

Annales de Phénoménologie

Directeur de la publication : Marc RICHIR

Secrétaire de Rédaction et commandes :

France GRENIER-RICHIR

Les Bonsjeans par les Baux

F 84410 Bedoin (France)

e-mail : france.grenier-richir@wanadoo.fr

Comité de rédaction : Marc RICHIR (dir.), Pierre KERSBERG, Patrice LORAUX, Guy VAN KERCKHOVEN

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 : 2-916484-08-6

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**

2012

SOMMAIRE

<i>Concrétudes et condescences</i>	7
PABLO POSADA VARELA	
<i>Mathématiques et concrétudes phénoménologiques</i>	57
FLORIAN FORESTIER	
<i>Hyperbole dans la philosophie positive de Schelling</i>	83
MARC RICHIR	
<i>La précarité du réel. Sur le statut de la “réalité” chez J.G. Fichte et M. Richir</i>	93
ALEXANDRE SCHNELL	
<i>Notes phénoménologiques sur l'espace-temps</i>	113
ROBERT ALEXANDER	
<i>L'absurde est pensable : à propos de la dernière phrase de la Krisis</i> ..	123
PIERRE KERSZBERG	
<i>La construction phénoménologique chez Eugen Fink</i>	139
STÉPHANE FINETTI	
<i>La gravité et l'eau. – Dialogue avec un patient atteint de la SLA</i>	169
YASUHIKO MURAKAMI	
<i>Par-delà la structure, en deçà de la relation</i>	181
AURÉLIE NÉVOT	
<i>Phénomène du cercle fermé dans le dessin enfantin</i>	201
TETSUO SAWADA	
<i>Mouvements poétiques dans les poèmes Anabasis et Sommeil et Nourriture de Paul Celan</i>	221
JÜRGEN TRINKS	
<i>La vision dionysiaque du monde</i>	237
FRIEDRICH NIETZSCHE	

Essai d'esthétique en guise de préface 259
JOSE ORTEGA Y GASSET

Les débuts de la phénoménologie de la musique
MORITZ GEIGER, HANS MERSMANN, HELMUTH PLESSNER, GUSTAV BECKING
(dossier présenté et traduit par Patrick Lang) 279

Les débuts de la phénoménologie de la musique

PATRICK LANG

Les pages qui suivent livrent au public francophone la traduction d'un ensemble cohérent de textes qui concernent à la fois l'esthétique générale et la genèse historique de la phénoménologie de la musique. Ils sont extraits de la revue Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft¹ qui publia, en 1925, les actes du Second Congrès d'esthétique et de science générale des arts² ayant eu lieu à Berlin du 16 au 18 octobre 1924 à l'initiative de Max Dessoir³. La conférence prononcée en séance inaugurale par Moritz Geiger, membre du cercle des phénoménologues de Munich, sur les possibilités ouvertes à l'esthétique par la méthode phénoménologique, se situe dans le prolongement de son ouvrage Sur la phénoménologie de la jouissance esthétique⁴ et précède les Zugänge zur Ästhetik⁵ [Approches de l'esthétique], inédits en français. Cette conférence constitue – ce n'est pas son moindre intérêt – une introduction très didactique (destinée à un public composé majoritairement d'artistes, d'écrivains, d'historiens de l'art, de psychologues, de musicologues, etc.) à ces « nouveautés » méthodiques que sont la variation eidétique, l'intuition des essences et même l'époque phénoménologique (bien que ce terme ne soit pas utilisé). À cette réflexion de méthodolo-

1. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* [Revue d'esthétique et de science générale des arts], vol. XIX, n° 1-4, Stuttgart, Ferdinand Enke, 1925, 458 p. Les 19 premiers tomes de la revue sont librement consultables et téléchargeables à l'adresse <http://diglit.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak>.

2. *Zweiter Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. La première manifestation du même nom, antérieure à la Première Guerre mondiale, avait réuni à Berlin, du 7 au 9 octobre 1913, 526 participants. Cf. A. Liebert, « Bericht über den ersten Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft », *Kant-Studien*, vol. 19, n° 1-3, pp. 506–520.

3. Max Dessoir (1867-1947), docteur en philosophie et en médecine, enseigna la philosophie à l'université de Berlin de 1897 à 1934. Il fonda en 1906 la revue *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, qu'il dirigea jusqu'en 1943, et en 1909 la *Gesellschaft* (Société) de même nom, qui organisa quatre congrès internationaux entre 1913 et 1930.

4. M. Geiger, *Sur la phénoménologie de la jouissance esthétique* (1913), trad. fr. de J.-F. Pestureau, *Mémoires des Annales de phénoménologie*, vol. II, 2002.

5. M. Geiger, *Zugänge zur Ästhetik*, Leipzig, Neue-Geist-Verlag, 1928.

gie générale se rattache explicitement l'exposé de Hans Mersmann, auquel font écho (à la manière des « répondants » des colloques du monde anglo-saxon actuel) des contributions plus courtes (« Mitberichte ») de Helmuth Plessner (qui s'illustrera, trois années plus tard, par son maître ouvrage fondateur de l'anthropologie philosophique⁶) et de Gustav Becking⁷. L'ensemble de ces interventions relatives à la phénoménologie de la musique est complété, dans la revue, par un résumé des échanges qui suivirent en séance, mais qu'en raison de leur intérêt exclusivement historique il ne nous a pas semblé utile de faire figurer ici. Quant aux textes eux-mêmes, s'ils sont sans doute « datés » par certains aspects (notamment par le patrimoine ou répertoire musical auquel ils font appel), ils présentent un incontestable intérêt de fond, propre à stimuler la réflexion et la recherche actuelles en matière d'esthétique et, plus particulièrement, de phénoménologie de la musique, auxquelles les *Annales de phénoménologie* ont régulièrement contribué.

6. H. Plessner, *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie* [Les niveaux de l'organique et l'homme. Introduction à l'anthropologie philosophique], Berlin/Leipzig, Walter de Gruyter & Co, 1928 ; cf. *Gesammelte Schriften* [Œuvres complètes] IV, éd. G. Dux *et al.*, Francfort/M., Suhrkamp, 2003.

7. Dans la revue de 1925, l'intervention de Becking est reproduite après celle de Plessner, alors qu'il ressort clairement des réponses (confirmations ou objections) que le premier adresse au second, qu'il a, en séance, parlé après lui. C'est pourquoi nous rétablissons ici l'ordre des textes qui paraît le plus logique.

Co-exposés

HELMUTH PLESSNER¹⁶

Kant a dit qu'il est important pour la science que l'on sache ce qu'on doit demander pour commencer, et sa critique de la raison s'ouvre avec la question de la possibilité de la science mathématique de la nature, c'est-à-dire d'une création historiquement conditionnée de la culture. De manière tout à fait semblable, la phénoménologie de la musique, comme critique de la conscience musicale et de ses objets, devrait s'ouvrir avec la question : comment la musique pure en général est-elle possible ? Ce faisant, elle entendra par musique pure des réalisations [*Leistungen*] qui, pour nous, dans cette situation historique (et, partant, sans préjuger d'autres époques et d'autres types ethno-psychologiques), sont de la musique pure au plein sens de ce terme.

La question de la possibilité de la musique se réduit à la considération suivante : sont donnés de simples contenus acoustiques, des sons et des liaisons de sons dans une forme de déroulement déterminée ; or, ces éléments ordonnés d'après une règle déterminée ont ceci de remarquable que, sans recours à un texte interprétant (dans la musique vocale) ni à un geste interprétant (dans la danse), et sans aucun égard à un soubassement programmatique (par une action dramatique sur la scène ou par une simple imitation de sonorité dans ce qu'on appelle la musique à programme), ils symbolisent des significations psychiques [*seelische*] et spirituelles [*geistige*]. Laissons pour le moment de côté les explications de ce fait, tout à fait discutables en elles-mêmes, selon lesquelles ce seraient souvent certains souvenirs de liaisons entendues jadis entre des successions déterminées de sons et des références psychiques ou spirituelles déterminées qui prévaudraient ici. Ce qui est certain, c'est que, si forte que soit l'influence des conventions sur chaque configuration concrète du sens psychico-spirituel lié à des successions de sons déterminées (tonalités mineures exprimant des états d'âme [*Gemütslagen*] mornes et dépressifs), la possibilité d'une telle symbolisation immédiate d'un sens psychico-spirituel dans la matière sonore est donnée en général. Car ce qui frappe ici, c'est qu'une semblable possibilité de symbolisation immédiate n'existe pas pour ce qui, dans le champ sensible optique ou tactile ou autre, fait pendant aux sons [*Töne*] ou encore aux sonorités [*Klänge*]. Certes, l'histoire nous montre

16. H. Plessner, « Zur Phänomenologie der Musik, Mitbericht », *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, vol. XIX, n° 1-4, Stuttgart, Ferdinand Enke, 1925, pp. 392-395 ; repris dans *Gesammelte Schriften VII : Ausdruck und menschliche Natur* [Œuvres complètes VII : expression et nature humaine], éd. G. Dux et al., Francfort/Main, Suhrkamp, 1982, pp. 59-65. (N.d.T.)

des efforts sans cesse renouvelés visant à dépasser cette étrange position d'exception du sens auditif et à créer un *analogon* de la musique dans d'autres domaines sensibles. On a cherché à plusieurs reprises à réaliser l'idée d'un clavier de couleurs. Dans la littérature a surgi l'idée de claviers olfactifs, et l'on a même pensé à des symphonies du toucher et à d'ingénieux instruments correspondants. À cette orientation appartiennent également certaines tentatives de l'expressionnisme radical dont Kandinsky a été le héraut éloquent par le verbe autant que par l'action. C'est précisément l'expressionnisme dans les arts plastiques, comme d'ailleurs – qu'on se rappelle certains échantillons provenant de l'environnement du « *Sturm*¹⁷ » – dans le domaine de la poésie, qui partait du principe d'une égalité des droits du sens optique et du sens acoustique, et donc de l'idée d'une certaine capacité des sens à se substituer les uns aux autres face à la volonté d'expression psychique et à la profération spirituelle ; entre l'oreille et l'œil, mêmes poids et mêmes mesures. On se disait que ce qui est permis [*vergönnt*] au musicien, à savoir : produire immédiatement du sens par un certain arrangement de sons et par une disposition souveraine des sonorités, devait aussi revenir de droit au peintre comme au poète ; le premier parviendrait à des effets chargés de sens [*sinnvolle Wirkungen*] au moyen de couleur [*sic*] et de formes, le second au moyen d'images verbales et de sonorités verbales, sans égard à leur signification chosale et à leur arrière-plan objectif. Ce faisant, cette tentative de l'expressionnisme part de l'intuition évidente, et tout à fait correcte, selon laquelle la musique que, pour cette raison même, nous appelons pure, utilise les sons et les sonorités, tant dans leur succession que dans leur présence verticale, sans aucun égard à la signification objectale, c'est-à-dire à leur éventuelle valeur d'image [*Abbildwert*] en rapport à des bruits ou à des sonorités de notre environnement. On peut dire dès aujourd'hui que cette tentative radicale de l'expressionnisme visant à inventer une musique des yeux, pour ne rien dire du reste, a échoué et doit toujours de nouveau échouer, parce qu'elle contrevient à des lois d'essence de la conscience optique. On a même

17. *Der Sturm* [La Tempête], revue hebdomadaire, puis bi-mensuelle, publiée à Berlin par Herwarth Walden de 1910 à 1932, avec un tirage culminant à 30.000 exemplaires par numéro ; organe de l'expressionnisme et, plus généralement, de l'avant-garde artistique en Allemagne, la revue compte parmi ses collaborateurs des écrivains et poètes tels que Peter Altenberg, Max Brod, Richard Dehmel, Knut Hamsun, Arno Holz, Karl Kraus, Selma Lagerlöf, Adolf Loos, Heinrich Mann, et publie régulièrement des textes d'auteurs français comme Anatole France, Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, etc. Walden fonde également le *Sturm-Verlag*, société d'édition interdisciplinaire publiant notamment la collection des *Sturm-Bücher* (livres), puis en 1912 une *Sturm-Galerie* où exposent des peintres comme Franz Marc, Wassily Kandinsky, Oskar Kokoschka, August Macke, Gabriele Münter ; en 1916 la *Sturm-Kunstschule* (école d'art) où enseignent les mêmes peintres ; en 1917 la *Sturm-Buchhandlung* (librairie) ; en 1918 une *Sturm-Bühne* (scène) où sont jouées des pièces de théâtre expressionnistes. (N.d.T.)

poussé l'expérience au point de vouloir réaliser un pendant rigoureux à la musique dans le domaine optique par la production de films expressionnistes dans lesquels les données visuelles élémentaires, couleurs et formes, se succédaient en des combinaisons déterminées et changeantes. Or il est naturellement possible de recevoir, par de telles présentations ainsi que par la vision de certains tableaux expressionnistes radicaux, de constructions cubistes, etc., une impression particulière et en quelque manière attrayante. Mais ces impressions, même lorsqu'elles sont au plus haut point chargées de plaisir, résident dans une sphère qui est certes fondatrice pour la jouissance esthétique, mais n'embrasse point celle-ci dans toute son ampleur. Comme lors de la contemplation de tapis ou de motifs de papiers peints ou d'autres compositions ornementales, se produisent ici certaines joies fonctionnelles, certaines impressions sensorielles [*Anmutungen*] qui sont liées aux valeurs sensibles de couleur et de forme les plus simples. Elles permettent à l'imagination un jeu plus ou moins vif, mais il y a une chose dont elles ne sont pas capables : c'est d'exprimer immédiatement en soi [*an sich*] un sens certes athéorique, extraconceptuel, mais néanmoins prégnant en lui-même [*in sich*]. Tout expressionnisme radical dans le domaine optique requiert certains termes médiateurs [*Mittelglieder*] afin de rendre net le sens visé dans ses productions. Qu'il procède en cela de quelque manière que ce soit, par exemple en attribuant des valeurs psychiques déterminées à des couleurs déterminées, en prescrivant pour ainsi dire un système de signes pour la compréhension des images : lui faisant face, la position privilégiée manifeste de la musique, qui réussit précisément à rendre immédiatement sensible le sens [*den Sinn zu versinnlichen*] dans une succession sonore, sans un tel intercalage de termes médiateurs symboliques, n'en reste pas moins inébranlée.

La raison de ce caractère non substituable du sens auditif à l'égard de l'activité musicale [*das Musizieren*], c'est-à-dire de la disposition, selon des règles, de sons [*Töne*] et de sonorités [*Klänge*] dans la simultanéité et dans la succession d'une manière qui est immédiatement comprise comme chargée de sens, tient à la structure d'essence du son [*Schall*] par opposition à la structure d'essence de la lumière phénoménale. Stumpf¹⁸ et Hering¹⁹ ont – certes au moyen de formules différentes – désigné la structure d'essence d'une donnée optique, c'est-à-dire, du point de vue pratique, d'une nuance de couleur, comme une qualité plane [*ebenes Quale*], comme un *datum* donné en extension. Par opposition et dans une correspondance rigoureuse à cette structure

18. Cf. C. Stumpf, *Über den psychologischen Ursprung der Raumvorstellung* [De l'origine psychologique de la représentation de l'espace], Leipzig, Hirzel, 1873 ; rééd. : Amsterdam, Bonset, 1965. (N.d.T.)

19. Cf. E. Hering, *Die Lehre vom Lichtsinne* [La théorie du sens de la lumière] (1878), Vienne, Gerolds Sohn ; rééd. : Sarrebruck, VDM/Müller, 2007. (N.d.T.)

d'essence formulée par Stumpf et Hering, la donnée élémentaire acoustique, le son, doit être désignée, en vertu de sa nature d'expansion [*Schwellnatur*], comme une qualité volumineuse. La voluminosité, prise en ce sens, comporte deux aspects ou moments : la spatialité et la capacité d'expansion [*Schwellfähigkeit*]. C'est en vertu de la première qu'on peut parler de la relation des sons à des positions [*Lagen*] déterminées dans l'espace phénoménal. À chaque son revient une valeur de position déterminée en haut ou en bas. C'est en vertu de la seconde, de la capacité d'expansion, que les sons peuvent être soumis à une volonté d'expression déterminée, pour ainsi dire comme un moyen immédiat, et c'est sur cet aspect que se fonde le fait que toute activité musicale doit se dérouler dans le temps. Dans la littérature [scientifique], je ne trouve que l'insigne psychologue de Rostock, David Katz²⁰, qui ait signalé cette relation dans ses recherches sur ce qu'on appelle le sens de la vibration. Si le moment de la durée appartient phénoménalement au son, à la différence de la couleur (et en vertu de sa capacité d'expansion, comme nous voudrions ajouter), un accord déterminé exige de s'évanouir dans le temps ou encore d'être relevé par des sonorités qui lui succèdent. Nous voyons déjà ici que le mouvement dans la succession est nécessaire aux sons en vertu de leur nature sonore [*Schallnatur*], alors qu'elle n'est pas nécessaire aux données visuelles en vertu de leur nature lumineuse phénoménale. Une donnée visuelle est une qualité plane et, dans cette mesure, principalement statique.

Mais c'est également sur cette voluminosité de la matière acoustique que se fonde l'assonance et la dissonance des sons, essentielle pour toute activité musicale, surtout pour l'activité musicale au sens de la tonalité. Certes, on parle aussi de couleurs criantes qui ne vont pas ensemble, on souhaite d'autres couleurs qui peuvent atténuer les contrastes insupportables et finalement les amener à un effet global harmonieux, mais il y a pourtant ici un autre rapport, un rapport principalement additionnel [*summenhaft*], entre les couleurs ou formes singulières, qui ne parviennent que secondairement, dans l'appréhension, à un rapport de totalité, c'est-à-dire de conflit ou de concorde. Les sons, par contre, sonnent ensemble d'eux-mêmes et forment principalement des complexes supra-additionnels, revêtant un caractère qualitatif tel qu'il est propre aux complexes ; ils tendent donc d'eux-mêmes vers des résolutions déterminées s'ils sont en conflit entre eux.

C'est donc sur la voluminosité du son [*Schall*] ou encore des sons [*Töne*] que se fonde le fait que, dans un déroulement rythmiquement réglé, nous

20. Cf. D. Katz, *Der Vibrationssinn* [Le sens des vibrations], Jérusalem, Scripta universitatis atque bibliothecae Hierosolymitanarum, 1923 ; « Über die Natur des Vibrationssinns » [De la nature du sens des vibrations], in *Münchener Medizinische Wochenschrift*, 1923, n° 22. Du même auteur, cf. également *Der Aufbau der Tastwelt* [La structure du monde tactile] Leipzig, Barth, 1925 ; rééd. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969. (*N.d.T.*)

appréhensions une tendance interne, une directionnalité [*Zugrichtung*] que, dans le domaine optique, nous ne percevons que là où nous sont donnés des objets déterminés qui se déroulent ou par lesquels un déroulement s'accomplit. La directionnalité dans le déroulement rythmique de sons ou de complexes de sons est toujours primairement donnée avec un caractère d'attente, c'est-à-dire motivée, alors que dans le domaine optique elle doit encore être motivée par les connexions objectales et les supports des données visuelles. C'est pourquoi tout art plastique n'est possible que par le détour de l'appréhension d'états de fait, alors que l'art de l'oreille peut se dispenser d'une telle appréhension et, dans et par le déroulement d'une multiplicité de sons, amener à vivre immédiatement non seulement le rythme, mais aussi la motivation de rythme, non seulement les nuances et les timbres, mais aussi le « pourquoi » de leur utilisation. La réponse à cette question : comment la musique pure est-elle possible en général ? est donc donnée par cette discipline de la phénoménologie que nous appelons l'esthésiologie de l'ouïe, en tant qu'elle montre qu'en vertu de la spatialité et de la capacité d'expansion de la matière acoustique, le déroulement et la direction de déroulement sont motivés à l'intérieur de limites déterminées, et que, pour cette raison, les sons peuvent fonctionner [*fungieren*] comme des porteurs immédiats de symboles, ce qui n'est pas le cas de données visuelles libres, non chosiquement liées, puisque celles-ci sont soumises à l'ordre de la qualité plane statique.

Lors de la clarification de ces questions fondamentales, le regard [*Blickhaltung*] phénoménologique s'exerce, pour se tourner ensuite vers les objets de la conscience musicale, qu'il ne faut absolument pas chercher, contrairement à ce qui semble ressortir du compte rendu de Mersmann, au niveau de l'image des notes ou encore des données sonores physiologiques.

GUSTAV BECKING²¹

1. Quiconque a écrit au cours des dernières années sur la « phénoménologie de la musique » croyait devoir orienter les regards presque exclusivement vers l'avenir. On a formulé de nouvelles tâches, auxquelles devait rendre justice une nouvelle méthode, et, parmi tout le fonds de l'ancienne musicologie, seules quelques rares connaissances récentes passent pour dignes de mainte-

21. G. Becking, « Zur Phänomenologie der Musik, Mitbericht », *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, vol. XIX, n° 1-4, Stuttgart, Ferdinand Enke, 1925, pp. 388-391 ; rééd. in : *Gustav Becking zum Gedächtnis. Eine Auswahl seiner Schriften und Beiträge seiner Schüler*, éd. W. Kramolisch, Tutzing, Schneider, 1975, pp. 223-226. Gustav Becking (1894-1945), musicologue allemand, fut professeur à la *Karl-Ferdinands-Universität* de Prague à partir de 1930.