



UNIVERSITÉ DE NANTES

Corentin Jadé

# Étude phénoménologique de la structure rythmique de la musique

sur

« Pulsation, mètre, période.

Phénoménologie du vécu musical 2 »

de Patrick Lang

Phénoménologie de la musique

sous la direction de Patrick Lang

L3 Philosophie  
Année universitaire 2015-2016

Faisons un constat. Proposons par exemple au lecteur de se saisir d'un métronome, de préférence électrique, ou de se référer au bruit de la trotteuse d'une montre. Il s'agit de prêter l'oreille à une succession de sons brefs, réguliers, et identiques. Par exemple, sur un métronome, sans prendre une vitesse trop lente ou trop rapide<sup>1</sup>, proposons d'écouter attentivement et de considérer ce que nous entendons dans la succession de « bips » : souvent, après le premier battement, le second paraît plus faible, plus effacé. Et puis, quand le troisième arrive, il nous paraît reprendre l'intensité du premier battement, ou bien c'est le quatrième, ou le cinquième ; si bien que nous ne pouvons nous empêcher d'entendre, voire de compter : « un, deux, un deux... » ou « un, deux, trois, un, deux, trois... » ou bien « un, deux, trois, quatre, un... ». Et pourtant, mécaniquement, le métronome, lui, émet toujours le même son à l'identique. Ce premier constat est une observation phénoménologique qui vise à montrer que la structuration d'une succession de sons se fait dans notre esprit, et que celui-ci peut même assembler des sons qui ne présentent *a priori* aucune construction préalable. Ces suites de sons ainsi constituées sont donc le fruit de l'esprit humain, et elles se retrouvent d'une personne à l'autre ; cette observation servira ici de base pour mieux comprendre et introduire l'article dont il sera question.

## Introduction

Cet article de Patrick LANG<sup>2</sup> est en quelque sorte un complément à une précédente publication du même auteur<sup>3</sup>. Il s'agit principalement de répondre aux diverses réactions qu'a suscitées ce premier article en fournissant, d'après les mots du texte, un « morceau véritable de *phénoménologie appliquée* ». L'auteur entend par là que « Pulsation, mètre, période » n'abordera pas les considérations phénoménologiques au fondement des thèses défendues, mais qu'il cherchera au contraire à les illustrer, à les approfondir, à en développer un pan en prenant comme base un aspect particulier de la musique : l'analyse du rythme. Et c'est pourquoi nous préférons renvoyer le lecteur à l'article de 2008, qui ne sera pas étudié précisément dans ce travail, s'il est désireux de mieux saisir les enjeux qui seront abordés, et de mieux comprendre la pensée de l'auteur.

Enseignant en philosophie à l'université de Nantes, Patrick LANG est spécialisé dans la phénoménologie, et plus particulièrement la phénoménologie de la musique. Il est de plus porteur d'une formation musicale, qui non seulement lui permet d'aborder son objet en tant que technicien,

---

1 De préférence entre 80 et 140 battements par minute ; il s'agit de prendre une vitesse ni trop lente ni trop élevée pour faciliter l'expérience. Des vitesses trop extrêmes sont plus difficiles à saisir.

2 Paru dans la revue *Annales de phénoménologie* n°13 (2014), p. 211-243

3 LANG, P. : « Introduction à la phénoménologie du vécu musical », *Annales de phénoménologie* n°7 (2008), p. 47-76

mais aussi en tant que musicien. C'est pourquoi de nombreuses considérations dans l'article nécessitent une certaine finesse de l'oreille, et nous demandons à notre lecteur, comme LANG au sien, de se rendre sensible à des subtilités musicales qui peuvent paraître de prime abord imperceptibles.

Largement inspirée par les travaux de Sergiu CELIBIDACHE<sup>4</sup>, cette phénoménologie de la musique cherche à transmettre les enjeux d'une compréhension nouvelle de ce qu'est vraiment la musique. LANG introduit son article en prenant une position critique à l'égard des idées communes : il n'y a pas d'interprétation en musique. Pour résumer un conflit très fréquent encore aujourd'hui quand il s'agit pour un musicien d'aborder une œuvre, le choix se trouve souvent entre les partisans du suivi à la lettre de la partition, dans la lignée de Toscanini (« *come è scritto* »), ou ceux qui affirment que la musique est à rechercher en dehors de la partition, comme Mahler qui affirmait que tout est dans la partition, sauf l'essentiel. Pour la phénoménologie le problème est mal posé, et la vérité musicale, c'est-à-dire ce qui est à rechercher dans l'exécution d'une œuvre, se juge sur le seul critère du vécu du musicien, qui passe par l'écoute attentive et avertie des sons et de leurs relations. Il s'agit de « ressentir les forces » qui animent la musique, et la phénoménologie se propose de dire la plus grande univocité possible dans les vécus. Pour reprendre une phrase de l'auteur qui nous semble particulièrement bien résumer cette idée, avec force et concision, nous dirons que « faire de la musique, c'est d'abord écouter, et c'est écouter toujours »<sup>5</sup>.

À des fins principalement didactiques mais aussi par souci de fidélité, nous respecterons la structure et l'enchaînement du texte dans la mesure où les différentes notions sont abordées dans un ordre qui permet une meilleure compréhension, et que la connaissance des premières est demandée pour l'assimilation des suivantes. Ces notions principales sont divisées en trois grandes parties, comme comprises dans le titre : la pulsation, la métrique, et la périodique. Ces parties constitueront donc aussi la structure de ce travail, et il s'agira pour chacune d'elles d'en rendre compte en tentant d'expliquer ce qui nous semble être l'essentiel à transmettre, et de mettre en relief certains aspects au détriment d'autres, car l'objectif n'est pas de restituer tout l'article.

Commençons par rappeler une dimension de la musique essentielle aux yeux de l'auteur : c'est le fait que la musique doit transmettre un contenu. Nous entendons par là non pas un contenu descriptif ou littéraire, mais un contenu purement musical. Elle doit être appropriable en quelque sorte par l'auditeur, par exemple une mélodie doit être identifiable comme telle. C'est le cas aussi de tout autre art : en peinture on doit pouvoir transmettre un contenu, en architecture, en sculpture

---

4 Cf. S. Celibidache, *La Musique n'est rien. Textes et entretiens pour une phénoménologie de la musique*, recueil et traduction de H. France-Lanord et P. Lang, Arles, Actes Sud, 2012.

5 « Pulsation, mètre, période. Phénoménologie du vécu musical 2 », *Annales de phénoménologie* n°13 (2014), p. 214

aussi, etc. La transmission de personne à personne d'un contenu nécessite que ce contenu soit articulé, c'est-à-dire qu'il faut qu'il soit *hiérarchisé*, et c'est là une première notion qui sera capitale, et que nous aurons l'occasion de reprendre au long de ce travail, car il nous semble que c'est un des fondements qui aident à la bonne compréhension de l'article. Prenons pour illustrer cela une image, qui est celle de l'auteur mais qui nous semble surtout avoir fait ses preuves en tant que comparaison pédagogique lors d'un précédent exposé à l'oral de cet article. Il s'agit de l'image de différentes colonnes ou arches sur la façade d'un bâtiment – typiquement d'une cathédrale gothique – où un élément qui est porteur à un certain endroit se retrouve être un élément porté à une autre échelle par une partie plus vaste de la façade, comme une arche peut en soutenir plusieurs plus petites mais elle-même être soutenue avec d'autres par une arche plus grande. Nous avons là l'exemple d'une hiérarchisation que nous n'hésiterons pas à réemployer pour montrer la cohérence du propos général. Quand un contenu n'est pas articulé, celui qui le reçoit est face à ce que l'auteur qualifie d'« amorphe », à savoir ce en quoi il est impossible de se retrouver, et pour l'auteur le terme de « musique amorphe » n'a aucun sens.

## **I) La pulsation et la notion d'impact**

Plus précisément, la musique s'articule autour des notions de tension puis de détente ; or une musique qui présente un contenu indifférent, inarticulé, sera perceptible mais jamais en mesure de « toucher de manière déterminée le monde affectif humain »<sup>6</sup>. Afin de montrer comment un contenu musical se hiérarchise et d'approfondir ces considérations, LANG choisit dans cet article d'aborder exclusivement l'aspect rythmique en assumant à la fois de faire abstraction de tous les autres paramètres musicaux, et le fait que ces paramètres pourraient modifier du tout au tout ce qui sera dit du rythme pur, car de nombreuses assertions ne sont valables que dans une situation purement rythmique.

La première notion qu'il nous faut introduire à présent est celle d'impact et de résolution. C'est ce qui constitue à petite échelle l'articulation de tension et de détente en musique. Un impact est en quelque sorte un moment bref, accentué, et sa résolution est le moment qui lui succède avant le prochain impact. En se rappelant l'expérience proposée plus haut avec un métronome, nous pouvons à présent mettre des mots sur le phénomène observé : le premier battement est un impact, et le second, arrivant sur un fond sonore encore résonnant de l'impact, nous apparaît comme une résolution. Il s'agit bien sûr avant tout de forces vécues, ressenties, et il ne peut évidemment y avoir

---

6 *Art. cit.*, p. 215

deux impacts successifs sans résolution, car la résolution est ce qui affirme l'existence de l'impact, et son absence ferait disparaître l'impact en tant qu'impact. Un impact peut avoir plusieurs résolutions, et le temps qui s'écoule entre chacune de ces résolutions est ce qui caractérise la proportion. L'auteur utilise à cet endroit du texte, pour qualifier les différentes proportions, les signes 1:2 (qu'il faut lire « un à deux »), ou encore 1:3, 1:4, etc., le chiffre 1 représentant l'impact et le chiffre suivant le nombre de résolutions qu'il entraîne. Cependant cette écriture ne nous paraît pas nécessaire pour comprendre ce dont il s'agit, et elle ne semble pas non plus justifiée dans l'article, le mieux étant toujours de donner à entendre la différence (ce qui nous est malheureusement impossible dans le cadre de ce travail, à moins de reproduire les extraits de partitions musicales déjà présents dans l'article, auxquels nous renvoyons volontiers le lecteur).

La succession de battements (dont chacun est composé d'un impact et de sa ou ses résolution(s)) s'appelle pulsation. Elle est généralement identifiable par tous, notamment parce que dans les musiques rythmiquement les plus simples elle permet de danser, ou de frapper des mains « en rythme ». Dans des cas de pulsation régulière comme dans des cas de pulsation irrégulière, la proportion peut tout aussi bien être variable, elle donnera simplement tantôt le vécu d'une musique plus condensée, tantôt celui d'une musique plus dilatée. On peut donc trouver des cas de pulsation régulière avec proportion variable, ou de proportion régulière avec une pulsation irrégulière. Cette manière d'aborder les choses permet à la phénoménologie de rendre compte de situations qui dépassent la simple distinction entre les rythmes binaires et les rythmes ternaires. LANG donne une définition de la pulsation comme étant « l'unité de force irréductible qui caractérise un mouvement »<sup>7</sup>. Il s'agit évidemment ici du mouvement musical que nous évoquions plus tôt : la tension et la détente ; et la pulsation est la première et la plus petite cellule en musique qui contient ce mouvement.

La proportion cependant n'est pas une chose qui se trouve seulement dans le rythme, mais, faisant partie d'une dynamique qui va au-delà, elle se retrouve dans la gestuelle du musicien et notamment – c'est aussi l'exemple qui est développé dans l'article – celle du chef d'orchestre. Cette gestuelle est le moyen d'unifier, au moins rythmiquement, l'énergie qui se déroule dans la musique, et c'est pourquoi la phénoménologie recherche ce qui est au fondement de la perception humaine. Rappelons-nous le constat qui ouvrirait ce travail : il y a une dynamique musicale en chacun, et elle suit l'ordre naturel qui est aussi celui de ce que nous avons appelé notre esprit. Le chef d'orchestre tend par son travail à rendre évidente pour tous cette dynamique ; aussi, ses bras suivent des énergies naturelles que sont principalement celle de la pesanteur, et celle de la morphologie

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 218

humaine : ouvrir les bras ou les replier ne présente pas le même élan, de même quand il s'agit de les lever ou de les laisser tomber, car ce second geste a plus de force dans la mesure où il obéit à la gravité.

En vue de prouver que l'identification de la pulsation dans un morceau ne va pas toujours de soi, et aussi pour donner un exemple pédagogique, LANG propose à son lecteur de discuter la pulsation ressentie sur une chanson que tous en France connaissent : *Au Clair de la lune*. Nous n'avons pas les moyens ici de restituer les différentes versions d'écriture proposées ni le développement autour de la manière de se fier à son vécu pour trouver la bonne pulsation, et c'est pourquoi nous renvoyons une fois de plus les lecteurs désireux de connaître les détails à l'article d'origine, mais nous pouvons remarquer au passage qu'une partie de l'argumentation utilisée pour montrer qu'une certaine pulsation est moins adéquate qu'une autre (ici, le fait de prendre une pulsation sur une unité trop large), repose sur une interprétation du texte même de la chanson, à savoir que c'est une comptine enfantine, et que de cela doit découler une certaine simplicité<sup>8</sup>. Et c'est malheureusement une faiblesse dans cet exemple, car autant LANG refuse toute idée d'interprétation en musique, autant un texte, lui, est ouvert à l'interprétation, et sans entrer dans les détails, nous nous permettrons de mentionner que des travaux interprétatifs différents permettent de relever le fait qu'à un autre degré de lecture, la même chansonnette revêt un aspect nettement moins infantin, voire très adulte<sup>9</sup>, ce qui est en mesure de changer la musique, ou au moins d'invalider cette partie de l'argumentation. Car si le texte, dans la manière que nous avons de le recevoir, n'est plus infantin, alors la mélodie peut revêtir pour celui qui l'entend les traits plus narquois d'une chanson grivoise. Toutefois c'était le risque à courir en choisissant un air à texte, et il suffit de reprendre exactement la même expérience avec un autre air connu, pour que la démonstration soit toujours valide. À cela il est toujours possible de répondre que ce n'est pas tant le texte mais avant tout la mélodie qui est prise en compte pour noter le caractère infantin de la chansonnette, mais nous touchons ici un point qui n'est pas élucidé dans l'article, et qui demanderait d'autres travaux.

Après avoir montré la méthode pour définir la pulsation d'un morceau, l'article se poursuit sur une série de remarques que nous ne restituerons pas entièrement, mais dont certains points nous paraissent plus essentiels pour préciser ce qui a été dit. À savoir :

- comme nous l'avons entrevu en ouvrant ce travail sur un constat métronome en main, une pulsation trop rapide ou trop lente est difficile à ressentir, et c'est pourquoi quand il s'agit d'augmenter la vitesse d'un morceau, il est parfois nécessaire de prendre comme unité de

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 223

<sup>9</sup> Des allusions comme celle à la lune, ou à la chandelle qui « n'a plus de feu », sont des métaphores sexuelles plutôt explicites.

pulsation une unité plus grande (par ex. : passer de la noire à la blanche), ou inversement, une unité plus petite quand il s'agit de ralentir, pour ne pas se retrouver avec une battue trop lente ;

- la pulsation ne correspond pas toujours au chiffrage, et même s'il est vrai que la plupart du temps celui-ci est censé indiquer l'unité qui va servir de repère, il est possible que le compositeur n'ait pas su écrire adéquatement ce que la musique donne à ressentir ;
- la pulsation peut changer quand la vitesse ou le chiffrage ne changent pas ; nous prendrons ici un exemple concret qui semble suffire à le prouver : dans le menuet du *Divertimento* n° 17 en ré majeur (K.334) de Mozart, comme en réalité dans de très nombreux menuets de l'ère classique, il est très flagrant que le trio se bat sur une unité plus grande que le reste du menuet, et pourtant les unités ont toujours la même durée, mais cela se remarque uniquement à l'écoute ;
- la pulsation n'est pas toujours matérialisée, il n'y a pas toujours une note au moment de l'impact : un contretemps cependant n'est jamais une négation de la pulsation, au contraire il la conforte et maintient son existence en la laissant suggérée ; d'ailleurs la plupart du temps les compositeurs jouent avec cela, et proposent des rythmes plus élaborés que si l'on n'avait qu'un son sur chaque impact, ce qui ne le rend pas pour autant flou ou inexistant ;
- enfin, en cas de polyrythmie, notamment dans les cas où deux pulsations différentes se superposent, comme dans le solo de hautbois du nocturne *Nuages* de Debussy, il se produit dans le vécu qu'une pulsation s'impose sur l'autre et s'affirme avec plus de force sur le reste.

Nous avons dit plus haut que la pulsation était « l'unité de force irréductible qui caractérise le mouvement ». Toutefois il est à présent temps d'élargir nos considérations, le but étant de partir de cette unité irréductible et d'arriver au mouvement complet de l'œuvre.

## **II) Le mètre, groupement de battements de pulsation**

De la même manière que les différents battements à l'intérieur d'une pulsation forment des impacts et des résolutions, la succession des pulsations s'articule aussi suivant le même schéma de tension et de détente. Certaines font office d'impacts, et d'autres de résolutions. Si nous reprenons notre façade gothique, nous passons donc des colonnes les plus petites aux colonnes plus

imposantes qui les soutiennent : nous élargissons peu à peu le champ des considérations, avant de parvenir à la façade entière, et il s'agira de voir quelle légitimité il y a à comparer des articulations d'échelles différentes.

Ces nouvelles colonnes sont ici appelées des mètres, et LANG définit ainsi le mètre : « la plus petite unité organisée et indépendante au sein de laquelle agissent toutes les relations entre les pulsations ». Nous verrons plus tard ce que sont ces relations, mais retenons qu'un mètre les contient toutes, c'est-à-dire que d'un mètre à l'autre on retrouve généralement la répétition des mêmes relations. C'est un ensemble de ce qui est classiquement appelé des temps forts et des temps faibles, mais nous verrons plus loin les limites de cette appellation. À ce stade il nous semble important de reprendre l'expérience que nous proposons en ouverture de ce travail avec le métronome : les groupements entendus, de deux, ou quatre, ou parfois trois battements que nous constituons malgré nous sont donc ce qui correspond dans notre vécu au mètre. Il est à noter que ces mètres sont constitués par la conscience même lorsque rien ne l'y invite, car les battements d'un métronome sont tous identiques. D'ailleurs cela demande un effort de la part de celui qui se livre à l'expérience d'essayer d'entendre la série de « bips » comme une succession de battements non hiérarchisés, de compter « un, un, un... » en quelque sorte. Mais en musique, bien souvent le compositeur structure et maintient lui-même le mètre, et notamment quand celui-ci est régulier, ou bien joue avec les règles naturelles que nous aborderons plus loin. Le ressenti est bien plus guidé et facile. À partir de là, LANG propose une liste exhaustive de trois types de mètre, qui suffisent à eux seuls à recouvrir tous les cas de figure : ce sont l'*alla breve*, le triangle, et la croix<sup>10</sup>. Dans l'article, chacune de ces formes fait l'objet d'une explication détaillée accompagnée de schémas représentant les forces qui animent les différents mètres, et de schémas représentant les mouvements du chef d'orchestre qui leur correspondent. Nous n'aurons ni les moyens ni l'ambition de restituer tous les schémas et le détail des explications, mais nous chercherons tout de même à expliquer comment fonctionne chacune des figures.

Rappelons au préalable que dans le cadre de ces considérations, ni la mélodie, ni l'harmonie ni quelque paramètre autre que le rythme ne sera pris en compte. Cela signifie que nous considérerons le rythme dans sa physiologie naturelle, c'est-à-dire dans sa manière de se comporter « par défaut » si l'on veut, dans le cadre le plus simple et sans projection mentale sur ce que nous entendons (par exemple prendre un premier « bip » du métronome pour une anacrouse est une projection mentale, car il faut s'être préparé auparavant à le considérer comme tel). En tout cas il faut admettre, en se basant sur ce que nous avons vu avec un métronome, que le rythme a un

---

10 Un enseignement encore une fois inspiré par les travaux de S. Celibidache, à qui l'on doit cette terminologie.



comportement naturel qui pourrait être modifié si on lui adjoignait par exemple une harmonie, et que c'est ce comportement premier qui nous occupera. La physiologie naturelle du rythme veut que l'énergie aille en s'amenuisant après l'impact, et elle est la moins grande juste avant l'impact suivant. À partir de cela, observons les figures évoquées plus haut.

### 1. *Alla breve*

C'est l'articulation la plus simple : elle comporte seulement deux valeurs, un impact et une résolution, et elle correspond au fait d'entendre « un, deux, un, deux » sur le métronome. Comme on peut s'y attendre, l'énergie qui traverse un *alla breve* est plus forte à l'impact, et décroît pendant la résolution, avant de se renouveler sur l'impact qui la suit. LANG note que le geste du chef d'orchestre, qui bat de haut en bas sur « un » et qui remonte les bras sur « deux », respecte dans son geste cette dynamique<sup>11</sup>, conformément à la gravité et à la physiologie humaine.

### 2. Triangle

Cette articulation est un peu plus complexe que la précédente car elle comporte trois valeurs : un impact et deux résolutions. Elle correspond au fait d'entendre « un, deux, trois, un... » au métronome, et l'énergie y suit la même courbe descendante. Cela a pour conséquence d'avoir deux résolutions d'énergie différente : en effet la première sera un peu plus forte que la deuxième. On comprend ici pourquoi les notions classiques de « temps forts » et « temps faibles » sont limitées, car elles ne rendent pas compte des différences d'intensité entre deux « temps faibles ». LANG emploie pour remédier à cela les comparatifs et superlatifs « le plus fort », « moins fort », et « le moins fort ». Dans la battue du chef d'orchestre, l'impact sera toujours battu de haut en bas, car le bras qui chute selon la gravité présente plus d'énergie, ce qui correspond bien au vécu à l'écoute.

### 3. Croix

C'est la dernière forme, qui présente quatre valeurs. Comme on peut s'y attendre, elle naît quand on entend « un, deux, trois, quatre, un... », cependant il s'y produit une légère différence dans la répartition de l'énergie. Si l'on est bien attentif, le « trois » comporte un regain d'énergie qui lui vaut souvent d'être considéré comme « temps fort », alors qu'il est en réalité toujours une résolution de « un ». LANG les qualifie ainsi respectivement : « le plus fort », « moins fort », « plus fort », « le moins fort », et l'on retrouve bien la même dynamique dans le geste du chef d'orchestre, car le « un » arrivant en bas, le choix se retrouve pour faire « deux » vers l'intérieur ou l'extérieur du

---

<sup>11</sup> Le chef d'orchestre, même s'il est un exemple très exploité dans l'article, n'est pas la seule représentation physique de cette énergie : on peut dire exactement la même chose d'un joueur d'instrument à cordes frottées quand il tire son archet puis quand il « laisse » son bras revenir pour le mouvement inverse, l'énergie idéalement déployée est tout à fait comparable.

corps. Or, puisque, nous l'avons vu, la morphologie humaine veut qu'écarter les bras soit un geste qui représente une plus grande énergie, le « deux » se bat vers l'intérieur, et le « trois » vers l'extérieur ; ce qui représente entre ces deux-là le regain d'énergie inhérent au mouvement de la croix<sup>12</sup>.

#### 4. Autres cas de figure

Comme nous l'évoquions plus haut, ces trois figures sont exhaustives et rendent compte de tous les mètres possible. Pour ce qui est des mètres à cinq valeurs, il s'agit par exemple la plupart du temps d'une dynamique qui ajoute des valeurs à la croix ou au triangle (il s'agit dans la gestuelle du chef de doubler un des battements dans l'une des figures de base), si bien que pour un impact, toutes les résolutions décroissent sauf une, souvent la quatrième. Mais il arrive que ce soit la troisième, ou bien dans des cas plus rares on peut admettre plusieurs renouveaux d'énergie, par exemple sur la troisième et la quatrième, si l'on bat 2:1:2. Il en va de même pour les autres mètres : ils se forment tous à partir des trois figures que nous venons de voir. Les mouvements de chef d'orchestre basés sur ces mètres plus complexes et qui demandent une battue non symétrique sont appelés *dispari* (plus précisément du premier degré<sup>13</sup>), toujours d'après la terminologie de S. CELIBIDACHE, reprise par LANG.

Le mètre, dans l'écriture de la musique, est représenté par la mesure. Encore une fois ces considérations sont valables dans un cadre purement rythmique, et le compositeur bien souvent, par l'harmonie, la mélodie, vient contredire la physiologie naturelle que nous évoquions. Pour reprendre l'exemple du menuet, que nous évoquions plus haut, nous avons dans cette danse un mètre à trois temps, et cependant la dynamique classique du menuet veut qu'il y ait un regain d'énergie sur le troisième, si bien que cela introduit une tension qui reconduit directement à l'impact suivant. Si l'on peut probablement trouver une explication à ce phénomène dans le pas de danse correspondant, c'est absolument sans surprise car la musique suit alors une dynamique qui est celle du corps.

La fin de cette section de l'article reprend l'étude de cas qui sert en même temps d'exemple, et qui nous paraît tout à fait pédagogique, sur *Au Clair de la lune*. LANG propose à son lecteur de prendre le temps de considérer quel mètre correspondrait le mieux à la chanson (une croix), et sur

---

12 De la même manière que précédemment, on peut imaginer l'instrumentiste qui joue quatre fois une note en détachant à l'archet chaque son : par défaut il commencera en tirant sur la première, la seconde sera poussée et donc moins intense, mais il re-tirera son archet pour la troisième (sur moins de longueur cependant, ou avec moins de vitesse pour qu'elle n'égale pas la première), ce qui correspond au regain d'énergie, avant de finir en poussant l'archet pour la quatrième comme il se doit.

13 Les *dispari* du second degré sont des battues où tous les mouvements n'ont pas la même durée, il s'agit des cas de pulsations irrégulières.

quels mots<sup>14</sup> ou quelles notes ses impacts et résolutions se trouvent. Nous renvoyons notre lecteur à son article pour les détails ; toujours est-il que, de la même manière que pour la pulsation, il s'agit de se fier à son vécu musical et la progression proposée, qui introduit nécessairement des exemples erronés, fait comprendre que l'on sent universellement et à l'écoute où se trouvent les impacts<sup>15</sup>.

Ces observations permettent encore une fois de noter qu'il est possible qu'une mesure écrite sur la partition ne soit pas le mètre qui corresponde le mieux à la musique. Cependant, même si la terminologie de S. CELIBIDACHE que nous venons d'aborder est plus satisfaisante que la terminologie classique, elle n'est pas non plus révolutionnaire, car ce que nous venons d'expliquer, les musiciens en avaient déjà conscience avant la phénoménologie, seulement ils employaient un vocabulaire différent, et en avaient probablement une compréhension légèrement différente, quoique non fautive pour autant. Cependant là où l'enseignement de S. CELIBIDACHE devient novateur, c'est qu'il applique le même principe à une échelle plus grande : la période.

### III) La période, ensemble de mètres

Pour continuer la comparaison avec la façade gothique, nous faisons de nouveau un pas en arrière pour considérer les arches qui soutenaient les mètres, ce que nous appellerons des périodes : il s'agit sans surprise d'une unité mue par une énergie à nouveau divisible en impacts et résolutions. Les périodes sont à leur tour régies par des unités plus grandes, et ce jusqu'à parvenir à l'œuvre dans son intégralité, mais il ne sera pas utile de les étudier dans la mesure où ce que nous expliquerons ici suffira normalement à la compréhension globale. Comme nous le comprenons aisément, les différents mètres d'une période seront soit impact soit résolution, ce qui conduit à dire que les impacts de certains mètres sont des résolutions à une autre échelle.

À la différence de la musicologie, la phénoménologie ne définit pas une période selon un nombre de mesures la plupart du temps régulier, mais encore une fois il s'agit de rendre compte de tous les cas de figures donnés au vécu. Nous retrouvons donc toutes les combinaisons possibles à partir des *alla breve*, triangles ou croix, car la période obéit aux mêmes lois que la pulsation, que le mètre, qu'un mouvement entier<sup>16</sup> : ce sont les lois que nous évoquions au début de ce travail, qui veulent qu'un contenu hiérarchisé en musique comporte des moments plus forts et des moments

---

14 Nous précisons bien que les mots sont pris en compte dans le cadre de cette expérience (par exemple, il est maladroit d'appuyer le « -rot » de « Pierrot »), ce qui renforce l'impression que nous avons eue plus haut sur le texte.

15 Lang se saisit en revanche à nouveau de l'argument de la simplicité de la chanson enfantine (p. 240) ; cf. : page 5 de ce travail.

16 LANG, P. : « Introduction à la phénoménologie du vécu musical », *Annales de phénoménologie* n°7 (2008)

moins forts, des « moments générateurs et moments générés »<sup>17</sup>. Cette dernière citation rappelle aussi que la phénoménologie comprend une œuvre comme un tout uni au sein duquel chaque élément appelle ou renvoie à un autre élément de façon nécessaire. LANG reprend ici *Au Clair de la lune* afin de proposer une dernière fois à son lecteur de considérer la chanson sous l'angle de la période. Dans cet exemple, les deux premiers vers (jusqu'à « mon ami Pierrot ») forment un *alla breve*, et ainsi de suite pour les autres vers, de deux en deux ; mais à un niveau supérieur ces quatre *alla breve* s'intègrent dans une grande croix dont ils forment les quatre côtés spécifiques. Cela a pour effet de nous faire comprendre comment sont soudés et hiérarchisés entre eux de manière nécessaire les différents moments de la mélodie.

Pour terminer, l'article rappelle bien que ressentir ces relations de forces est un moyen en musique d'éviter toute ambiguïté, et donc de ne laisser aucune place à l'interprétation. LANG souligne aussi que tout ce qui a été vu relève de la théorie, et qu'il n'est en aucun cas nécessaire d'être phénoménologue pour être un bon musicien, du moment que l'on se rend sensible à ce que le vécu musical permet de déceler, à savoir ce que nous venons d'expliquer pour le rythme, et ce qui se retrouve aussi dans l'harmonie, la mélodie... Étudier *Au Clair de la lune*, c'était évidemment prendre un exemple facile pour les besoins de l'article, mais l'auteur précise bien que pour toute œuvre, si complexe qu'elle soit, la musique obéit aux mêmes lois.

## Conclusion

Nous aimerions reprendre ici en propos complémentaire la réponse que nous avons pu fournir lors d'une présentation orale à une question sur la pulsation dans les musiques improvisées comme le *free jazz*. En effet ce type de musique représente une particularité dans la mesure où l'improvisation suggère qu'il peut ne pas y avoir de pulsation établie à l'avance ni de pulsation respectée pendant l'exécution. Or il se trouve que, malgré les musiciens ou non, il y a toujours une pulsation, dont il peut être parfois très complexe de rendre compte, mais qui rentre dans les cas de figures prévus par la phénoménologie. Le mètre peut être irrégulier, la musique peut connaître des accélérations ou des ralentissements, ou les musiciens d'un même ensemble peuvent jouer simultanément à des rythmes différents, mais la pulsation reste, car le contenu est hiérarchisé (nous avons déjà évoqué le cas de la polyrythmie), que le veuillent ou non les musiciens qui s'y consacrent (nommons par exemple des personnalités comme Leroy Jenkins ou Joëlle Léandre, qui affirme que l'improvisation est une forme de musique naturelle, très certainement dans un sens

---

<sup>17</sup> *Ibid*, p. 241

différent de celui que nous avons abordé plus haut). Cependant là où la question mérite qu'on s'y arrête, c'est sur le fait que ce genre de musique joue avec la hiérarchisation, et donc avec les frontières mêmes entre la musique et le son amorphe, selon LANG, qui assume tout à fait qu'il ne considèrera pas une improvisation absolument non structurée comme de la musique, mais seulement comme une succession d'impressions sonores, qui peuvent par ailleurs avoir des effets puissants.

Les acquis que nous devons à S. CELIBIDACHE nous permettent de mieux comprendre l'œuvre comme un tout, dont chaque partie est indissociable, et dont chaque partie surtout est liée à une autre, hiérarchisée, mise en tension, que ce soit à une petite ou à une grande échelle : on peut en déduire que tout dans une œuvre musicale est nécessaire. Les sons, les événements d'une œuvre s'appellent les uns les autres, et se produisent les uns par les autres, et non pas dans une succession dénuée d'articulation ou d'organisation. Ainsi, un chef-d'œuvre se ressent comme tel à travers l'unité de ses parties. De cette manière, LANG démontre et justifie les propos que nous avons rapidement évoqués en introduction : en musique, il n'y a pas d'interprétation, car il est possible de ressentir les forces en jeu de manière univoque.

## **Bibliographie :**

- LANG, P. : « Pulsation, mètre, période. Phénoménologie du vécu musical 2 », *Annales de phénoménologie* n°13 (2014), p. 211-243
- LANG, P. : « Introduction à la phénoménologie du vécu musical », *Annales de phénoménologie* n°7 (2008), p. 47-76
- LANG, P. : « Cohérence et continuité musicales : une approche phénoménologique », in : V. Alexandre Journeau (dir.), *Arts, langue et cohérence* (Paris : L'Harmattan, 2010), p. 123-140
- CELIBIDACHE, S. : *La Musique n'est rien. Textes et entretiens pour une phénoménologie de la musique*, recueil et traduction de H. France-Lanord et P. Lang, Arles, Actes Sud, 2012.