturelle est ainsi caractérisée : « fort - faible ». Dans le cas de trois sons successifs, il en va de façon semblable : j'entends le premier comme impact, les deux autres comme résolutions, le

dans le souffle de l'hautboïste : des noires pointées dans un rythme ternaire (par exemple 3/8) requièrent une autre proportion que des noires dans un rythme binaire (par exemple 2/4). C'est dire que la caractérisation conventionnelle du son par les quatre paramètres de la hauteur, de l'intensité, du timbre et de la durée est bien insuffisante : dans notre exemple, les noires pointées et les noires peuvent fort bien avoir la même durée au chronomètre, un monde les sépare. Le rythme n'est pas tant une affaire de durée que de proportions, c'est-à-dire d'impacts et de résolutions (ce que la musicologie exprime traditionnellement, mais de façon à la fois trop statique et trop grossière, par les notions de « temps forts » et de « temps faibles »).

35. C'est pourquoi l'initiation musicale en bas âge peut utilement commencer par l'identification de, ou mieux : l'identification à diverses pulsations. Il est à noter que le contact avec la musique, chez les individus les moins musiciens, peut ne pas dépasser ce stade : c'est cette particularité qu'exploite la musique militaire.

troisième son étant encore plus faible que le second (ce qui indique - c'est un élément nouveau par rapport au cas précédent - qu'il y a des gradations entre résolutions). La physiologie naturelle vécue en ce cas est donc « fort - plus faible - le plus faible ». Pour quatre sons successifs, c'est toujours le premier qui sera vécu comme impact et les trois autres comme résolutions ; mais le vécu s'enrichit ici d'une complexité nouvelle : les résolutions ne vont pas en s'affaiblissant continûment, mais sur le troisième son - la seconde résolution - j'éprouve comme un nouvel accent (certes plus faible que l'impact initial), comme un renouvellement de l'énergie. Nous avons déjà vu que toute masse élastique mise en vibration ne se meut pas dans son intégrité, mais se subdivise en deux, en trois, etc. Ce principe est également applicable ici : les quatre sons forment une masse qui se subdivise en deux moitiés, formant une articulation subordonnée, si bien qu'on obtient la physiologie naturelle « le plus fort - plus faible - plus fort - le plus faible ». Si cinq sons identiques se succèdent, j'entends toujours le premier comme impact et les quatre suivants comme résolutions, lesquelles se divisent selon une sous-articulation. Or, à la différence de la situation précédente, l'articulation des résolutions entre elles n'est pas univoque ici et ne peut être déterminée que par d'autres paramètres (rythme, mélodie, harmonie). Un groupement de cinq sons peut ainsi s'articuler en 3 + 2 (« le plus fort - plus faible - encore plus faible - plus fort - le plus faible »), ou en 2 + 3. Des considérations analogues s'appliquent à tous les groupements de plus de cinq sons.

Un mètre est donc un système relationnel de forces vécues. Lorsqu'on cherche à le fixer par l'écriture, il devient ce qu'on appelle traditionnellement la mesure. On sait que les barres de mesure n'ont été introduites dans l'écriture musicale qu'au début du XVII^e siècle ; mais ce serait fort mal raisonner, et confondre la cause avec l'effet, que de croire que la musique des siècles précédents ignorait le mètre ; bien au contraire, c'est l'indice que les musiciens des époques antérieures n'avaient pas besoin d'un support visuel pour ressentir un élément constitutif de toute évolution musicale, et que le besoin d'une notation s'est fait sentir en raison d'un accroissement progressif de l'effectif des ensembles instrumentaux (et peut-être aussi en raison d'une certaine évolution de la pratique musicale qui rendait de moins en moins aisée une intériorisation du vécu).

Quoi qu'il en soit, nous venons de dresser un inventaire complet des relations possibles de plusieurs pulsations au sein d'un mètre : il y a des impacts et des résolutions, des résolutions différenciées entre elles, des renouvellements d'énergie au sein même d'une série de résolutions issues d'un impact. Toutes les situations métriques, même les plus complexes, sont couvertes par cette typologie. Nous parlions de la « physiologie naturelle » de chaque mètre : cela signifie que la conscience vit les relations que nous avons décrites, dès lors qu'elle établit des relations entre plusieurs pulsations supposées identiques. Mais il convient d'ajouter que cette physiologie naturelle peut être *contredite* par d'autres paramètres (rythmiques, mélodiques, harmoniques) ; un

rythme syncopé, par exemple, est vécu comme tel parce qu'il contredit (tout en la présupposant et en la reconduisant constamment) la physiologie naturelle d'un mètre établi. De même, un intervalle mélodique actif, intervenant sur le « temps faible » d'une mesure (comme on dit traditionnellement), contredit le moment métrique de la résolution. Les compositeurs travaillent sans cesse avec ces contradictions, qui sont une source de contrastes, créant de la tension, alimentant la substance du discours musical.

La conscience musicale intègre les unités métriques se succédant, dans des unités d'ordre supérieur qu'on appelle des périodes. Par ce terme, il ne faut pas entendre (comme le fait trop souvent l'analyse musicologique) des décomptes de mesures, mais derechef des systèmes relationnels de forces qui se constituent réciproquement comme *arsis* et *thesis* différenciés, comme moments générateurs et moments générés, si bien qu'on retrouve, à ce niveau déjà complexe de l'intégration fonctionnelle des détails dans la continuité organique d'une évolution musicale, les mêmes configurations que précédemment, avec toutes les possibilités de contradiction et de contraste qui en résultent³⁶.

Un continuum sonore ne pourra être perçu comme une évolution musicale que si « son ressort principal est de jouer en permanence sur ce qu'il y a d'identique et de différent dans la progression sonore »³⁷; en effet, toute différence ne peut être vécue comme telle que sur fond d'identité. C'est ici que la notion de *contraste* prend tout son sens et toute son importance : un contraste musical est une différence susceptible d'être résorbée en identité, plus précisément, une opposition susceptible d'être intégrée à une unité. Toute forme musicale résulte d'un processus évolutif nourri par des contrastes qui parviennent à un équilibre - la fin musicale étant définie comme le moment du processus où tous les contrastes ont été résorbés, où toute la tension a été détendue. Une opposition qui resterait opposition, sans intégration possible, entraverait le vécu de la musique en ce qu'elle rabattrait la conscience sur le plan de la simple successivité physique des phénomènes sonores. Mais, inversement, sans contrastes, l'évolution musicale n'avancerait pas, car rien, dans le vécu, ne justifierait le besoin d'une suite.

Trois points d'une évolution musicale tiennent donc une place privilégiée : le commencement, le point culminant et la fin. Le commencement se détache sur le silence, c'est-à-dire sur fond de repos. Si nous attribuons au repos la tension 0 (zéro), le commencement, quant à lui, incarne la tension 1. C'est un point d'origine pour tous les systèmes référentiels à l'intérieur desquels des contrastes peuvent être vécus. Ces contrastes peuvent être de nature rythmique, métrique, périodique, mélodique ou harmonique, ou encore (à un niveau supérieur intégrant plusieurs de ces paramètres) thématique. La première impression étant produite par le commencement, tous les contrastes seront reliés à

36. La création de contrastes au moyen de contradictions périodiques (interruption précoce d'une période établie par le commencement d'une nouvelle période, etc.) est particulièrement fréquente et originale chez Haydn.

37. R.-F. Mairesse, *op. cit.*, p. 99.

lui. Nous disions ci-dessus que dans chaque relation musicale est à l'œuvre une relation réursive. Illustrons-le par l'exemple (il faudrait ici, comme déjà bien des fois précédemment, pouvoir disposer d'un exemple en acte, exécuté de façon concrète sur un instrument) ; soit la succession *fa-sol-fa*. Le premier son agit sur nous (sur moi, exécutant ; sur moi, auditeur) ; il se produit une certaine identification de notre monde affectif à ce son. Le vécu est celui d'une certaine stabilité ; tout est encore ouvert ; il ne s'agit pas encore d'un mouvement musical. Le deuxième son vient *après* le premier : je vis le temps qui est révélé par ces deux phénomènes non simultanés. Je suis aussi dans un état plus instable - qui me fait éprouver le besoin d'un retour à la stabilité. Le moteur qui garantit qu'on puisse suivre les éloignements, c'est le fait de quitter la stabilité en ayant le désir de la regagner. Sinon, il pourrait ne 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 (en l'occurrence : active extravertie), c'est-à-dire pris par des liens qui dépassent l'unidirectionnalité. Ce que le premier son a réveillé en nous *reste* présent au moment où le deuxième son arrive ; chaque relation musicale, répétons-le, est ainsi caractérisée par les deux directions, discursivité et récurivité.

C'est donc parce que la conscience a été arrachée au repos qu'elle éprouve le besoin d'y retourner. Mais c'est précisément parce qu'elle est engagée dans des relations musicales que la seule voie de retour possible vers le repos consiste à suivre l'évolution de ces relations. Notre exemple *peut* être joué de façon à constituer un minuscule morceau de musique : si, après le *sol*, qui fait contraste avec le *fa* et crée une tension, le *fa* final s'enchaîne de sorte à résorber ce contraste et à ne laisser subsister (chez moi, exécutant, ou chez moi, auditeur) aucune tension, aucun besoin d'une suite, alors il y a eu réalisation d'une forme musicale. Mais le deuxième *fa* peut également être joué de façon à être vécu comme une intensification du premier, préparant et donnant naissance à un saut mélodique ascendant plus tendu encore (une quatrième note qui serait, p. ex., *la*) ; dans ce cas, la situation est entièrement différente ; les contrastes plus riches me portent plus loin, et requièrent une suite qui permette en quelque façon de les résorber.

Au-delà de cet exemple, on comprend donc que toute évolution musicale est vécue comme une expansion articulée (c'est-à-dire un mouvement expansif dans lequel il y a des « respirations », des inflexions intermédiaires) alimentée par des contrastes, et conduisant nécessairement à un point culminant, point de tension maximale (qui ne coïncide pas forcément avec le moment d'intensité sonore maximale), où l'expansion cesse et où commence une phase compressive, elle-même articulée, au cours de laquelle la tension accumulée est peu à peu éliminée, jusqu'à ce que la fin soit atteinte, et que la conscience musicale soit rendue au silence - et au repos.

Il n'est pas exclu, en principe, qu'une telle continuité expansive soit réa-

lisée à l'occasion d'une improvisation³⁸. Mais cela requiert une liberté et une disponibilité affective que peu d'individus, dans notre culture, sont capables d'atteindre ou de préserver. C'est pourquoi il est plus facile de suivre le parcours déjà effectué par un compositeur (qui a pu tâtonner, qui a eu droit à l'erreur). Celui-ci, dans sa démarche créatrice, découvre peu à peu une légalité à laquelle l'exécutant sera tenu de se conformer. Très libre au commencement, le compositeur est de plus en plus lié, à mesure que le processus de composition avance, par les forces qu'il a déjà mises en jeu.³⁹ L'exécutant, qui connaît le parcours, est tenu, dès le commencement, de calibrer les contrastes de façon à recréer la continuité de l'expansion jusqu'au point culminant, et de celui-ci jusqu'à la fin - faute de quoi la succession des sonorités ne deviendra pas de la musique, faute de quoi l'œuvre ne surgira pas.

L'œuvre musicale, Roman Ingarden l'avait noté, est un nœud de paradoxes : elle existe et elle n'existe pas ; elle est une réalité et une abstraction ; elle est un objet temporel et elle est hors du temps ; elle est simultanément et indissociablement sensible et intelligible, matière et esprit.

Le premier de ces paradoxes concerne l'existence même de l'œuvre musicale. Elle n'est pas un objet réel (matériel) qui serait perçu par une succession d'esquisses (*Abschattungen*). On ne peut pas la considérer comme un objet « idéal », puisqu'elle a été créée par un être humain, et non pas « découverte » déjà existante, et qu'elle n'est pas « atemporelle » (*zeitlos*) comme le sont les objets idéaux (par exemple ceux des mathématiques). Créée dans un temps donné, l'œuvre existe après que le processus de sa création est entièrement achevé. Or, un objet ne peut en même temps être idéal et créé par des causes réelles.⁴⁰

Selon Ingarden, ne font pas partie intégrante de l'œuvre musicale la partition, l'interprétation, les effets psychiques.⁴¹

Rares sont les cultures musicales dans le monde et dans l'histoire humaine qui ont développé une écriture musicale aussi différenciée que l'Occident. C'est pourquoi on a cru devoir faire de la fixation écrite d'un morceau la condition de son statut d'œuvre. Les deux musicologues les plus influents de la seconde moitié du XX^e siècle ont discuté cette question en détail : alors que Carl Dahlhaus tient les notes pour l'essentiel d'une œuvre musicale (« l'œuvre se définit par l'écriture »), Hans Heinrich Eggebrecht défend un point de vue opposé⁴². Une définition de l'œuvre par l'écriture refuserait le statut d'œuvres

38. Encore faudrait-il s'entendre avec exactitude sur ce terme, qui véhicule bien des malentendus. Dans le jazz, par exemple, les musiciens improvisent toujours sur des schémas préétablis (« grille » de blues, etc.).

39. Ainsi le compositeur contemporain suédois Anders Eliasson explique que son travail consiste à être à l'écoute de ce qui est déjà là et à ne pas entraver les forces inhérentes aux combinaisons sonores. Mais on connaît de nombreux témoignages qui vont dans le même sens, par exemple dans la correspondance de Mozart ou dans celle de Tchaïkovski.

40. Cf. R. Ingarden, *op. cit.*, p. 43, p. 51.

41. Cf. *ibid.*, chap. 1-3.

42. C. Dahlhaus & H.H. Eggebrecht, *Was ist Musik?*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1985.

aussi bien aux morceaux de jazz, où une large part revient à l'improvisation, qu'aux morceaux transmis par des traditions immémoriales. C'est dire qu'une telle définition est bien trop restrictive. C'est donc à bon droit qu'Ingarden avait déjà exclu l'identification de l'œuvre musicale à sa partition, en alléguant que toutes les œuvres ne sont pas écrites. La partition n'est qu'un « système de prescriptions sténographiques et implicites »⁴³ qui tente de fixer certains des paramètres physiques (mais non pas tous) des sons (*Töne*) qu'il faut faire sonner (*klängen*) pour qu'une œuvre puisse, éventuellement, prendre forme. Une œuvre musicale ne commence à surgir qu'avec la première note qu'on fait sonner.

D'après Ingarden, il conviendrait de distinguer l'œuvre musicale de ses exécutions⁴⁴, pour les raisons suivantes. L'exécution est un événement acoustique, localisé dans l'espace et dans le temps ; elle est unique et ne peut se répéter ; le temps de l'exécution est un temps vécu qui a un commencement, un déroulement et une fin. Par contre, l'œuvre musicale n'est pas concernée par le temps et l'espace objectifs ; elle est une entité globale dont toutes les parties « existent » simultanément. De plus, chaque exécution est déterminée d'une façon précise dans tous ses détails, alors que l'œuvre laisserait ouvert un éventail de possibilités qui laissent le choix pour chacune de ses concrétisations. C'est dans cette dernière idée que se loge, à la lumière des précédents développements, un malentendu (certes très répandu), qui se traduit également par des expressions courantes (figurant aussi chez Ingarden) comme « l'œuvre en soi », « fidélité à l'œuvre », « respect de l'œuvre ».

En effet, une œuvre musicale n'existe qu'en tant qu'elle sonne, soit extérieurement dans un espace acoustique réel, soit dans une quasi-audition intérieure. Si nous ne la percevons pas comme un objet du monde, c'est qu'« il n'est pas possible de déterminer comme un tout un tel flux sonore à la fois en devenir et évanescant », si bien que l'œuvre « n'est jamais véritablement présente en tant que telle comme totalité car n'étant pas un objet posé là devant soi »⁴⁵. Peut-on encore, dans ces conditions, parler d'une œuvre comme si elle existait préalablement au processus qui la fait apparaître sans jamais lui conférer d'être ? Ne serait-il pas plus cohérent et plus exact de dire qu'une œuvre musicale surgit, ou se forme (*entsteht*), à chaque fois de nouveau, et à chaque fois d'une manière unique ? Plutôt que de parler d'une interprétation plus ou moins fidèle à l'œuvre, il faudrait dire alors qu'au cours d'un concert, l'œuvre a pris forme, ou non.

Reste la question de la définition de l'œuvre par ses effets psychiques. Ingarden a certes raison de polémiquer contre la *Gefühlsästhetik* qui conditionne

43. R. Ingarden, *op. cit.*, p. 68.

44. Pour des raisons que nous espérons avoir fait apparaître au fil de cette étude, nous préférons le terme d'exécution à celui d'interprétation. Dans le langage courant, les deux termes sont certes le plus souvent employés comme s'ils étaient synonymes, et Ingarden lui-même assume ce lexique ; mais il s'agit, pensons-nous, d'un abus de langage.

45. R.-F. Mairesse, *op. cit.*, p. 88.

encore aujourd'hui l'attitude de l'auditeur moyen envers la musique, qui n'est qu'un prétexte pour éveiller des associations personnelles d'images, de souvenirs, d'émotions provenant de sources diverses, mais toutes étrangères à la musique. Il ne faut, en effet, « confondre ni les réactions d'ordre instinctif que peut provoquer une musique légère et entraînant, ni les émotions ressenties subjectivement à l'audition d'une composition plus complexe, avec l'élaboration d'un 'sentiment authentique' dans une écoute véritablement attentive au sens musical de l'œuvre »⁴⁶. Mais faut-il en conclure, pour autant, « qu'il n'y a aucune commune mesure entre des affects et des sons »⁴⁷? On a tenté ci-dessus, au contraire, d'établir une parenté structurelle entre le son et le monde affectif de l'homme, afin de pouvoir justifier, précisément, la validité de la notion de « sentiment authentique », qui sans cela resterait incompréhensible. Il ne semble pas que le sens musical puisse rester (fût-ce partiellement) indéterminé, mais qu'il est au contraire déterminé de la façon la plus univoque. Les mots du langage, signifiant des concepts, sont conventionnels et polysémiques, et ne prennent leur plein sens que dans le réseau des significations que constitue une phrase, un texte. De même, et plus encore, un intervalle, un accord, dès lors qu'ils sont engendrés dans l'enchaînement continu d'un processus musical, acquièrent une univocité contraignante. Et cette univocité est bien celle d'une nuance affective précise, quand bien même nous ne pourrions pas la désigner par un mot⁴⁸. Il faut s'entendre sur ce que signifie l'affirmation galvaudée : « la musique exprime les émotions » ; s'il s'agissait d'attacher à chaque mouvement musical, ou à chaque phrase, une étiquette portant « joie », « espoir », « angoisse », « jalousie », « gratitude », etc., on tomberait dans une caricature grotesque. Certes, il arrive - rarement - qu'on puisse associer à telle phrase musicale la dénomination verbale de l'affect qu'elle suscite en nous ; mais la plupart du temps, les nuances affectives sont trop spécifiques, trop précisément différenciées, pour que les concepts généraux du langage puissent les saisir.⁴⁹ Il serait plus exact de dire que chaque intervalle, chaque accord correspond, en tant qu'il est vécu dans un devenir musical, à une réalité affective propre. La seule façon de nommer cette réalité, ce serait de dire « ce ré mineur », par quoi il ne faudrait plus entendre un terme technique désignant une combinaison de données sonores, mais un affect vécu, senti, qui n'a pas d'autre nom. Une tierce majeure, une opposition rythmique 2:3 sont des vécus univoques, qui n'expriment rien sinon eux-mêmes, et qui prennent place parmi d'autres vécus appelés « amour », « déception » ou « enthousiasme ».

46. *Ibid.*, p. 110.

47. *Ibid.*

48. Il reste vrai, en un certain sens, que la musique est l'art de l'indicible et de l'ineffable, à condition d'éliminer toute l'imprécision vaporeuse et vague que suggèrent ces termes. La musique est non pas moins, mais plus précise que le langage : elle « nomme », elle suscite, ce que le langage ne peut nommer.

49. Rappelons l'analyse des rapports entre l'art et le langage développée par Bergson dans *Le Rire*, chap. 3.

Il y a donc, dans le vécu musical, une univocité (*Eindeutigkeit*) de l'affectif, qui n'est accessible qu'à celui qui a d'abord mis hors jeu ses propres affects, puisque ceux-ci ne pourraient que parasiter le parcours affectif qu'une œuvre musicale - lorsqu'elle prend forme - est susceptible de nous faire vivre.

La notion d'interprétation, qui occupe une place constitutive dans la culture musicale contemporaine, véhicule les plus graves malentendus, à propos d'une prétendue liberté de choix de l'interprète, le « choix » du tempo, les « choix » interprétatifs. Ce qu'il est convenu d'appeler interprétation pourrait bien n'être que l'ignorance à l'égard des légalités auxquelles est soumise toute réalisation musicale. La même dialectique entre liberté et lois immuables gouverne déjà la création musicale (et sans doute, au-delà, toute création artistique). L'un des intérêts de l'approche phénoménologique est de parvenir à mettre en évidence que toute musique, comme tout art, dans son devenir et dans son évolution, obéit - fût-ce à l'insu des créateurs eux-mêmes qui les mettent en œuvre - à des lois immuables. Les grands créateurs du passé savaient bien, et l'ont explicitement affirmé⁵⁰, qu'il appartient à la puissance créatrice d'équilibrer l'opposi-

50. Cf. le sonnet de Goethe (1802) :

Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehen
Und haben sich, eh' man es denkt, gefunden;
Der Widerwille ist auch mir verschwunden,
Und beide scheinen gleich mich anzuziehen.

Es gilt wohl nur ein redliches Bemühen!
Und wenn wir erst, in abgemessnen Stunden,
Mit Geist und Fleiß uns an die Kunst gebunden,
Mag frei Natur im Herzen wieder glühen.

So ist's mit aller Bildung auch beschaffen.
Vergebens werden ungebundne Geister
Nach der Vollendung reiner Höhe streben.

Wer Großes will, muss sich zusammenraffen.
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.

(extr. de : Johann Wolfgang von Goethe, « Was wir bringen. Vorspiel bei der Eröffnung des neuen Schauspielhauses zu Lauchstädt », in : *Sämtliche Werke. Jubiläums-Ausgabe in 40 Bänden*, éd. Eduard der Hellen, Stuttgart/Berlin, Cotta, s.d., vol. 9, p. 235)

Nous proposons la traduction suivante :

La nature et l'art semblent se fuir,
Mais avant qu'on y songe, ils se sont retrouvés ;
Mon aversion aussi a disparu,
Et tous deux semblent pareillement m'attirer.

Il suffit sans doute d'un effort sincère !
Et après que, pendant des heures mesurées,

tion entre la liberté et la loi ; ce n'est qu'au XX^e siècle que s'est propagée une conception de l'acte créateur proclamant une souveraineté totale de l'artiste et une absence de toute règle, de toute contrainte, de toute légalité⁵¹. Aussi l'idée de lois immuables de la création artistique se voit-elle, de nos jours, immédiatement acculée au reproche d'ethnocentrisme : ce que certains compositeurs ou théoriciens de la composition ont cru devoir et pouvoir fixer sous le titre de lois absolues n'était que le reflet provisoire et bientôt obsolète des formes d'apparition historiques et génétiques de l'art, nées de l'état du développement sensible et spirituel des habitants d'Europe centrale ou occidentale. Or ce relativisme jette le bébé avec l'eau du bain, faute de distinguer, dans les matières de l'enseignement artistique (harmonie, contrepoint, théorie des formes, etc.), l'essentiel de l'accidentel ; il se met dans l'incapacité de rendre compte du fait que la musique de Josquin des Prés nous « parle » encore, alors même que les circonstances historiques, techniques, stylistiques, etc. ont entièrement changé. C'est ici que l'approche phénoménologique prend tous ses droits. Si les sciences trouvent leur objet « déjà là » et entreprennent immédiatement d'en étudier les propriétés, la phénoménologie comble une lacune : elle rappelle l'évidence oubliée selon laquelle tout objet se constitue dans les actes d'une conscience. De même, si la musicologie et l'histoire de la musique décrivent les formes et les styles dans leur diversité historique, la phénoménologie de la musique rappelle que la nature du son (même physique) est la même à travers les âges, et que les corrélations entre le son et la conscience sont susceptibles d'être décrites dans une universalité qui transcende la variété des cultures et des époques. C'est même à cette condition seulement que la diversité des manifestations historiques peut être comprise dans la plénitude de son sens.

Une question centrale de la phénoménologie de la musique concerne les « formes » musicales⁵² : leur signification se réduit-elle à celle de schémas apparus dans l'histoire et propres à un style ? Au lieu de les considérer selon une coupe longitudinale diachronique, comme le fait traditionnellement la mor-

Nous nous serons par l'esprit et le zèle attachés à l'art,
La nature pourra de nouveau librement embraser notre cœur.

Il en va ainsi de toute culture.
C'est en vain que des esprits non liés
Aspireront à l'accomplissement de la pure élévation.

Celui qui veut de grandes choses doit se concentrer.
Ce n'est que dans la limitation que se manifeste le maître,
Et seule la loi peut nous donner la liberté.

51. Pour la musique, une telle conception est défendue par exemple par F. Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Trieste, 1907, Leipzig, 1916, réédition commentée : Wilhelmshaven, Noetzel, 2001.

52. P. ex. la fugue, la forme sonate, le rondo, la forme tripartite A-B-A, le thème avec variations, etc.

phologie musicale, la phénoménologie les soumet à une coupe transversale et parvient à y voir différentes possibilités fonctionnelles⁵³ d'un même principe universel, qu'on peut, par métaphore, appeler organique, mais qui concerne l'activité même de la conscience musicale. Il s'agit en tous les cas d'alimenter une expansion musicale par des contrastes spécifiques dont l'affrontement accroît progressivement, selon un parcours articulé, la tension, jusqu'à un point culminant, après lequel le processus s'oriente vers la fin, définie comme le moment où tous les contrastes mis en jeu parviennent à l'équilibre d'une détente définitive. Seuls des contrastes peuvent donner naissance à une forme, parce que seuls des contrastes, en créant de la tension, sont générateurs de durée. Les contrastes peuvent être mis en œuvre de plusieurs manières : alternance, opposition, combinaison, interpénétration, etc. ; chaque mode de mise en œuvre donne lieu à des formes d'un type particulier. Il apparaît alors que la forme, loin d'être un schéma préalable qu'il s'agirait, pour le compositeur, de « remplir » avec un contenu, est en réalité le résultat pour ainsi dire matérialisé d'un processus en acte. Ce processus est nécessairement caractérisé par les fonctions originaires de tout mouvement vivant : le flux et le reflux, la tension et la détente, l'impact et la résolution. Toutes les formes, en tant que possibilités fonctionnelles de l'esprit, sont des variantes de la mise en œuvre d'un tel processus complexe de tensions et de détentes. En effet, chaque mouvement se tend vers un point de tension maximale, qu'on peut appeler le point culminant ou climax ; mais cette tension s'articule de multiples manières, si bien qu'on retrouve tension et détente à tous les niveaux, dans les parties d'un mouvement, dans les parties de ces parties, et ainsi de suite jusqu'aux composantes élémentaires que sont une mesure ou une cellule rythmique. Au-delà de leur succession et de leur diversité historique, les formes musicales reflètent donc l'efficacité de certaines forces, qui transcendent les âges et les styles. « Ceci pourrait constituer le fondement d'une considération intemporelle, qui atteint l'équilibre entre la liberté et la légalité, puisqu'elle dépasse l'opposition entre l'imitation de la tradition et sa destruction, et qu'elle rend secondaire le débat sur la nécessité de la découverte de nouveaux principes de construction »⁵⁴, débat qui - ajouterons-nous - a dominé la création musicale après 1945 jusqu'à nos jours.

L'unité d'un mouvement musical peut ainsi être caractérisée comme un mouvement interne qui traverse les sons d'un flux unitaire et remplit également les silences ; on pourrait même aller jusqu'à dire, avec Ernst Kurth, que « les

53. Cf. H. Tiessen, *Zur Geschichte der jüngsten Musik (1913-1928), Probleme und Entwicklungen*, Mayence, Melosverlag, 1928, p. 9.

54. « Vielleicht wäre dieses eine Basis für eine zeitlose Anschauung, die die Ausbalancierung von Freiheit und Gebundenheit erreicht, da sie den Gegensatz zwischen Kopieren und Zerstören des Überkommenen überflüssig und die Debatte über Finden und Nichtfinden neuer Bauprinzipien zu etwas Sekundärem macht. » (*Ibid.*) Le musicologue suisse Ernst Kurth, qui fait depuis quelques années l'objet d'une véritable redécouverte, a fondé toute la théorie de la musique sur le devenir des formes à partir de l'évolution de tensions psychiques qu'il appelle « énergies cinétiques ».

sons ne sont en fait que le ballast de la ligne »⁵⁵.

En considérant l'œuvre musicale de l'intérieur, dans son devenir, l'approche phénoménologique a toutes les chances d'être plus éclairante que toute esthétique qui examine, du dehors, l'œuvre achevée, ses propriétés et ses effets.

La notion de départ pourrait être celle d'énergie musicale, force à la fois physique et psychique, qui conditionne le mouvement, mais aussi les états de tension. Une mélodie, par exemple, est une force qui coule (*eine strömende Kraft*)⁵⁶; elle est un tout originaire, dont se détachent des notes, et non pas un regroupement de notes. Le rythme, lui aussi, est la trace vivante d'une forme d'énergie, qui le précède et le conditionne. La répartition des moments accentués et non accentués n'obéit pas à une grille préétablie, elle est fonction du mouvement. Plus précisément, il est possible d'identifier deux types d'énergie fondamentaux, le flux et l'accumulation (*Fluss und Stau*), ou encore l'énergie « cinétique » et « potentielle ». La musique se forme par une interaction incessante de ces deux formes.

La notion d'énergie doit être complétée par celle d'unité structurelle ; la conscience saisit la mélodie non comme sommation de processus multiples, mais immédiatement comme unité. C'est ce que la psychologie appelle une forme (traduction approximative du mot allemand *Gestalt*)⁵⁷. Il en va de même pour un complexe polyphonique : celui-ci engage un flux d'énergie unifié, qui est manifestement d'une autre nature que les flux d'énergie qui portent chacune des voix. À l'intérieur d'un complexe polyphonique, nous n'entendons pas des sons, mais des flux dynamiques que nous suivons sans trop de peine.

Un morceau apparaît dès lors comme l'unité structurelle d'un mouvement, une *Gestalt* faite de mouvement, mais aussi le mouvement d'une *Gestalt* : chaque son est en relation dynamique avec tous les autres, et notamment avec le commencement et la fin ainsi qu'avec le point culminant. Chaque écoulement de mouvement engendre un centre de gravité fédérant des tensions

55. E. Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (1917), cité par Tiessen, *op. cit.*, p. 17. Ernst Kurth a joué pour la phénoménologie de la musique un rôle comparable à celui que Franz Brentano ou Wilhelm Dilthey ont joué pour la phénoménologie générale : celle-ci s'est d'abord constituée, chez ces auteurs, sous la forme en quelque sorte prototypique d'une psychologie descriptive (cf. G. van Kerckhoven, « Le développement de l'idée de psychologie chez W. Dilthey », in : *Annales de phénoménologie* n° 1, 2002, pp. 99-133) ; tout en redéfinissant radicalement le statut logique et épistémologique des descriptions obtenues par cette méthode, Husserl a cependant pu intégrer une bonne partie de leur teneur dans la phénoménologie transcendantale. De même, les analyses conduites par Kurth dans sa *Musikpsychologie* (1931) ont alimenté les réflexions plus rigoureusement phénoménologiques ultérieures, et sont à l'origine de quelques-uns des développements de la présente étude.

56. E. Kurth, *Musikpsychologie*, Hildesheim/Zurich/New York, Georg Olms, 1990, p. 78.

57. Rappelons que c'est l'exemple privilégié du texte fondateur de la *Gestaltpsychologie*, dont la phénoménologie de la musique prolonge certaines investigations : Christian von Ehrenfels, « Über Gestaltqualitäten », *Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Philosophie* 14, 1890, pp. 249-292 ; nous identifions immédiatement une mélodie comme « la même » lorsqu'elle est transposée dans une autre tonalité, alors même que toutes les notes qui la « composent » ont changé.

qui viennent de lui ou qui vont vers lui. Ces observations nous conduisent au concept d'*image du mouvement* (*Bewegungsbild*)⁵⁸, image ne s'entendant pas ici en un sens visuel, mais traduisant le fait que nous avons la capacité à appréhender dans la simultanéité le déroulement d'une mélodie ou d'un mouvement ; il s'agit de la présentification simultanée d'un contenu qui se déroule temporellement, mais qui, se conservant en nous en tant que forme, se conserve plus aisément et avec plus de netteté que ses éléments. La *Gestalt* se conserve à travers de nombreuses modifications de ses composantes (transposition, accélération, ralentissement, altération des intervalles, etc.) ; l'unité « existe » donc au-delà de ce qui sonne réellement, et révèle l'activité constitutive de la conscience musicale.⁵⁹ Cette appréhension d'unités de mouvement est liée à la capacité d'« entendre vers l'avant et vers l'arrière », qui doit être soigneusement distinguée de la mémoire. Nous ne nous souvenons pas des sons passés (et encore moins des sons à venir) ; mais la conscience les retient dans une fonction de simultanéité, qui s'exerce d'ailleurs aussi dans la communication verbale ou dans la lecture de textes. C'est dire que la musique est autre chose qu'un art du temps, comme on l'a répété à satiété : elle apparaît certes dans le temps, mais son essence est intemporelle, dans le sens où elle présuppose la perception simultanée de l'unité. Le temps est une conséquence de la force qui tend à se mouvoir, et non pas un milieu préexistant. Le temps est secondaire par rapport au mouvement musical ; il en est le résultat.

Certes, le temps et le mouvement ne sont pas séparables (ce qu'avaient vu aussi bien Platon qu'Aristote). Le mouvement naît dans certaines conditions, qui révèlent aussi le temps. Mais aussi longtemps que l'on en reste à l'appréhension unidirectionnelle d'une succession (de maintenant à plus tard), on peut être sûr qu'on ne se situe pas encore au plan de la musique, dont le vécu enveloppe le dépassement de la direction « du passé vers le futur », n'étant pas, nous y avons assez insisté, conditionné par la seule successivité.

La difficulté des problèmes qui environnent cette question centrale provient, pourrait-on dire, de la confusion très fréquente entre le temps physique - la vitesse - et le temps musical - le tempo. Au lieu de définir le tempo comme « la vitesse à laquelle doit s'exécuter un morceau », comme cela se fait couramment, nous nous attacherons à distinguer soigneusement la vitesse (comme variable physique) du tempo (comme condition de l'activité de la conscience musicale).

Certes, le tempo a un corrélat dans le temps physique ; mais il ne se confond pas avec lui. On se souvient que l'enchaînement de deux sons dans la continuité d'un intervalle mélodique est fonction du temps, dans la mesure où

58. E. Kurth, *Musikpsychologie*, *op. cit.*, pp. 85 sq.

59. Qu'un motif ou qu'une mélodie « s'imprime », voilà ce qui explique la présence des canons dans la musique populaire et même enfantine (qui a souvent été considérée comme une énigme par la musicologie historicisante) : le canon est la forme la plus élaborée et la plus rigoureuse de l'imitation contrapuntique, mais il est la plus primitive du point de vue de la conscience musicale.

L'attaque qualifiée du deuxième son intervient à un moment approprié de la résonance du premier : or, cette résonance est déterminée par l'attaque, je n'ai aucune influence directe sur elle, je ne puis la « modifier » qu'en amont : avec une autre attaque, la résonance sera différente ; mais, dès lors que l'attaque a eu lieu, la résonance se déroule selon une temporalité qui lui est propre, à laquelle je peux seulement être attentif (ou non - si je ne le suis pas, j'attaquerai le deuxième son d'une façon telle que les deux sons resteront séparés, juxtaposés dans une simple succession physique, qui n'est pas une continuité musicale). La temporalité du phénomène n'est donc pas seulement physique, elle est aussi une temporalité du vécu : l'intervalle se constitue dans la durée. Si la seconde attaque vient *trop tôt*, « coupant la parole », pour ainsi dire, à la résonance du premier son, les harmoniques du deuxième son se superposant à ceux du premier, la continuité ne pourra naître, pas davantage que si la seconde attaque vient *trop tard* alors que la résonance du premier son est devenue trop faible et/ou trop terne pour « appeler », « engendrer » le deuxième. En d'autres termes, le tempo est une condition du vécu de la continuité dans une situation déterminée. Si le dépassement de la succession plurielle des phénomènes dans une structure simultanée n'a pas eu lieu, ce n'est pas que le tempo était faux, c'est que les sensations sonores qui apparaissent les unes après les autres dans le temps restent ce qu'elles étaient et n'ont pas pu être intégrées à une relation musicale : en toute rigueur, le tempo, en tant que condition, n'a pas même existé. Le tempo n'est donc pas indépendant de la richesse sonore : il y a interdépendance entre la richesse des phénomènes sonores et la vitesse à laquelle ils peuvent se succéder, ou plus exactement, la « vitesse » (cette fois entre guillemets) à laquelle la conscience est en mesure d'en vivre l'enchaînement, de les vivre dans la continuité. Interdépendance, disons-nous : la richesse sonore produite par une conduite d'archet dense et abondante (comme chez Oïstrakh) requiert plus de temps qu'une conduite d'archet virtuose et superficielle (comme chez Heifetz). Mais inversement, la vitesse a des effets sur la richesse. Nous pouvons résumer ces considérations en statuant que *chaque tempo a son spectre sonore propre*, en ce sens qu'il rend possible la formation d'une plus ou moins grande richesse d'épiphénomènes.

Cela signifie que le jugement selon lequel un tempo est « trop rapide » (outre qu'il s'agit d'une façon de parler impropre) ne résulte pas, comme le pense Ingarden, d'une confrontation de l'œuvre à son exécution (en ce sens que l'exécution serait trop rapide, mesurée à l'aune d'un tempo de l'œuvre). S'agit-il vraiment, dans un tel jugement, « de la relation entre plusieurs caractéristiques de l'œuvre et la valeur esthétique à laquelle elle aspire en tant qu'œuvre d'art ; ou encore, des liens entre plusieurs qualités qu'elle a en réalité, et celles qu'elle devrait avoir idéalement [...] ? » Nous ne le pensons pas : la conscience musicale ne compare pas l'exécution réelle à un idéal qu'elle porterait déjà en elle, mais elle cherche à relier des phénomènes sonores dans la continuité d'un vécu : c'est donc au seul réel qu'elle a affaire, c'est au réel seulement qu'elle se réfère, et c'est parce qu'elle ne parvient pas à transcender

la simple successivité des phénomènes qu'elle juge qu'une exécution est trop rapide ou trop lente.

Tentons d'illustrer cela par une comparaison qui, comme tous les exercices de ce genre, comporte ses limites, mais peut donner quelque chose à voir. Soit une situation concrète dans laquelle j'ai à prononcer un texte : une prière, un poème, un monologue de théâtre. Si je suis animé par l'intention de *vivre moi-même le sens* de ce texte et de le *transmettre* à un auditoire, j'adapterai (d'autant plus naturellement que j'aurai quelque expérience « oratoire ») ma diction aux circonstances de cette transmission : cela se passe dans un salon, au cours d'une soirée ; sur une scène, devant un parterre ; dans la nef d'une cathédrale ; dans l'intimité de ma chambre. Suivant le nombre des auditeurs, la distance qui me sépare d'eux, les dimensions de l'espace où je me situe (avec eux), les propriétés acoustiques de cet espace (acoustique sèche ou réverbérante, etc.), je prononcerai le texte à voix plus ou moins haute, avec un débit plus ou moins rapide, en détachant plus ou moins les syllabes, en marquant plus ou moins fort la différence entre syllabes accentuées et non accentuées, en ménageant des silences plus ou moins longs, etc. La diction du texte, en tant qu'événement acoustique, sera en chaque cas fort différente, comme le remarquerait avant tout un auditeur qui, ne maîtrisant pas bien la langue, n'entrerait pas dans la sphère du sens. Mais ni moi, ni les auditeurs, si nous sommes « pris » par le sens, n'attacherons d'attention au résultat « physique » (acoustique) de cette récitation : ils ne seront pas frappés, par exemple, que la même prière, prononcée dans ma chambre, ait duré moins longtemps que dans la nef de la cathédrale. La différence des manifestations physiques est « au service » de la vivification d'un sens à chaque fois identique ; et c'est bien parce que le sens que je cherche à vivre et à faire vivre est toujours le même, que je suis amené à le traduire par des manifestations physiques qui sont à chaque fois différentes, parce qu'à chaque fois déterminées par une situation concrète à laquelle je réagis, c'est-à-dire à laquelle je m'adapte *en écoutant*⁶⁰. En revanche, si mon attention était fixée sur une identité de la réalisation physique (même débit, même diction en toutes circonstances), il est à peu près certain que le sens serait « manqué », en ce sens que je ne parviendrais ni à le vivre, ni à le communiquer. Toscanini revendiquait le mérite d'une grande « objectivité » de ses « interprétations ». Il était particulièrement fier de parvenir à diriger une symphonie avec une durée sensiblement égale dans le monde entier, quel que fût l'orchestre qu'il avait devant lui, quelle que fût la salle du concert ou de l'enregistrement ; le fait est attesté par les études les plus sérieuses.⁶¹ Or,

60. Ces différences de réalisation, résultant du respect, dans une situation déterminée, d'une légalité inhérente au texte (le tissu des relations qui en constituent le sens), ne constituent donc nullement « différents choix interprétatifs ».

61. Cf. le monumental ouvrage de Tamás Tarnóczy, *Einführung in die musikalische Akustik*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1991, pp. 252 sqq. Une série de tableaux, juxtaposant les durées chronométrées de plusieurs exécutions de la même œuvre par le même exécutant, est assortie du commentaire suivant : « À partir de l'analyse détaillée d'inventaires semblables, il est tout au

de tout ce qui précède, il ressort assez que cet « idéal » artistique de non-adaptation à l'environnement sonore (c'est-à-dire de non-écoute) est pour le moins étrange.⁶²

En tout état de cause, si quelqu'un, dans l'auditoire, juge que j'ai prononcé le texte en question « trop vite » ou « trop lentement », un tel jugement ne saurait avoir de sens relativement à « l'œuvre », comme s'il y avait une vitesse propre à celle-ci, que j'aurais simplement « manquée » dans ma récitation ; il peut seulement signifier que, dans cette situation précise, l'auditeur n'a pas réussi à transcender la succession des composantes phonétiques de mon discours afin de parvenir à l'unité vécue d'un sens.

Les limites de la comparaison qu'on vient de tenter résident évidemment dans la nature même de ce sens : il suffira de rappeler que le sens musical n'est pas sémantique, mais immanent : dans les sons, disait Ansermet, la musique se signifie elle-même.

moins possible de constater qu'il y a des solistes et des chefs qui s'en tiennent strictement à la prescription du compositeur. À cet égard, Toscanini est un modèle impressionnant. En guise de contre-exemple, on pourrait citer Furtwängler. » Sergiu Celibidache, sans connaître l'ouvrage que nous citons ici, avait coutume d'opposer Furtwängler, modèle du vrai musicien quoique piètre chef d'orchestre, à Toscanini, incarnation du chef d'orchestre non musicien.

62. Il y aurait lieu d'approfondir la question des indications de tempo portées sur leurs partitions par les compositeurs. On sait que Bach, par exemple, ne note que très rarement une indication. Là encore, il serait imprudent de conclure que la musique baroque se caractérisait par une plus grande « liberté des interprètes dans le choix du tempo » : il est au moins aussi légitime de conclure que les musiciens baroques étaient capables d'imaginer le tempo à partir de la teneur harmonique, mélodique et rythmique d'un mouvement (tels intervalles ne se laissent pas combiner à n'importe quelle « vitesse »), et n'avaient pas besoin de béquilles. Ce n'est qu'avec l'affaiblissement de cette capacité et les abus qui s'ensuivirent - notamment de la part des chefs d'orchestre - que le besoin se fit sentir, avec une urgence croissante, de fixer verbalement des indications de caractère, puis la vitesse précise d'une pulsation au métronome, et enfin (chez Bartók) la durée chronométrée à la seconde près de chaque mouvement, voire de chaque section ou phrase d'un mouvement. Mais une telle indication chiffrée ne peut correspondre à aucune réalité, puisque la réalité est toujours celle d'un instrument ou d'un orchestre qui a des sonorités spécifiques, jouant dans un espace à l'acoustique spécifique ; faire naître des relations musicales entre les sons suppose la prise en compte attentive de ces paramètres : l'écoute.

La phénoménologie du temps d'Eugen Fink

ALEXANDER SCHNELL

I. CONSIDÉRATIONS INTRODUCTIVES

Dans cette étude, nous nous proposons de présenter les contributions d'Eugen Fink, le collaborateur le plus important de Husserl, à la *phénoménologie du temps*. Il s'agit pour lui de savoir - en s'inscrivant par là dans la lignée de Heidegger autant que de son maître - si les phénomènes ultimement constitutifs du temps ont (ou non) un caractère *intentionnel*. Or, ce caractère intentionnel - qu'un objet soit actuellement visé ou non - des phénomènes ultimement constitutifs du temps est si intimement lié à l'objet et à la méthode phénoménologiques qu'il a été élevé, on le sait, au rang de « contrainte minimale » de la phénoménologie elle-même¹. Du coup, sa remise en cause nous situe d'ores et déjà *aux confins* d'un philosophe qui a toujours récusé de se laisser enfermer en quelque « système » que ce soit.

C'est justement en prenant conscience de ces enjeux absolument fondamentaux de la phénoménologie du temps que Fink, chargé du travail d'édition des *Manuscrits de Bernau*² depuis la fin des années 1920, réintroduit la notion de « système » dans la phénoménologie husserlienne - dans une acception qui s'écarte toutefois de celle de la philosophie classique allemande, du moins dans ses habits *hégéliens* qu'on connaît. Le « système » qu'il a en vue doit permettre d'inscrire les analyses particulières dans un « horizon systématique » qui permet d'en dévoiler l'unité profonde sans que celle-ci soit posée d'emblée d'une manière dogmatique et sans qu'elle trahisse le précepte phénoménologique fondamental d'un « retour aux choses mêmes ». Un tel système est appelé par Fink « système ouvert »³. Si la phénoménologie husserlienne effectue

1. J.-T. Desanti, *Réflexions sur le temps. Variations philosophiques I*, Paris, Grasset, 1992, p. 84, p. 116, p. 118.

2. *Die Bernauer Manuskripte über das Zeitbewusstsein (1917/18)*, *Husserliana XXXIII*, R. Bernet et D. Lohmar (ed.), Dordrecht, Boston, Londres, Kluwer, 2001. J.-F. Pestureau est en train de préparer une traduction française de ces manuscrits qui paraîtra dans la collection « Kritis » chez J. Millon.

3. Cf. le *Manuscrit B-1*, p. 22a : « La spécificité du mode de travail d'E. Husserl est que tous ses projets systématiques ne sont pas des constructions qui précèdent l'investigation concrète, mais qu'ils *croissent dans les analyses*. Or la possibilité des analyses remplissantes déborde à son tour le projet systématique, lequel a donc le caractère de la mobilité. Ceci est un caractère fondamental de la phénoménologie [d'être] le *système ouvert*, malgré sa rigueur ». (« Das