

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 KERSZBERG, 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 : 978-2-916484-10-5

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**

2014

SOMMAIRE

<i>La transformation finkienne du transcendantal et ses difficultés méthodologiques</i>	7
STÉPHANE FINETTI	
<i>La phénoménologie transcendantale comme réflexivité agie</i>	31
FLORIAN FORESTIER	
<i>Approches phénoménologiques du réel</i>	49
ALEXANDER SCHNELL	
<i>L'enrichissement de sens : questions de méthode phénoménologique</i> ...	67
GEORGY CHERNAVIN	
<i>Prises à parties : remarques sur la kinesthèse phénoménologisante</i>	87
PABLO POSADA VARELA	
<i>De la diastole à son expression</i>	123
MARC RICHIR	
<i>Affectivité, mélancolie et aliénation</i>	145
LUIS ANTONIO UMBELINO	
<i>La variation imaginaire dans le dessin enfantin</i>	159
TETSUO SAWADA	
<i>L'épochè du futur dans le soin des cancers de l'enfant</i>	181
YASUHIKO MURAKAMI	
<i>Pulsation, mètre, période</i>	211
PATRICK LANG	
<i>Pour une description phénoménologique des poèmes</i>	245
JÜRGEN TRINKS	
<i>Expérience de mort</i> (trad. de Jean-François Pestureau)	261
RAINER MARIE RILKE	

Pulsation, mètre, période

Phénoménologie du vécu musical 2

PATRICK LANG

La parution, dans les *Annales de phénoménologie* n° 7 (2008), de l'« Introduction à la phénoménologie du vécu musical » a suscité des réactions et des interrogations critiques, dont certaines nous ont été adressées sous forme d'objections écrites détaillées. Les pages qui suivent tentent d'y répondre par des efforts de clarification, tout en développant et en prolongeant certaines des analyses proposées dans la précédente publication¹. Minimisant les considérations fondamentales sur la méthode et la doctrine phénoménologiques, nous voudrions ainsi livrer un morceau véritable de *phénoménologie appliquée*.

L'une des manières les plus polémiques de présenter la phénoménologie de la musique consiste à récuser le concept d'interprétation ; à dire qu'il n'y a rien à interpréter pour quelqu'un qui est bien informé ; que ce qu'on appelle communément « interprétation » n'est en fait que la coquette somme de l'ignorance de l'« interprète » ajoutée à celle de l'auditeur²... Sans intention polémique, nous pouvons attirer l'attention sur un abus, ou tout au moins une inflation de langage qui s'est répandue au cours de la seconde moitié du XX^e siècle : interpréter est devenu synonyme d'exécuter, de restituer, de présenter – plus simplement encore, de jouer ou de chanter de la musique, au point que, lorsque deux enfants jouent en famille une comptine sur leurs flûtes à bec, on annonce qu'ils vont « nous l'interpréter ». Tout se passe comme si l'on avait oublié la signification première du terme d'interprétation : élucidation d'un sens équivoque, obscur ou caché, ou encore, attribution d'un sens à des faits qui n'en ont pas en eux-mêmes. Ainsi

1. Cf. également notre étude « Cohérence et continuité musicales : une approche phénoménologique », in : V. Alexandre Journeau (dir.), *Arts, langue et cohérence*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 123-140.

2. Cf. S. Celibidache, *La Musique n'est rien. Textes et entretiens pour une phénoménologie de la musique*, réunis et traduits par H. France-Lanord et P. Lang, Arles, Actes Sud, 2012, p. 144. La teneur de la présente étude est largement redevable à l'enseignement de ce chef d'orchestre. Voir en particulier, dans l'ouvrage cité, p. 180-188.

l'herméneutique est l'art d'« interpréter » les textes (religieux ou juridiques, par exemple). Ou encore, lorsque Wagner, dans un texte célèbre³, voit dans la *Neuvième Symphonie* de Beethoven s'accomplir une « rédemption » de la musique par le « verbe », attribuant ainsi à l'ensemble de l'œuvre symphonique de Beethoven le statut d'une transition historique vers le drame musical, on peut dire à bon droit qu'il s'agit d'une *interprétation*. Mais le terme n'est-il pas déplacé lorsqu'il s'agit de faire vivre (c'est-à-dire, aux deux sens du terme, de donner vie à, et de permettre à l'auditeur de vivre) les relations univoques entre sonorités, les contrastes constitutifs d'une forme musicale et leur résorption, par lesquels seuls une œuvre surgit en tant qu'unité spirituelle et signifiante, au-delà de la simple succession de phénomènes acoustiques ? La tâche du musicien n'est-elle pas, précisément, de chercher à ressentir toutes les forces (de nature rythmico-métrique, mélodique, harmonique, périodique) qui se *soustraient* à l'« interprétation » en ce qu'elles produisent une continuité contraignante, déterminée selon des lois internes, de l'évolution de la tension musicale ? Dès que l'on pénètre graduellement par l'écoute (*hineinhören*, dit magnifiquement la langue allemande), en ayant le moins d'intentions possible, dans l'entrelacs des voix, dans l'évolution harmonique, que l'on perçoit chaque détail en relation avec tous les autres et avec le tout, afin de rendre vivante la substance d'un mouvement et de la restituer d'une manière exhaustive – dès lors, la notion d'interprétation finit par devenir synonyme de complaisance, d'arbitraire, d'abus et de défiguration.

Ces remarques sont seulement destinées à faire pressentir la légitimité de l'entreprise consistant à rechercher une *vérité musicale*. Quatre obstacles majeurs entravent aujourd'hui, dans notre société, une telle recherche, au point de la rendre presque impensable : (1) une culture musicale privilégiant massivement (notamment dans les médias) le relativisme des opinions, des sensibilités et des goûts personnels, c'est-à-dire de l'arbitraire subjectif⁴ ; (2) une culture scientifique qui identifie la « vérité » à l'« objectivité » comprise au sens de faits mesurables et expérimentalement reproductibles ; (3) une musicologie (et, au-delà, une culture musicale) largement fondée sur l'écriture musicale et sur l'existence d'un patrimoine d'œuvres écrites ;

3. R. Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849), in : *Dichtungen und Schriften*, 10 vol., éd. D. Borchmeyer, Francfort-sur-le-Main, Insel Verlag, 1983, vol. 6, p. 68 (cf. *L'Œuvre d'art de l'avenir* in : *Œuvres en prose*, 13 vol., trad. fr. sous la dir. de J.-G. Prod'homme, Paris, Delagrave, 1907-1925, rééd. Le Plan-de-la-Tour, Éd. d'Aujourd'hui, 1976, vol. 3). Cf. également C. Dahlhaus, *L'Idée de la musique absolue*, trad. fr. M. Kaltenecker, Genève, Contrechamps, 1997, 2e éd. 2006, p. 23-27.

4. Cf. P. Lang, « Y a-t-il une objectivité du jugement esthétique ? Introduction à la lecture d'un essai de Georg Simmel » et G. Simmel, « La légalité dans l'œuvre d'art », trad. fr. P. Lang, in : *Annales de phénoménologie* n° 8, 2009, respectivement p. 83-106 et p. 107-116.

(4) une quête de l'authenticité conçue en termes « historiques » par la médiation de l'organologie (instruments et sonorités prétendues « d'époque »)⁵. Une position critique à l'égard de l'idée d'interprétation, telle qu'esquissée ci-dessus, est certes susceptible de recueillir les suffrages de nombreux musiciens qui souhaitent sincèrement mettre leurs compétences « au service des œuvres », comme on l'entend dire souvent. Le remède à l'arbitraire et aux abus serait, croit-on, l'idéal d'une « fidélité aux œuvres » qui passe d'abord par un « respect du texte » conçu en termes strictement philologiques et littéralistes : la vérité serait à chercher dans l'écriture, telle qu'elle se présente à la *vue*, et dans elle seule. Arturo Toscanini passe pour être, dès les années 1930, le précurseur d'une approche *come è scritto* (« comme c'est écrit »), revendiquant de ne rien faire qui ne soit dans la partition. À quoi l'on peut confronter la déclaration de Gustav Mahler selon laquelle tout est dans la partition – sauf l'essentiel. Nous souhaitons montrer, entre autres, que le problème est mal posé et par conséquent insoluble tant qu'on l'enferme dans l'alternative funeste entre arbitraire interprétatif et fidélité au texte. La vérité que nous cherchons ne sera pas accessible par l'écriture et la lecture, mais seulement par la confrontation à des sonorités vivantes qui, de surcroît, ne sont en principe pas répétables à l'identique, parce que la personne qui chante ou qui joue est un être humain et non une machine.

La phénoménologie, selon les termes mêmes de Husserl, est une *eidétique de la conscience* : « Ce qui est *spécifiquement phénoménologique* tient à la considération de l'essence, qui nous place au cœur de la conscience intentionnelle embrassant tout, et qui met donc tout ce que livrent les considérations eidétiques en relation avec *l'essence eidétique de la conscience*, en laquelle tout être [...] se constitue⁶. » De même, la phénoménologie de la musique se veut une eidétique de la conscience musicale : elle décrit, en leur essence idéale, les opérations et prestations (*Leistungen*) de la conscience musicale dans son rapport aux phénomènes. Autrement dit, la phénoménologie de la musique cherche si, parmi les manières dont le son agit sur la conscience humaine, il y en aurait qui soient assez *univoques* pour que chacun puisse se reconnaître dans leur description. Elle cherche si, dans le vécu musical, il y a des structures fondamentales qui, pour être concrètes et indivi-

5. Qu'une telle quête (si intéressante soit-elle parfois en matière historique) manque nécessairement l'essentiel en matière *musicale*, c'est ce que nous tenterons de montrer dans une future étude.

6. E. Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie, Drittes Buch : Die Phänomenologie und die Fundamente der Wissenschaften* (*Husserliana* vol. V), éd. M. Biemel, La Haye, Martinus Nijhoff, 1952, Beilage IV, p. 133 ; cf. *La phénoménologie et les fondements des sciences*, trad. fr. D. Tiffeneau, Paris, PUF, 1993, p. 167 (trad. modifiée ; nous soulignons).

duelles, n'en sont pas moins communicables et universalisables, et qui se manifestent d'autant plus clairement qu'*aucun acte de volonté ni aucune pensée personnelle n'interviennent*. Un tel travail est, de toute évidence, *réflexif* : c'est la conscience elle-même qui, se retournant sur le vécu musical, l'éclaire, l'examine et le décrit. Mais il convient de bien distinguer les deux modes d'activité de la conscience : loin que la réflexion se mêle au vécu musical, loin que le vécu soit éclipsé par une recherche intellectuelle de principes théoriques, les principes que nous trouverons ne vaudront au contraire que dans la seule mesure où nous les aurons vécus *avant* de les formuler. L'instance ultime de validité est toujours le vécu, et c'est toujours à lui que nous nous référons en ces pages. La réflexion est un instrument de travail, un moyen provisoire pour éclairer, puis éventuellement affiner, élargir ou approfondir le vécu musical. Insistons tout particulièrement sur ce point : il ne saurait y avoir de réponse théorique à un problème musical. La réponse ne peut être apportée qu'en situation, dans le contact vivant avec le phénomène sonore, dans l'expérience concrète de l'écoute pleinement attentive, réceptive, ouverte et disponible, non distraite par des pensées parasites. Faire de la musique, c'est d'abord écouter, et c'est écouter toujours.

Un problème – au moins didactique, mais sans doute plus largement méthodique – se pose donc, dès lors que l'on entreprend, comme nous le faisons ici, d'exposer une telle recherche sous forme écrite. L'expérience montre que les possibilités de malentendus – au propre comme au figuré – sont innombrables même en situation de stage ou de cours pratiques. Cette difficulté est ici multipliée par le fait que les lignes qu'on est en train de lire ne sonnent pas. L'auteur est contraint de recourir à des descriptions verbales, qui peuvent fort bien rester des abstractions pour le lecteur, et à des illustrations optiques, qui peuvent fort bien ne susciter dans le lecteur aucun vécu sonore. Une telle difficulté, si redoutable soit-elle, ne doit cependant pas nous arrêter : elle est sous-jacente à tout travail musical prenant pour point de départ un support écrit. Toute partition n'est qu'une sténographie incomplète, censée nous donner la possibilité de *convertir les signes écrits en sonorités* (les plus concrètes et les plus précises possibles) et surtout de *vivre les relations* qui unifient ces sonorités dans la continuité d'un processus musical qui aboutit à l'unité d'un morceau ou d'un mouvement. Le travail de l'instrumentiste ou du chanteur, s'il est bien compris, ne diffère pas essentiellement, à cet égard, du travail du chef d'orchestre : le geste instrumental ou vocal doit être au service d'une imagination ou d'une « représentation » musicale, préalablement élaborée (à partir de l'écriture)⁷. Il en va de même pour nos sché-

7. On sait comment Walter Gieseking entrait en contact avec une œuvre nouvelle pour lui : se tenant éloigné du piano, il lisait la partition, pendant plusieurs jours, plusieurs semaines

mas et nos exemples : ils n'ont de valeur que pour autant qu'ils peuvent être convertis en sensations précises, afin que le lecteur trouve, en ces sensations, le contenu des descriptions données et qu'il puisse ainsi, éventuellement, les valider.

I. PULSATION ET PROPORTION

L'une des conditions nécessaires à la transmission interpersonnelle d'un contenu, quel qu'il soit, stipule que ce contenu soit *articulé*. Nous entendons par là, au sens le plus large, la différenciation et la hiérarchisation de moments accentués et de moments non accentués, de tensions et de détentes, de zones de premier plan et de zones d'arrière-plan (dans un tableau peint, par exemple, fût-il ou non figuratif) ou encore d'éléments porteurs et d'éléments portés (dans l'architecture d'une façade, par exemple) – plus généralement : différenciation et hiérarchisation de valeurs indépendantes et de valeurs dépendant des précédentes. Cette différenciation peut intervenir à plusieurs niveaux, de sorte qu'un moment qui, à une certaine échelle d'observation, apparaît accentué peut fort bien se révéler non accentué par rapport à un contexte plus large – comme, dans la façade d'une cathédrale gothique, un élément porteur (une petite colonne) peut s'intégrer, à titre d'élément porté, dans un ensemble soutenu par un pilier. Là où une telle articulation est impossible, nous sommes confrontés à l'*amorphe*, qui ne se transmet pas et qui reste inassimilable. L'écoulement indifférencié d'une énergie est certes perceptible, mais ne peut toucher de manière déterminée le monde affectif humain. Mais là où l'énergie s'articule, c'est-à-dire lorsque, après la tension, vient la manifestation naturelle de la détente, l'être humain peut s'y retrouver et se l'approprier.

Les implications de ce réquisit dans le domaine musical sont innombrables. Nous nous proposons d'approfondir l'étude des articulations qui relèvent du champ rythmico-métrique. À cette fin, nous isolerons dans un

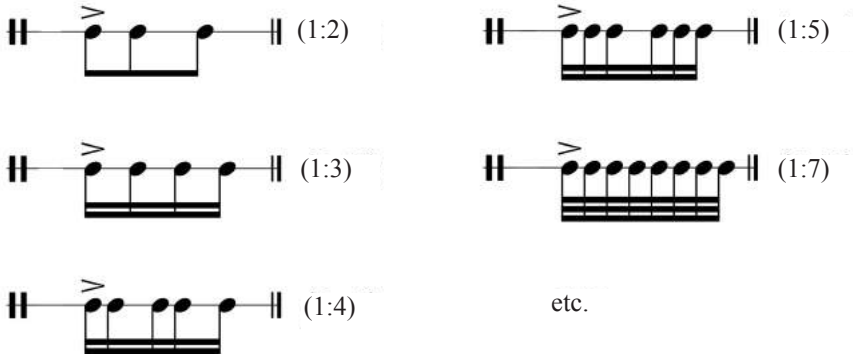
si nécessaire, jusqu'à conversion complète de l'écrit en sonore, et jusqu'à appropriation et assimilation complète de la composition. Il ne se mettait à l'instrument que lorsqu'il n'avait plus besoin de la partition. Il faut, écrit il, « que la représentation spirituelle d'un son ou d'une phrase se convertisse pour ainsi dire automatiquement dans les mouvements de main et de bras nécessaires à sa production » (K. Leimer, *Modernes Klavierspiel nach Leimer-Giesecking*, Mayence / Londres / New York / Tokyo, Schott, 1959, Préface de W. Giesecking, p. 4 ; cf. également p. 13, 35-36, 47). En revanche, lorsque le premier contact avec une composition a lieu, comme c'est très souvent le cas dans la pratique courante, par la voie du déchiffrement instrumental à vue (qu'il soit individuel ou collectif), le risque est grand que des aspects purement techniques et matériels conditionnent et, de ce fait, restreignent et faussent d'entrée de jeu l'appréhension musicale.

premier temps, autant que possible, le paramètre rythmique. (Dans un processus musical, il est certes rare que ce paramètre agisse seul ; mais, pour des raisons aisément compréhensibles de clarté didactique, nous ferons abstraction de toute considération liée à la hauteur déterminée des sons et aux intervalles.) Dans le champ rythmico-métrique, la différenciation entre moments accentués et non accentués, entre moments indépendants et dépendants, se manifeste comme *différenciation entre « impact » et « résolution(s) »*. Un impact peut en effet se résoudre en une ou plusieurs résolutions. S'il peut donc y avoir deux ou plusieurs résolutions juxtaposées (comme on le verra en détail ci-dessous), il ne saurait, en revanche, y avoir deux impacts juxtaposés, car ils ne se différencieraient pas dans le vécu. La fin d'un impact se manifeste nécessairement par une résolution et, si j'en vis deux « successifs », c'est qu'une résolution a eu lieu après le premier. Un impact suivi de sa (ou ses) résolution(s), telle est donc l'articulation la plus simple, la plus élémentaire, constitutive de tout rythme.

Or, une telle différenciation est déjà impliquée dans la microstructure interne d'un son isolé. Considérons un coup frappé sur un tom : l'impact y est suivi d'une phase de résolution, celle-ci résultant de celui-là comme sa nécessaire conséquence. La résolution varie en fonction de la variation de l'impact ; je puis certes l'interrompre en l'étouffant, je ne peux pas la modifier dans son déroulement après que l'impact qui l'a engendrée a eu lieu. Au sein d'une impulsion rythmique unique, telle résolution découle inévitablement de tel impact. Ce n'est qu'en changeant la qualité de l'impact générateur (en frappant le tom plus ou moins fort, avec une mailloche ou une baguette, au centre de la peau ou vers le bord, etc.) que je peux changer la phase de résolution.

Cette relation dynamique précise qui lie la phase de résolution à l'impact peut prendre (ce n'est pas le cas du son de tom) la forme d'une qualité précisément identifiable en tant que sous-unités énergétiques de durées égales. Elle est alors appelée *proportion*. Par exemple, au sein d'une seule impulsion rythmique, la proportion peut être 1:2 (lire « un à deux »), c'est-à-dire un impact suivi de deux résolutions. Ainsi, une noire pointée dans un rythme ternaire rapide se compose de valeurs plus petites (en deçà de l'unité, puisque par hypothèse c'est la noire pointée elle-même qui constitue l'unité énergétique) qui sont ici trois croches ; la première d'entre elles est l'impact, les deux suivantes sont les résolutions. La proportion peut également être 1:3, c'est-à-dire un impact suivi de trois résolutions. Ainsi, une noire dans un rythme binaire rapide peut se composer de quatre doubles-croches dont la première est l'impact, les trois suivantes sont les résolutions. S'il s'agit d'un quintolet de doubles-croches, la proportion sera de 1:4 ; et ainsi de suite pour 1:5, 1:6, 1:7, etc. Dans ces situations, on voit que les moments de résolution sont d'autant

plus nombreux que l'impact est plus incisif : on dit que la proportion 1:5 est plus « serrée » que la proportion 1:2, en ce sens que, dans la première, l'impact de distingue de ses résolutions d'une manière plus tranchée que dans la seconde (*cf.* exemple 1, où les impacts sont marqués par des accents) :



Exemple 1

Ne sommes-nous pas simplement en train de répéter, fût-ce avec un vocabulaire un peu inhabituel, des contenus relevant de la formation musicale élémentaire, et bien connus à ce titre de n'importe quel élève d'école de musique ? La différence n'est pas seulement de vocabulaire, mais bien de fond. L'enseignement courant en formation musicale met l'accent sur les rapports arithmétiques entre les durées des notes (la noire vaut deux croches, etc.) et sur l'égalité des durées (toutes les croches ont la même durée). Cette approche suggère que le rythme est avant tout un phénomène temporel et, surtout, que le temps est un *milieu* statique, homogène et divisible (comme l'espace géométrique). Il nous faut donc rappeler que le rythme est d'abord un processus *énergétique*, qui met en jeu des *forces* ressenties, c'est-à-dire sensorielles et, au moins jusqu'à un certain point, corporelles. Ces forces sont *qualitativement* différenciées. Loin d'être un milieu préexistant, le temps musical est une conséquence des forces qui se meuvent ; il résulte de leur mouvement. C'est pourquoi il ne peut pas être considéré comme milieu homogène divisible par proportions arithmétiques, même si nous avons recours à des divisions arithmétiques (donc quantitatives) pour *désigner* et *nommer* (dans la réflexion) le vécu qualitatif. Les noires, croches, doubles-croches etc. ne sont pas en premier lieu les symboles graphiques de divisions arithmétiques d'un temps objectif et homogène, mais les symboles des condensations et dilatations ponctuelles d'une énergie vécue. De ce point de vue, il est presque accessoire que les croches et doubles-croches dans notre

exemple 1 soient d'égale durée au chronomètre ; elles ne le sont d'ailleurs peut-être pas en toute rigueur chronométrique, puisqu'elles sont toutes *d'inégale énergie*. Et la différence entre un rythme ternaire et un rythme binaire (cf. exemple 2) n'est pas d'abord arithmétique ou numérique, mais qualitative et affective :



Exemple 2

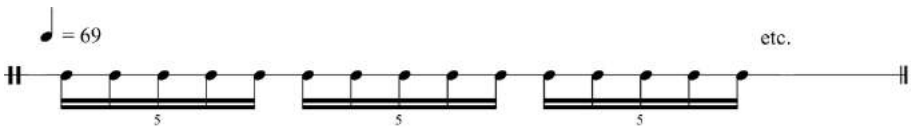
Le rythme de la première ligne de l'exemple est ternaire (il est composé ici de proportions 1:2 et, dans les deux motifs avec croche pointée et double-croche, 1:5) ; celui de la seconde ligne est binaire (il comporte, dans le cas présent, des proportions 1:3). Chacun de ces rythmes nous affecte d'une façon spécifique, met en mouvement en nous un ensemble de forces bien particulier. Sans être tout à fait faux, ce serait un appauvrissement grossier de dire que le premier est dansant, alors que le second incite à la marche. Dans le vécu, un monde sépare la proportion 1:2 et la proportion 1:3.

Mais nous avons déjà, dans cet exemple 2, franchi un pas supplémentaire, puisqu'il s'y agit non plus (comme précédemment) d'impulsion rythmique unique, mais d'une succession de telles impulsions. Lorsque plusieurs impulsions rythmiques (chacune composée d'un impact et de ses résolutions) se succèdent, elles deviennent les battements d'une *pulsation* ou, plus simplement, des pulsations.

Pour pouvoir m'approprier un mouvement rythmique, c'est-à-dire pour pouvoir l'assimiler au point de le reproduire sans difficulté et sans avoir nécessairement recours à un support écrit, il est nécessaire que ce mouvement soit caractérisé par une pulsation. La pulsation se définit comme *l'unité de force irréductible qui caractérise un mouvement*. Elle est ce qui, au niveau le plus élémentaire, me relie à un processus musical ou me permet d'y entrer, d'y prendre activement part, de m'y reconnaître. Souvent, elle est identifiée spontanément comme ce qui me fait marcher, danser, battre des mains « en rythme » (comme on dit couramment).

De nos analyses précédentes, il ressort que, dans un rythme, chaque pulsation est *proportionnée*, c'est-à-dire caractérisée par une relation univoque

entre son impact et ses résolutions. (La théorie musicale utilise parfois, à ce propos, le terme de sous-pulsation, qui nous semble également acceptable : l'impact et chaque résolution correspondent à une sous-pulsation.) L'opposition terminologique entre rythmes binaires et ternaires ne suffit pas, loin s'en faut, à épuiser la diversité des situations possibles ; elle échoue déjà à nommer un rythme tel que celui-ci (exemple 3), où chaque pulsation relève de la proportion 1:4.



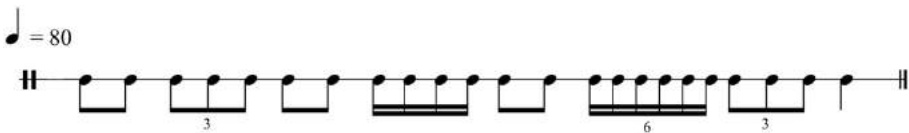
Exemple 3

La proportion se matérialise dans le geste instrumental (que ce soit le coup d'archet du violoniste, le souffle du flûtiste, le mouvement du bras du pianiste) : ce geste ne sera pas le même selon qu'il s'agit d'exécuter chacun des rythmes de notre exemple 2. Un instrumentiste qui joue par exemple des triollets de croches (chaque triolet sur un seul mouvement d'archet) tire instinctivement l'archet le plus vite sur la première, plus lentement sur la deuxième, plus lentement encore sur la troisième croche de chaque triolet.

La proportion se matérialise aussi dans le geste du chef d'orchestre. La tâche du chef consiste à unifier les événements qui ont lieu dans l'orchestre, au moyen de gestes que la langue allemande subsume sous le terme intraduisible de *Schlagtechnik*. Cette technique sert à transmettre la représentation sonore du chef de la manière la plus directe possible, c'est-à-dire sans le détour par la réflexion. C'est précisément pourquoi nous sommes à la recherche de principes qui sont ancrés en l'humain et qui sont intersubjectivement transmissibles. Le chef bat la pulsation ; la proportion *dans* la battue est la seule possibilité de rester en contact avec le son même pendant les petites valeurs rythmiques entre deux pulsations, ou mieux, qui conduisent d'une pulsation à la suivante. La condition pour que le geste exprime une proportion univoque est l'unité et la liberté du bras. Dans un geste fonctionnel, le mouvement du bras est unifié à partir des doigts, sans que le coude ou le poignet ne prennent d'initiatives, et s'effectue en fonction du poids propre du bras, sans activité musculaire pour figer celui-ci en position horizontale. Ainsi, si je bats un impact (vers le bas, dans le sens de la pesanteur), le bras rebondit aussitôt librement vers le haut et retombe tout aussi librement. En fonction de la façon dont je bats l'impact, le bras rebondira plus ou moins vite, plus ou moins haut. Ici aussi, la phase de résolution est la conséquence nécessaire de l'impact : je me borne à l'observer sans y intervenir. Le chef

sera particulièrement attentif à ce que la proportion dans son geste soit identique à celle de la structure rythmique des sonorités qu'il dirige, faute de quoi il perd le contact avec elles⁸.

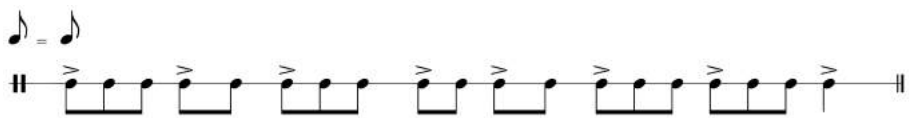
Quel est, dès lors, le rapport entre changement de proportion et changement de pulsation ? Deux situations doivent être distinguées. La pulsation peut être régulière, chacun de ses battements ayant même durée temporelle, alors même que la proportion change d'une pulsation à l'autre (exemple 4) :



Exemple 4

Ce qui change ici, ce sont les petites valeurs (sous-pulsations) entre lesquelles se différencient l'impact et les résolutions à l'intérieur de chaque pulsation.

La deuxième situation se présente lorsque ces petites valeurs restent elles-mêmes identiques, mais qu'elles s'agrègent en nombre variable pour former chacune des pulsations (exemple 5) :



Exemple 5

Il en résulte une pulsation dite « irrégulière », telle qu'elle caractérise les rythmes de nombreuses traditions musicales : les unités d'énergie y sont d'inégale durée ; il peut y avoir, en alternances plus ou moins régulières, des pulsations de deux, de trois, de quatre (voire plus) longueurs différentes. Le cas le plus fréquent est sans doute (comme dans notre exemple 5) celui d'une pulsation où alternent des unités de deux longueurs différentes. Il est à remarquer que la vitesse⁹ d'une telle pulsation se soustrait à l'indication métrono-

8. Cette apparente digression sur la technique de direction d'orchestre se justifiera davantage par la suite. Elle peut au moins, à ce stade, montrer que l'analyse phénoménologique a des répercussions fort concrètes sur la pratique.

9. C'est à dessein que nous écrivons *vitesse* et non pas *tempo*. La vitesse est un paramètre physique mesurable. Le tempo, quant à lui, est la *condition* pour que la conscience puisse *intégrer dans une unité* la totalité des phénomènes qui, dans la simultanéité et dans la succession, se présentent à elle. La conscience *perceptive* doit avoir le temps d'appréhender les phénomènes

mique, le métronome ne pouvant produire que des pulsations régulières. Parfois, les compositeurs ont alors recours à la « solution » consistant à noter la vitesse métronomique des petites valeurs, et ce serait une erreur grossière de croire qu'ils ont ressenti celles-ci comme *pulsations*, et de les battre comme telles en dirigeant¹⁰. Nous ne développerons pas ici l'analyse de tels cas de figure¹¹.

Nous disions plus haut que, bien souvent, la pulsation d'un morceau s'impose spontanément comme ce qui me fait marcher, danser, battre des mains, frapper du pied, etc. Cela suppose que j'*entende* le morceau réalisé par quelqu'un d'autre, et que cet autre ait correctement identifié la pulsation du mouvement qu'il joue. Mais l'identification de la pulsation ne va parfois pas sans difficultés. Sans ouvrir ici le dossier extrêmement fourni des problèmes musico-logiques et musico-historiques qui environnent, par exemple, l'utilisation du métronome (depuis l'invention de cet appareil en 1814) et les indications métronomiques données par de nombreux compositeurs, nous nous contenterons d'illustrer par un exemple, le plus simple possible, ce dont il s'agit. Pour des raisons didactiques, cet exemple sera celui d'une comptine pour enfants issue du patrimoine populaire français, dont chaque lecteur est extrêmement familier : *Au clair de la lune*. Quelle est la pulsation dans ce petit morceau ? Nous invitons le lecteur à prendre quelques instants pour se la représenter.

À défaut de pouvoir communiquer en direct la pulsation identifiée par chacun, nous sommes contraints d'avoir recours à une présentation écrite. Voici l'une des nombreuses transcriptions que l'on trouve dans le commerce (exemple 6) :

sonores dans toute leur complexité, la conscience *musicale* doit avoir le temps de vivre les relations (rythmiques, métriques, mélodiques, harmoniques, périodiques) qui, à toutes les échelles d'une composition (mesure, phrase, thème, etc., jusqu'au mouvement entier), se forment entre ces phénomènes. Pour la phénoménologie de la musique, cette distinction entre tempo et vitesse est d'une importance capitale ; nous espérons y consacrer une prochaine étude.

10. Un exemple célèbre est le deuxième mouvement « Allegro con grazia » de la *Sixième Symphonie* (« Pathétique ») op. 74 de Tchaïkovski. Le compositeur a indiqué « 144 à la noire », mais il s'agit d'une pulsation irrégulière, où alternent des unités formées de deux noires et de trois noires.

11. De tels rythmes sont particulièrement fréquents dans la musique populaire traditionnelle bulgare (les rythmes *aksak*, c'est-à-dire « boiteux ») et roumaine. Mentionnons, à titre d'exemples emblématiques, les *Six Danses en rythmes bulgares* qui concluent le volume VI du *Mikrokosmos* (1940) de Bartók, ou le 4^e mouvement « Intermezzo interrotto » du *Concerto pour orchestre* (1945) du même Bartók ; mais aussi la « Pantomime » dans *L'Amour sorcier* (1915/1925) de Manuel de Falla ; ou encore, dans le jazz, le *Blue rondo a la Turk* de Dave Brubeck (1959).

Au clair de la lu - ne, mon a - mi Pier - rot, prê - te - moi ta
 plu - me pour é - crire un mot. Ma chan - delle est mor - te,
 je n'ai plus de feu. Ou - vre - moi ta port - te, pour l'a - mour de Dieu.

Exemple 6

Selon cette écriture, qui suggère une exécution « à la noire » (par exemple $\text{♩} = 100$), chacune des quatre premières notes de la mélodie porte une pulsation, puis chacune des deux blanches suivantes en porte deux, et ainsi de suite. La noire est, dans le rythme de ce morceau ainsi transcrit, la *plus petite* unité rythmique, et l'écriture indique qu'elle serait en même temps la pulsation. Mais est-ce réellement le cas ? La pulsation de la comptine – l'unité de force qui caractérise ici le mouvement rythmique – est-elle la noire ? Autrement dit, cette transcription correspond-elle à ce que nous ressentons comme étant la pulsation ? Pouvons-nous marcher, battre dans les mains, sur chaque noire ? Il semble que non ; il semble que l'unité « noire » soit *trop petite*, et qu'au lieu de caractériser ce mouvement, elle le morcèle et l'épèle de manière inadéquate, elle le défigure en caricature.

Voyons une autre possibilité (exemple 7) :

$\text{♩} = 50$
 Au clair de la lu - ne, mon a - mi Pier - rot, prê - te - moi ta plu - me pour é - crire un mot.
 Ma chan - delle est mor - te, je n'ai plus de feu. Ou - vre - moi ta por - te, pour l'a - mour de Dieu.

Exemple 7

Cette fois, l'écriture impose une pulsation à la blanche, de sorte qu'une pulsation (marquée par les accents) tombe au début de chaque vers du texte, ou de chaque demi-phrase de la mélodie. Ce n'est assurément pas ainsi non

plus que nous ressentons l'énergie rythmique de ce morceau. L'unité choisie est ici *trop grande* pour prétendre caractériser le mouvement ; elle introduit une affectation très artificielle qui ne rend nullement justice à la simplicité enfantine de cette comptine.

Sans doute la majorité, sinon l'unanimité des lecteurs seront-ils d'accord¹² pour dire que c'est la présentation suivante (exemple 8) qui rend le plus adéquatement compte de leur vécu :

$\text{♩} = 80$

Au clair de la lu - ne, mon a - mi Pier-rot, pré-te-moi ta plu-me pour é - crire un mot.

5
Ma chan-delle est mor-te, je n'ai plus de feu. Ou-vre-moi ta por-te, pour l'a-mour de Dieu.

Exemple 8

Ici, une pulsation par noire est bien « la plus petite unité d'énergie qui caractérise le mouvement ». Ce n'est pas l'unité la plus petite *absolument parlant*, puisque le rythme contient des croches ; mais ces croches sont regroupées par deux en unités énergétiques supérieures, et ce sont bien ces unités-là qui nous permettent de marcher ou de frapper dans les mains.

La définition de la pulsation que nous avons énoncée requiert donc simultanément deux propriétés : la pulsation est une *petite* unité de force ; des unités plus grandes se manifestent aussi – nous les étudierons plus loin –, mais elles ne sont pas des battements de pulsation. Ceux-ci ont en outre la propriété de condenser énergétiquement en eux toute la richesse du rythme considéré, de la représenter de manière adéquate. Il est donc judicieux, pour déterminer la pulsation d'un mouvement rythmique, de partir des plus petites unités rythmiques qui s'y trouvent, puis de passer à l'unité immédiatement supérieure, et ainsi de suite jusqu'à ce qu'on ait repéré celle qui *caractérise entièrement* le mouvement concerné.

Plusieurs remarques compléteront utilement cette analyse.

12. Non que la vérité se définisse par l'accord des esprits. Mais dans le cas présent, la vérité musicale est, nous l'espérons, suffisamment claire pour entraîner aisément cet accord. En tout état de cause, comme le signale avec justesse Robert Muller (commentaire personnel, 2009), on ne peut en ces matières rien démontrer ; on peut seulement montrer. On ne peut démontrer à personne qu'il a tort, mais tout au plus l'inviter à entendre autre chose, ou mieux encore à entendre davantage, en espérant que son écoute s'enrichira.

(1) Si l'exemple 6 était noté à \mathbb{C} ou à $2/2$ et/ou avec une indication métronomique à la blanche (par exemple $\downarrow = 80$), il s'apparenterait fortement à l'exemple 8 et transcrirait de façon assez correcte notre vécu (quant à la *pulsation* ; nous verrons ci-dessous apparaître des difficultés d'un autre ordre).

(2) La pulsation correcte détermine une marge de vitesses à l'intérieur de laquelle elle est possible. En effet, l'unité rythmique que nous identifions comme pulsation se maintient seulement à l'intérieur d'une certaine marge de vitesses ; si la vitesse est plus *lente* que la limite inférieure de cette marge, la pulsation se décompose en unités plus petites (par exemple, en croches si elle était à la noire) et sera, paradoxalement, plus *rapide* que la pulsation initialement considérée ; inversement, si la vitesse est plus *rapide* que la limite supérieure de ladite marge, la pulsation passe à l'unité supérieure (par exemple, de la noire à la blanche) et sera, de ce fait, plus *lente*. Déterminer correctement une pulsation exige, par conséquent, de prendre en compte le fait que pulsation et vitesse *ne sont pas strictement corrélées* : lorsque je ralentis, la pulsation commence certes par ralentir, mais subit à un certain moment un saut qualitatif, en ce que l'unité énergétique change : les valeurs qui étaient auparavant sous-pulsation deviennent à présent pulsations. Inversement, lorsque j'accélère, la pulsation commence certes par accélérer, mais, à un certain moment, l'unité énergétique change : les valeurs qui étaient pulsations deviennent sous-pulsations.

(3) Dans nos exemples, nous considérons uniquement la mélodie chantée ou jouée en tant que monodie. Tout enrichissement – un accompagnement en doubles-croches, une harmonisation à plusieurs voix, un contrepoint, etc. – changerait entièrement la situation et requerrait une nouvelle analyse.

(4) Nos observations permettent de dégager des enseignements d'ordre plus général : une pulsation est une détermination qualitative (énergétique) du temps. Nous l'avons déjà dit : les croches, noires et blanches représentent non pas tant les divisions arithmétiques d'un temps objectif et homogène, que les condensations ponctuelles d'une énergie ressentie. Il en résulte (nos exemples l'ont bien montré) qu'une divergence peut survenir entre le vécu et sa représentation graphique. Il n'est même pas certain que les compositeurs aient toujours bien noté le vécu qui les animait. S'il nous est possible de formuler un tel jugement, par exemple à propos de notre exemple 6, c'est que, sur la base de l'écriture (et sans doute, ici, de notre connaissance préalable de la comptine), nous sommes parvenus à susciter en nous un vécu rythmique qui, une fois qu'il était actif et bien net, nous a indiqué sa propre norme de justesse, à partir de laquelle nous avons conclu à une écriture plus appropriée. C'est en ce sens que nous disions ci-dessus

que l'écriture ne saurait être le critère ultime de la vérité musicale, et que seul le vécu peut fournir un tel critère¹³.

(5) Une pulsation doit être déterminée de sorte à servir toutes les phases ou épisodes d'un mouvement musical, et à les mettre, en quelque sorte, sur un dénominateur commun. Trop souvent, dans la pratique, le musicien qui découvre une partition se contente d'en imaginer le début – les premières mesures – et à déterminer à partir de là une pulsation (et du même coup une vitesse) qui peut certes convenir à ces premières mesures, mais qui est souvent inapte à caractériser la ou les qualité(s) ultérieures (quelques pages plus loin) du même mouvement ; ce sont pourtant cette pulsation et cette vitesse-là qu'il va, par une sorte d'inadvertance, imposer à l'ensemble du morceau, passant ainsi « à côté » de la teneur d'une bonne partie de celui-ci. En pareil cas, la prise en compte de la diversité des qualités d'un mouvement desservies par une seule et même pulsation pourrait et devrait conduire le musicien à réviser sa première impression. Il déterminera, à la longue, une pulsation qui convient à tous les épisodes, et qui convient aussi au début, tout en n'étant pas celle qu'il avait d'abord imaginée pour ce début. Il n'est pas exclu que le compositeur lui-même, ayant achevé une composition et entreprenant d'y inscrire une indication métronomique, commette la même erreur : qu'il se contente, lui aussi, d'imaginer les premières mesures et en tire une indication qui sera, de ce fait, inadéquate (aussi bien quant à la pulsation que quant à la vitesse).

(6) Un cas particulier, déjà complexe et subtil (à manier, par conséquent, avec une extrême circonspection), est celui où le compositeur travaille avec des contrastes de qualités de mouvements tels qu'ils appellent un changement de pulsation¹⁴. Rien dans la partition, rien dans les pratiques de la notation musicale classique, ne l'indique ni ne permet de l'indiquer. Seule une écoute très attentive, une disponibilité aux besoins inhérents aux énergies rythmiques qui sont à l'œuvre, peut le révéler. Mais l'identification d'une telle

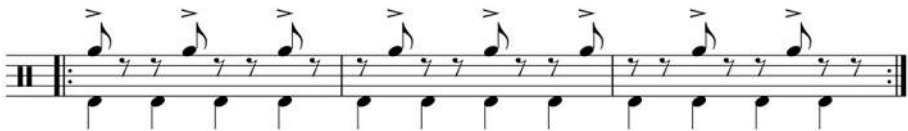
13. Les habitudes d'écriture jouent ici un rôle considérable. Bien des mouvements lents de Haydn et de Mozart, par exemple, sont notés 2/4 ou 4/4, mais, souvent pour l'Andante et presque toujours pour l'Adagio, c'est une pulsation à la croche qui caractérise ces mouvements. Simplement, l'usage du XVIII^e siècle ne prévoyait pas de noter 4/8 ou 8/8, ce qui correspondrait à ces situations. On voit combien l'idéal d'une « fidélité au texte » peut être illusoire et égarant.

14. Ainsi, il arrive que dans un mouvement classique (par exemple chez Mozart) intitulé Allegro et noté à 4/4 (pulsation principale à la noire), le deuxième thème, moins anguleux, plus fluide (sans qu'il y ait le moindre changement de vitesse), soit mieux caractérisé par une pulsation à la blanche (donc deux fois plus lente que la pulsation principale). Très souvent, dans les sonates et les symphonies de Haydn et de Mozart, le menuet (noté 3/4) est à la noire, alors que son trio central est à la blanche pointée (mesure entière), là encore sans changement de vitesse.

situation devrait être soumise à la condition d'avoir effectué au préalable tout le travail nécessaire à la « mise sur dénominateur commun » de tout le mouvement, telle que mentionnée à l'alinéa précédent.

(7) Si un mouvement rythmique est caractérisé par une pulsation, cela ne signifie pas que chaque battement de cette pulsation doive nécessairement être matérialisé par un son rythmique réel, ou coïncider avec un impact rythmique. Une source essentielle de *contraste* rythmique et, par conséquent, de *tension* musicale, consiste en ce que le rythme peut plus ou moins contredire la pulsation, par des syncopes, des silences, des contretemps, des liaisons, etc. On peut tout à fait imaginer un rythme dans lequel, par exemple, la quasi-totalité des pulsations tomberaient sur des silences et ne seraient donc pas entendues, mais simplement ressenties intérieurement par le musicien et l'auditeur. Il faut toutefois insister sur le fait que contradiction et contraste ne peuvent être vécus comme tels que si la pulsation contredite reste également établie comme telle. Si elle est perdue, le contraste disparaît également. Paradoxalement, un rythme ne peut donc *contredire* une pulsation que s'il ne cesse en même temps de l'*affirmer* et de la reconduire.

(8) Un cas particulier du cas exposé à l'alinéa précédent est celui de la polyrythmie, c'est-à-dire de la superposition de rythmes dont chacun, considéré en soi-même, est caractérisé par une pulsation différente. Dans ce cas, l'une des pulsations en présence acquiert la priorité et subordonne les autres, dont les rythmes deviennent contrastants à l'égard de la pulsation prioritaire (dans l'exemple 9, c'est la pulsation à la noire) :



Exemple 9

II. MÉTRIQUE

Les battements d'une pulsation forment à leur tour des articulations d'ordre supérieur, composées, elles aussi, d'impacts et de résolutions. S'il y a un vécu musical, les pulsations ne sont pas simplement juxtaposées en une succession physique d'entités identiques, mais s'intègrent dans des unités relationnelles tout en se différenciant et en se hiérarchisant du point de vue énergétique : certaines pulsations assumeront la fonction d'impact, d'autres

celle de résolution. C'est ce que la théorie musicale courante exprime par les notions de « temps fort » et de « temps faible » qui, sans être tout à fait fausses, restent (comme on le verra par ce qui suit) assez approximatives et surtout trop statiques. Une telle unité relationnelle composée de deux ou plusieurs pulsations s'appelle un *mètre*. Le mètre se définit comme *la plus petite unité organisée et indépendante au sein de laquelle agissent toutes les relations entre pulsations*. Nous verrons que ces relations sont des forces à la fois *opposées* et *complémentaires*. Pour étudier les forces métriques, nous essaierons à nouveau de les isoler, de les faire apparaître sous leur forme la plus élémentaire. Dans l'analyse qui suit, nous envisagerons donc seulement les « temps » ou « coups » (*beats* en anglais) d'une pulsation dans leur « nudité », sans entrer dans leur éventuelle microstructure, c'est-à-dire en faisant abstraction des proportions internes à chaque coup (et donc, également, de toute la richesse et complexité *rythmique* que ces pulsations pourraient porter).

La conscience auditive a la propriété remarquable de créer elle-même de telles articulations métriques, même lorsqu'elles font défaut dans le matériau. Chacun pourra aisément en faire l'expérience, par exemple au moyen d'une montre *électrique* munie d'une trotteuse, qui émet à chaque seconde un « tic » identique¹⁵. On est donc confronté à une série de « coups » ou de « pulsations » physiquement non différenciés. Or, je remarque rapidement qu'il me faut *faire effort* pour percevoir ces coups *comme* identiques. Sans que je le veuille, ma perception *groupe* ces pulsations en ensembles plus ou moins grands (par exemple groupes de deux, de quatre, etc., ou de trois, de six, etc.). La formation de ces groupes implique *ipso facto* une hiérarchisation et l'instauration d'un rapport de priorités entre les coups : chaque nouveau groupe commence par un coup que je perçois comme « accentué », les autres coups appartenant au même groupe étant perçus comme « moins accentués » ou « non accentués ». Il est éclairant, pour un observateur formé à la phénoménologie, de constater qu'il est possible de pratiquer ici un *changement d'attitude* : je puis, tour à tour, adopter une attitude de conscience dans laquelle je m'efforce de *ne pas* laisser se former de relations entre les coups qui se succèdent, et de les enregistrer l'un après l'autre, dans une pure successivité, comme si chacun était le premier et l'unique (« un – un – un – un... ») ; et une attitude dans laquelle je laisse au contraire les relations s'ins-

15. Un métronome électrique fait encore mieux l'affaire, parce qu'on peut réitérer l'expérience à différentes vitesses de succession des signaux (*cf.* également ci-dessous note 16). On peut aussi, bien entendu, programmer une boîte à rythmes. Pour les besoins de l'expérience, on évitera le recours à une horloge ou à un métronome *mécaniques*, lesquels produisent un « tic-tac » résultant d'un va-et-vient : un tel mouvement en alternance comporterait déjà, physiquement, la différenciation en valeur accentuée et valeur non accentuée ou, comme nous dirons, en « impact » et « résolution ».

taurer, les groupes se former, les hiérarchies s'établir. Le groupement par deux, quatre, etc., survient le plus facilement (parce qu'il est plus simple), alors qu'il me faut exercer une infime « décision » initiale pour ressentir un groupement par trois et multiples de trois. Mais, dès lors que l'une des familles de groupements est établie, elle a pour conséquence inévitable la différenciation des forces dans mon vécu, conformément à des lois d'essence qu'il nous appartient d'explorer. La différenciation qualitative des battements est donc l'opération de la conscience musicale qui s'approprie les phénomènes ; elle est impliquée par la mise en relation des pulsations dans le vécu. Cela ne signifie pas pour autant que cette différenciation soit aléatoire ou arbitraire. Les développements qui suivent sont consacrés à l'analyse détaillée des différentes formes sous lesquelles elle apparaît. Nous verrons qu'il existe trois types fondamentaux d'articulation.

1. Alla breve

La plus petite articulation, c'est-à-dire la plus petite unité de vecteurs agissant en opposition, se forme par la mise en relation de *deux* valeurs vivables, c'est-à-dire ici de deux coups¹⁶. Même si ces deux coups sont physiquement identiques et ne se distinguent que par leur succession temporelle (« l'un après l'autre »), la conscience musicale ne les vivra pas comme identiques, parce que sa situation à l'égard de chacun des deux sons est différente. Le premier coup (précédé de silence) tombe sur un champ vierge, alors que le deuxième coup tombe sur un champ déjà travaillé par l'impression qu'a laissée le premier. C'est pourquoi le deuxième coup est vécu en référence au premier, ou mieux *en fonction* du premier, celui-ci ayant plus de poids que celui-là. Le premier coup est donc vécu comme impact, le deuxième comme résolution. Ainsi se forme une *unité métrique* ou, plus simplement, un *mètre* « fort-faible » qu'on pourrait représenter par le symbole « – v » (utilisé en prosodie et en métrique poétique), si celui-ci ne suggérait immédiatement une différence de durées qui n'est pas impliquée ici. Nous préférons la représentation sous forme d'un diagramme transcrivant la *physiologie naturelle des forces* à l'intérieur de ce mètre (fig. 1).

16. Comme l'ont déjà indiqué nos analyses de la pulsation, la vitesse à laquelle se succèdent ces coups n'est pas indifférente. Pour faciliter au lecteur l'appréhension des analyses qui suivent, nous recommandons de prendre pour base des expériences proposées une pulsation entre 80 et 140 par minute environ. C'est dans ces ordres de grandeur que la mise en relation spontanée des battements est la plus aisée. Ce fait est sans doute lié aux rythmes corporels humains (respiration, marche, danse, activité cardiaque, etc.) et relève de ce que M.-M. Münch appelle l'invariant anthropologique. Cf. M.-M. Münch, *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2004, notamment p. 30-34 ; voir également V. Alexandre Journeau (dir.), *Musique et effet de vie*, Paris, L'Harmattan, 2009.

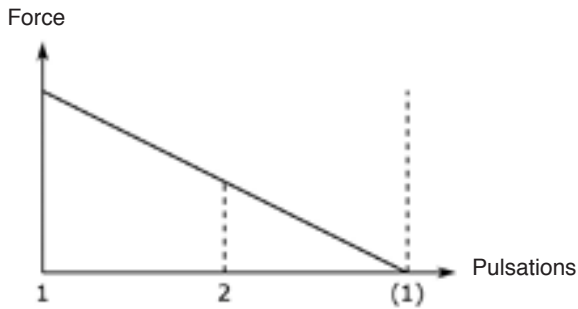


Fig. 1

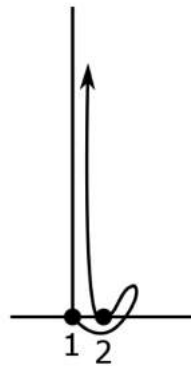
Par hypothèse, les deux pulsations ont la même durée temporelle, représentée ici par un même segment d'abscisse. L'unité examinée est constituée de deux coups seulement, ce qui implique qu'elle est terminée (que les énergies sont épuisées) après la durée du deuxième coup. Une nouvelle unité de même nature pourrait ensuite commencer (elle est représentée en pointillés à droite).

Nous appelons *naturelle* la physiologie des forces telle qu'elle apparaît tant qu'*aucun élément ne vient la contredire*. Cela signifie, premièrement, que rien *dans le matériau* ne la contredise. Il suffit de peu : si le deuxième coup est plus fort que le premier, ou d'un timbre différent, ou d'une durée plus longue, la situation sera tout autre. Mais cela signifie aussi, deuxièmement, que rien *dans la conscience* ne contredise la physiologie naturelle, c'est-à-dire qu'aucune intention, aucune projection ne modifie le vécu spontané qui résulte de la mise en relation des deux coups physiquement identiques. C'est là un point essentiel. L'objection selon laquelle je pourrais aussi percevoir le premier coup comme une levée, préparant le second qui sera dès lors un impact, repose sur une telle projection. En effet, pour que le premier coup soit une levée, il faut qu'il soit une résolution elle-même issue d'un impact antérieur, qui serait donc tacitement présumé. De plus, une levée est une fonction musicale déjà complexe (non exclusivement métrique). Si dans notre figure 1 la deuxième pulsation assumait la fonction de levée (anacrouse), il faudrait modifier la ligne de l'énergie qui continue à descendre pendant la deuxième pulsation : cette ligne devrait alors être ascendante et représenter un accroissement d'énergie du point 2 au point (1) suivant. La physiologie naturelle, au contraire, correspond à une situation beaucoup plus simple, où le premier coup est vécu comme impact parce qu'il est le premier, et qu'il n'est précédé de rien.

Afin de fixer dès à présent une terminologie dont la pleine efficacité s'avérera ultérieurement, il nous faut procéder d'abord à une brève incursion dans la technique de direction d'orchestre. Le chef bat des *figures* qui sont la

représentation spatiale des articulations métriques conformément à leur physiologie naturelle. Dans le cas qui nous occupe, cette figure est organisée de telle sorte que le premier coup, c'est-à-dire l'impact, sera battu vers le bas, conformément à la pesanteur, et que le deuxième coup, c'est-à-dire la résolution, sera battu vers le haut. Pour des raisons historiques, cette figure est appelée, d'un terme italien, *Alla breve* (fig. 2¹⁷).

Empruntant, pour désigner le mètre lui-même, le nom de la figure qui le



Alla breve, bras droit

Fig. 2

représente dans l'espace, nous appellerons désormais *Alla breve* la configuration métrique formée d'un impact et d'une résolution. C'est la première des trois formes fondamentales d'articulation.

2. *Triangle*

Si trois coups identiques qui se succèdent sont vécus en relation les uns avec les autres, une autre forme d'articulation apparaît. Dans un tel groupement de trois, le premier coup sera perçu comme impact ; les deux coups suivants, comme les résolutions de cet impact (fig. 3).

17. Le bras gauche exécute une figure symétrique par rapport à un axe de symétrie vertical situé à gauche du schéma. Dans le schéma, le léger décalage vers la droite du deuxième coup et du mouvement ascendant qui le suit est rendu nécessaire par la représentation statique en deux dimensions. En réalité, le deuxième coup se matérialise au même endroit que le premier, et la dimension horizontale n'intervient pas dans cette figure.

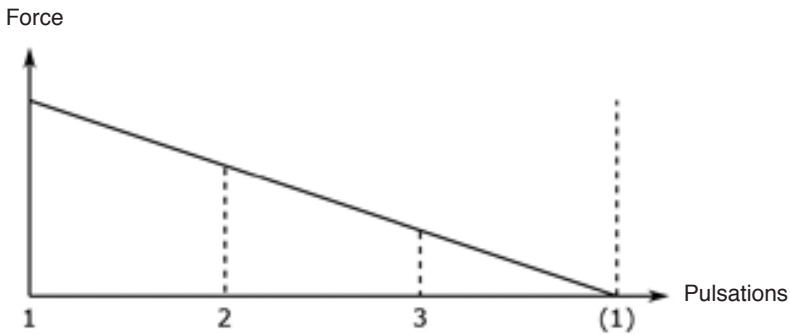


Fig. 3

Comme précédemment, l'énergie issue de l'impact – qui alimente encore les résolutions – est épuisée à la fin de la troisième pulsation¹⁸. La physiologie naturelle qui apparaît est « fort-faible-le plus faible ». La complexité de cette configuration métrique est supérieure à celle de l'*Alla breve*, à deux points de vue. D'une part, nous constatons qu'un impact peut entraîner plusieurs résolutions (ce qui n'est plus pour nous surprendre, puisque nous en avons déjà fait l'expérience au niveau des proportions internes à chaque pulsation) ; d'autre part, nous constatons que les résolutions sont elles-mêmes différenciées entre elles : il y a des gradations entre résolutions, une résolution pouvant être plus forte ou plus faible qu'une autre. C'est à ce stade, déjà, que la terminologie traditionnelle des « temps forts » et « temps faibles » se révèle insuffisante, puisqu'elle ne permet pas de désigner clairement ce phénomène ; nous verrons cette insuffisance s'aggraver.

La figure qui représente ce mètre dans l'espace commence, comme dans le cas précédent, par une battue verticale vers le bas, l'impact étant toujours représenté par l'action de la pesanteur. Pour le deuxième coup, la dimension horizontale est disponible. Deux possibilités semblent dès lors se proposer : vers l'intérieur ou vers l'extérieur. Or, si l'on battait le *deux* vers l'intérieur, il faudrait battre le *trois* vers l'extérieur, ce qui exprimerait un accroissement de force de *deux* à *trois* et contredirait ainsi la physiologie qu'il s'agit de représenter. C'est pourquoi le *deux* est battu vers l'extérieur ; le *trois* (vers l'inté-

18. Les trois niveaux d'énergie ne sont pas nécessairement situés sur une droite : la diminution de l'énergie n'est pas nécessairement linéaire, elle peut aussi être décroissante (plus de diminution entre le premier et le deuxième qu'entre le deuxième et le troisième) ou croissante (plus de diminution entre deux et trois qu'entre un et deux). La linéarité est simplement le mode de représentation que nous avons choisi, puisque aussi bien il fallait en choisir un. En tout état de cause, l'énergie *diminue* toujours, et c'est en cela que consiste la caractéristique essentielle de cette deuxième configuration métrique.

rieur et vers le haut) retourne au point de départ. Cette figure à trois côtés s'appelle *triangle* (fig. 4¹⁹).

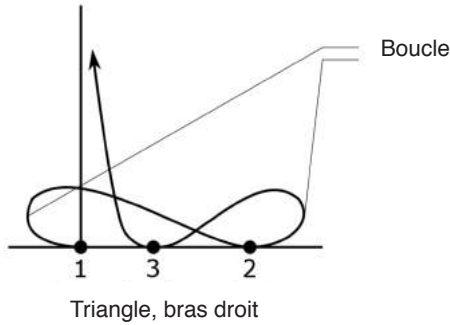


Fig. 4

Dans cette figure, les *boucles* ont pour fonction de préparer les changements de direction tout en conservant la continuité du mouvement. Sans elles, il faudrait momentanément bloquer le bras pour changer de direction ; les boucles permettent, au contraire, l'infléchissement directionnel d'un élan qui se poursuit. Chaque boucle va dans le sens opposé à celui de la battue qui la suit. Elle est exécutée *après* le point de battue.

Selon le même principe que précédemment, nous appellerons *triangle* toute unité métrique comportant un impact et deux résolutions. C'est la deuxième forme fondamentale d'articulation.

3. Croix

Considérons à présent le cas de quatre coups successifs vécus en continuité relationnelle. Le premier coup est toujours vécu comme impact et les trois suivants comme résolutions. Si nous procédions par extrapolation théorique, nous pourrions croire que la force des résolutions décroît comme dans la situation précédemment décrite. Or le vécu dément une telle extrapolation : les résolutions ne vont pas en s'affaiblissant continûment, mais sur le troisième coup – c'est-à-dire la seconde résolution – se forme un « nouvel accent » (plus faible, il est vrai, que l'impact initial), et j'y ressens comme un renouvellement de l'énergie, quoiqu'elle soit toujours issue de l'impact. C'est que toute masse élastique mise en vibration ne vibre pas seulement

19. Ici encore, le bras gauche exécute une figure symétrique. C'est pourquoi nous disions que le *deux* est battu *vers l'extérieur* de la figure.

dans son intégrité, mais se subdivise, retournant au repos, en deux, en trois, etc. – comme on peut également l’observer dans d’autres contextes et notamment dans le cas d’une corde élastique tendue entre deux points, ou une masse d’air incluse dans un espace cylindrique : cependant que la masse en son intégrité vibre à la fréquence d’un son fondamental, ses parties (moitiés, tiers, etc.) vibrent à des fréquences multiples de la fondamentale, correspondant aux sons harmoniques. Le même principe est, *mutatis mutandis*, applicable aux quatre coups successifs qui nous occupent : ils forment une masse qui se subdivise en deux moitiés, formant ainsi une sous-articulation. Il en résulte un nouveau mètre dont la physiologie naturelle – « le plus fort – plus faible – plus fort – le plus faible » – peut être représentée ainsi (fig. 5) :

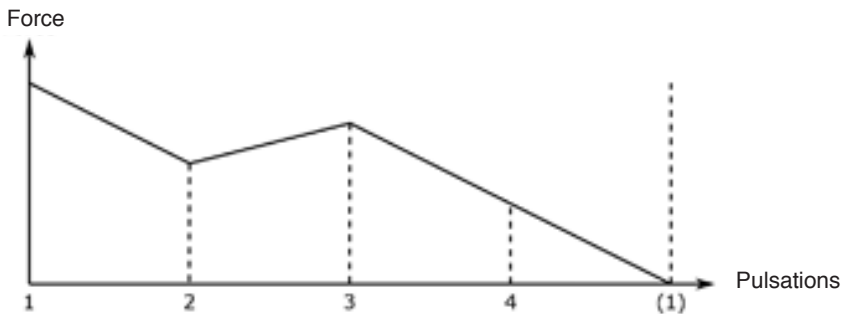


Fig. 5

La nouveauté spécifique de cette configuration métrique consiste en la régénérescence de l'énergie après le « premier temps ». Il convient d'insister sur le fait que le *trois* (qualifié de « temps fort » dans la terminologie traditionnelle) est bien ici une *résolution* dépendante du *un*. Cette situation métrique diffère donc *toto cælo* de la succession de deux *Alla breve*.

La figure servant à représenter spatialement ce mètre commence, comme les précédentes, par un impact battu vers le bas ; le quatrième temps (le plus faible) est battu vers le haut ; le deux et le trois seront exécutés horizontalement. Ici encore, deux possibilités semblent envisageables : *deux* vers l'extérieur, *trois* vers l'intérieur ; ou bien l'inverse. Puisque la physiologie naturelle présente un accroissement de force de *deux* à *trois*, le deux sera battu vers l'intérieur, le trois vers l'extérieur. Cette figure à quatre côtés s'appelle *croix* (fig. 6).

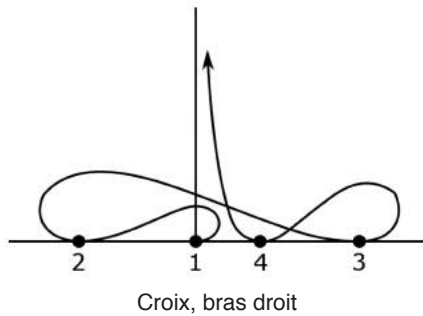


Fig. 6

Et c'est donc par le nom de *croix* que nous désignerons la configuration métrique dont la figure 6 représente la physiologie naturelle. C'est la troisième forme fondamentale d'articulation.

Poursuivons encore l'analyse en étudiant le groupement de cinq pulsations identiques et la différenciation qui en résulte. Encore une fois, la première pulsation agira comme un impact et les quatre suivantes comme résolutions de forces différentes (comme dans le triangle), qui se sous-articulent (comme dans la croix). Deux nouveautés sont spécifiques à cette configuration. Premièrement, le moment de la sous-articulation n'y est pas déterminé de façon univoque (tant que nous avons affaire à des pulsations « nues » et identiques). C'est la contribution d'autres paramètres que le paramètre métrique (à savoir, rythme, mélodie, harmonie) qui sera ici déterminante. Une subdivision après la troisième pulsation (donc en 3+2) tombe sous le sens, parce que la force de l'impact initial « fédère » trois pulsations, dont se « détachent » jusqu'à un certain point les deux suivantes, si bien que se forme, au niveau supérieur, une articulation *alla breve* dont l'impact est composé de trois, la résolution de deux pulsations (fig. 7).

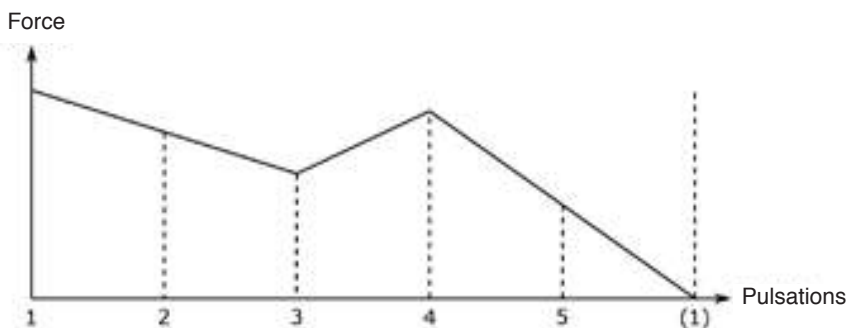


Fig. 7

La sous-articulation inverse (2+3) est également possible, mais moins plausible, dans la mesure où, dans ce cas, l'impact initial ne lie étroitement à lui qu'une seule résolution : à eux deux, ils constituent l'impact d'un *alla breve* de niveau supérieur, dont les trois dernières pulsations forment la résolution. Celle-ci serait donc ici, en quelque sorte, supérieure en masse (non en force) à l'impact, puisqu'elle comporte davantage de pulsations que lui, ce qui contredit la physiologie naturelle de l'*alla breve* (fig. 8).

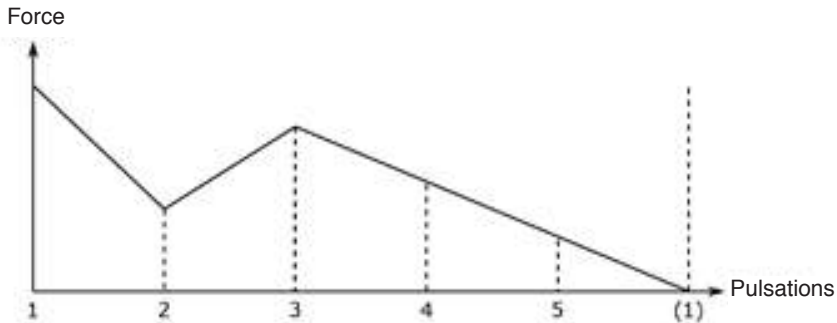


Fig. 8

Pour représenter dans l'espace un mètre de ce type, la pratique courante, consistant à battre un triangle suivi d'un *alla breve* (pour le mètre de la fig. 7) ou, inversement, un *alla breve* suivi d'un triangle (pour la fig. 8), n'est guère satisfaisante, puisqu'elle scinde en deux unités indépendantes (chacune issue d'un impact) ce qui, précisément, n'est qu'une seule entité métrique, issue d'un impact unique. La solution fonctionnelle consiste ici à *doubler l'un des côtés de la croix* : pour représenter dans l'espace la physiologie naturelle de la fig. 7, on battra deux fois le *un* de la croix (fig. 9²⁰) :

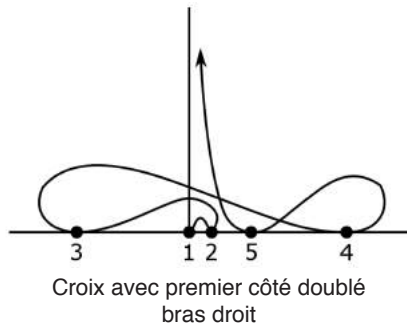


Fig. 9

20. Ici encore (cf. note 17), le croquis statique en deux dimensions contraint à déplacer légèrement le deuxième coup à côté du premier ; en réalité, ils sont battus au même endroit dans l'espace, sans déplacement latéral.

Pour représenter dans l'espace la physiologie de la fig. 8, on battra deux fois le trois de la croix (fig. 10²¹) :

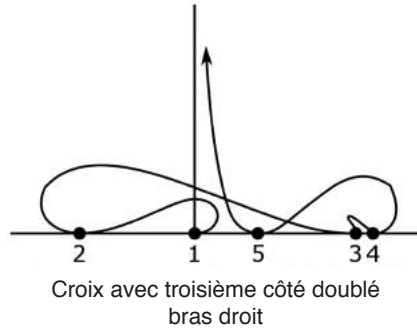


Fig. 10

La deuxième complexité nouvelle qui caractérise le mètre composé de cinq pulsations, c'est que *plusieurs* sous-articulations peuvent se former en son sein. La subdivision 2+1+2 est également possible, et ici encore, la contribution des paramètres rythmique, mélodique, harmonique est requise pour déterminer une situation univoque. Ce dernier cas de figure sera battu sous la forme d'un triangle dont le *un* et le *trois* sont doublés.

Nous constatons donc que chacune des sous-articulations qui sont susceptibles de se former dans un groupe de cinq pulsations *peut être ramenée à l'une des trois autres figures (alla breve, triangle ou croix)*. C'est pourquoi le groupement par cinq n'est pas, à proprement parler, une forme d'articulation *sui generis*. Il en va de même pour tous les groupements de plus de cinq pulsations : *chacun d'eux résulte en une forme dérivée de l'une des trois formes fondamentales*.

De façon générale, pour représenter dans l'espace les mètres comportant plus de quatre pulsations, il est possible de subdiviser chaque côté de chaque figure aussi souvent que nécessaire. Cela signifie que l'on peut battre deux fois ou plus sur (en d'autres termes, doubler, tripler, etc.) chacun des côtés. On appelle *dispari* (terme italien signifiant « impair ») les figures qui en résultent. Cette terminologie²² doit être précisée comme suit :

(1) Le nombre des battements n'est pas le même sur chacun des côtés de la figure : *dispari* du 1^{er} degré (c'est le cas que nous venons d'évoquer).

21. Dans ce cas également, le croquis est nécessairement imparfait : en réalité, le bras retourne légèrement en arrière sur *sa propre trajectoire* afin de battre le coup 4 *au même endroit* que le coup 3.

22. Nous restituons la terminologie enseignée par S. Celibidache.

(2) La qualité des battements dans une figure (c'est-à-dire leur durée) n'est pas la même, ce qui équivaut à un changement de pulsation dans la figure (c'est-à-dire à une pulsation irrégulière comme ci-dessus dans notre exemple 5) : *dispari* du 2^e degré.

(3) Les deux degrés de *dispari* peuvent être combinés.

Les figures 9 et 10 relèvent du *dispari* de 1^{er} degré. Un autre exemple en est fourni par la figure appelée *siciliano* : une croix dont le *un* et le *trois* sont doublés (combinaison des fig. 9 et 10), propre à représenter un mètre à six pulsations.

4. Synthèse et étude d'exemple

Un mètre est un *système relationnel organisé de forces vécues*. Une figure est la *représentation spatiale* d'un mètre conformément à sa physiologie naturelle. Les figures sont caractérisées par les rapports de forces entre les *côtés* et non entre les pulsations²³. *Alla breve*, triangle et croix sont les trois formes fondamentales d'articulation ancrées dans le vécu humain ; on a vu que toute autre forme est dérivée de l'une de ces formes originaires et irréductibles. Il y a des impacts et des résolutions, des résolutions différenciées entre elles, des régénérescences d'énergie au sein d'une série de résolutions issue d'un même impact : notre inventaire des relations possibles entre plusieurs pulsations au sein d'un mètre est exhaustif. Toutes les situations rythmico-métriques, même les plus complexes, sont couvertes par cette typologie, si nous prenons bien garde d'y intégrer les articulations *dispari* de 1^{er} et de 2^e degré.

Le compositeur peut obéir à la physiologie naturelle de ces articulations, c'est-à-dire se conformer aux rapports de forces qui s'établissent d'eux-

23. On a vu que, dans toutes les figures, le premier temps, qui est l'impact générateur, est battu vers le bas, conformément à la pesanteur ; et que, dans toutes les articulations également, le dernier temps est le plus faible. Précisons encore, pour aller au-devant d'objections éventuelles, que les points de battue dans chaque figure se situent sur une même ligne horizontale (comme on le voit dans nos fig. 2, 4, 6, etc.). D'une part, la mise en relief (verticale) du *un* facilite ainsi l'orientation des musiciens. D'autre part, la *modification consciente* de cette ligne horizontale (exécuter les figures plus haut, plus bas, en montant, en descendant) constituera l'une des dimensions expressives du geste du chef, en fonction de la situation musicale qu'il s'agit de servir ; de même, l'expression change selon que je bats les figures en avançant les bras loin devant moi ou, au contraire, en les reculant près du corps ; et suivant que je les bats en approchant ou au contraire en écartant les bras l'un de l'autre ; les trois dimensions de l'espace (haut/bas, devant/derrière, intérieur/extérieur) sont donc exploitées, par rapport à une position neutre appelée centre euphonique. (Cf. S. Celibidache, *La Musique n'est rien*, p. 186.) D'autres variables de l'expression sont la *taille* des figures (qui se conforme à l'intensité sonore, autrement dit à la « nuance ») et, bien sûr, la *proportion* de chaque pulsation, dont il a été longuement question ci-dessus. Notre propos n'étant pas de présenter un traité de direction d'orchestre, nous ne développerons pas davantage ces aspects ici.

mêmes, ou bien *contredire* ces rapports (par les paramètres rythmique, mélodique, harmonique) et créer ainsi des *contrastes* métriques, sources de *tension* musicale. Par exemple, un accent ou une intensification rythmique sur le dernier temps d'un mètre contredit (sans l'annuler) le moment de résolution ; inversement, un pas mélodique passif introverti²⁴ vers le premier temps d'un mètre affaiblit le moment métrique de l'impact. De façon analogue à ce que nous avons remarqué ci-dessus au sujet des contrastes rythmiques, la contradiction ne peut être vécue comme telle que si le mètre qui se trouve contredit reste en même temps affirmé comme tel. Nos analyses métriques ont donc une fonction préparatoire à la tâche de repérer correctement les contrastes qui nourrissent un développement musical.

Lorsqu'on cherche à fixer un mètre vécu au moyen de l'écriture, il devient ce qu'on appelle couramment une *mesure*. Comme nous l'avons déjà constaté lors de nos analyses consacrées à la pulsation, cette transcription pose parfois des problèmes. Pour le montrer, poussons plus loin les observations entreprises ci-dessus sur *Au clair de la lune*. Étant présumé que nous en avons correctement identifié la pulsation (*cf.* notre exemple 8), quel est le mètre de cette comptine ?

La réponse semble poser d'autant moins de difficulté que l'exemple lui-même indique, par sa mesure à 4 temps notée C, une croix clairement identifiable. Pourtant, ce mètre est loin de s'imposer avec évidence à tous les transpositeurs – du moins si nous prenons au sérieux ce qu'ils ont écrit. L'une des nombreuses versions imprimées, par exemple, porte (avec la même pulsation que celle de l'exemple 8) une mesure à 2/4 (exemple 10) :

Au clair de la lu-ne, mon a-mi Pier - rot, prè-te-moi ta plu-me pour é - crire un mot.

Ma chan-delle est mor-te, je n'ai plus de feu. Ou-vre-moi ta por-te, pour l'a-mour de Dieu.

Exemple 10

Quelle écriture correspond à notre vécu du morceau ? Le mètre est-il une croix ou un *alla breve* ? Le lecteur est invité à se représenter nettement les configurations de forces respectives et à les *ressentir* en son for intérieur. Les différences peuvent sembler subtiles à qui n'est pas familier de ce type de considérations.

24. *Cf.* notre « Introduction à la phénoménologie du vécu musical », *art. cit.*, p. 55-58.

L'exemple 10 prend pour unité métrique une unité *trop petite*. Cela se manifeste, au plus tard, sur la dernière mesure de la première phrase (la syllabe « -rot » de « Pierrot »), qui tombe ici, de manière assez peu naturelle, sur un impact, alors que la phrase, précisément, se détend. Mais surtout, le caractère de la chanson en totalité est altéré (plus précisément : haché et alourdi) par un mètre de marche qui fait de chaque deuxième pulsation un impact.

Très riche d'enseignements est également cette autre version, qui (toujours avec la même pulsation) semble, à première vue, éviter les défauts de la précédente (exemple 11) :

The musical score for Exemple 11 is written in 4/4 time and consists of three staves. The lyrics are: "Au clair de la lune, mon ami Pierrot, prête-moi ta plume pour écrire un mot. Ma chandelle est morte, je n'ai plus de feu. Ouvre-moi ta porte, pour l'amour de Dieu." The melody starts with a rest on the first staff, then begins on the second staff. The rhythm is characterized by a consistent pattern of quarter notes and eighth notes, with a slight delay in the final note of the first phrase.

Exemple 11

L'idée du scripteur est claire : il ressent la nécessité de faire coïncider le premier petit climax mélodique (sur « lu- ») avec un impact métrique. De ce fait, il considère que les quatre croches précédentes sont des anacrouses : la mélodie commence sur le *trois* d'une croix. Le mètre est donc bien une croix, comme dans l'exemple 8, mais décalée d'une demi-mesure, de sorte que ce qui est ici l'impact de chaque croix en était dans l'exemple 8 un troisième côté, c'est-à-dire une résolution portant un accent subordonné. Cette fois encore, le lecteur est invité à prendre le temps de *ressentir* les deux situations et de comparer ses vécus respectifs, afin de déterminer quelle version rend justice à notre morceau.

De fait, sur les deux premières mesures, la configuration de l'exemple 11 fonctionne parfaitement, et la concomitance entre l'ouverture mélodique vers la tierce et l'impact de la seconde mesure est même particulièrement bienvenue. En revanche, sur la troisième mesure, nous retrouvons le problème d'une fin de phrase (« -rot ») tombant malencontreusement sur un impact – problème aggravé par le fait que cet impact est ici encore plus distant de l'impact précédent, et donc plus chargé d'énergie, qu'il ne l'était dans l'exemple 10. Cette situation se reproduit sur toutes les fins de phrase et sur la dernière note du morceau. En outre, le fait de commencer le morceau par

deux anacrouses introduit un raffinement qui ne correspond pas à la simplicité très directe de cette comptine pour enfants.

Dans l'exemple 8, les fins de phrase correspondent toutes à des moments de résolution (le *trois* dans la croix). La mélodie commence, de la manière la plus naturelle et la plus simple, par un impact métrique. L'ouverture mélodique vers la tierce intervient sur le *trois* de la croix, et souligne ainsi le regain de force dont nous avons vu qu'il est propre à ce moment. C'est même ici un exemple élémentaire, mais déjà d'une grande richesse, d'une contradiction entre le paramètre métrique et le paramètre mélodique : la tierce est sans conteste mélodiquement plus tendue que la fondamentale initiale ; elle constitue un premier climax mélodique ; à ce titre, elle contredit le mètre dont l'impact se situe plus tôt. Cependant, cette contradiction n'est pas telle que le mètre serait aboli : nous vivons indissociablement et unitairement ce climax *mélodique* comme un moment de résolution *métrique* (moins fort que le premier temps) – résolution caractérisée, il est vrai, par une régénérescence de l'énergie. D'une manière semblable, le contraste harmonique de la mesure 5 (dominante du II^e degré sur « morte »), puis l'arrivée sur la dominante à la mesure 6 (« feu ») se produisent sur des *trois* de croix, illustrant ainsi une contradiction entre les paramètres métrique et harmonique.

L'exemple 8 est donc, au terme de ces observations (qui pourraient être développées), la transcription la plus adéquate à la réalité métrique vécue de ce morceau. La notation de l'exemple 11 transcrit clairement un mètre que nous avons éprouvé – littéralement – comme déplacé²⁵. En revanche, l'exemple 10 laisse planer un doute : peut-être le transcripteur a-t-il vécu le même mètre que celui de l'exemple 8, mais ne l'a pas écrit avec une attention et une précision suffisante. Autrement dit, ici non plus, il n'est pas certain que les compositeurs aient toujours bien noté le vécu qui les animait²⁶.

25. Cette observation jette une lumière vive sur une affirmation de Schönberg, lequel déclare (en 1931) qu'il a appris de Bach « l'indépendance à l'égard de la partie de la mesure [*Unabhängigkeit vom Takteil*] » (A. Schönberg, « Nationale Musik », in : *Stil und Gedanke, Aufsätze zur Musik*, éd. I. Vojtech, *Gesammelte Schriften* vol. 1, Francfort-sur-le-Main, 1976, p. 254 ; cf. « Du nationalisme en musique [II] », in : *Le Style et l'idée*, trad. fr. Chr. de Lisle, Paris, Buchet/Chastel, 2002, p. 139-140.) On trouve en effet dans les compositions de Bach le même thème commençant sur le premier, sur le troisième, voire sur le deuxième ou le quatrième temps d'une mesure à 4 temps par exemple. Est-ce à dire que Bach n'aurait tenu aucun compte de la place métrique, et qu'il aurait tenu pour équivalentes les versions de nos exemples 8 et 11 ? Nous pensons au contraire – sans pouvoir ici l'argumenter en détail – que Bach était fort conscient de la modification qu'un thème subit lors d'un tel déplacement métrique, et que le musicien qui joue Bach doit l'être également. Loin que le déplacement soit l'indice d'une neutralisation des forces métriques, il est l'une des sources essentielles de contraste dans un mouvement polyphonique.

26. Comme dans le cas de la pulsation (cf. ci-dessus note 13), certaines traditions d'écriture sont ici à prendre en considération. L'exemple sans doute le mieux connu est celui des

III. PÉRIODIQUE

Le mètre est donc la plus petite unité indépendante au sein de laquelle toutes les forces opposées et complémentaires sont déjà actives. Cette définition implique que des unités plus grandes peuvent apparaître, au sein desquelles des forces de même nature agiront. Comme nous avons déjà eu l'occasion de l'entrevoir lors de notre analyse du groupement de cinq pulsations, la conscience musicale intègre les unités métriques dans des unités d'ordre supérieur qu'on appelle des *périodes*. Par ce terme, l'analyse musicologique courante désigne habituellement les phrases composées de huit mesures, qui se subdivisent en un antécédent et un conséquent de quatre mesures chacun. Plus généralement, elle étudie la construction régulière ou irrégulière des périodes en dénombrant les mesures. Ce faisant, elle a tendance à privilégier le support visuel écrit et à convertir en simple succession physique, voire en juxtaposition statique, ce qui est de l'ordre dynamique des relations entre forces vécues.

L'analyse phénoménologique révèle ici une dimension très largement méconnue, en ce qu'elle met en évidence que les formes d'articulation précédemment étudiées agissent à tous les niveaux d'une composition. Dès lors que nous vivons une relation entre des unités métriques (elles-mêmes constituées de pulsations), celles-ci se groupent et se différencient pour former des systèmes relationnels de forces qui se constituent réciproquement comme moments accentués et non accentués, moments générateurs et générés, impacts et résolutions. Ces unités supérieures s'intègrent à leur tour, selon les mêmes lois, dans des unités encore plus grandes, et ainsi de suite, *jusqu'au mouvement tout entier*. À chaque niveau d'observation, nous retrouvons les trois grandes familles d'articulations, *alla breve*, triangle et croix, avec leurs formes dérivées, leurs physiologies naturelles respectives et toutes les possibilités de contradiction et de contraste qu'elles ouvrent.

Considérons *Au clair de la lune* sous cet angle (exemple 8). Comment les mesures se groupent-elles dans le vécu ? Il est aisé de se rendre compte que la première et la deuxième mesure (dans notre terminologie, les deux premières croix) sont respectivement l'impact et la résolution d'une articulation *alla breve* d'ordre supérieur, qui se « répète » ensuite dans les mesures 3 et 4. Si je

valse viennoises, traditionnellement écrites à 3/4, alors que la pulsation est à la blanche pointée et que le mètre n'est pas la mesure entière, mais *deux* mesures qui forment un *alla breve*, conformément aux six pas dansés *droite(-gauche-droite)-gauche(-droite-gauche)*. Une notation plus appropriée serait à 6/8 ; elle est, de fait, très rare. Mais les chefs savent bien, en général, qu'on ne dirige pas une valse (hormis la valse lente) à la noire en battant un triangle, mais à la blanche pointée en battant *alla breve*.

m'abstiens de battre la pulsation pour ne matérialiser dans l'espace que ces unités plus grandes, je battrai l'impact (*un* vers le bas) sur la première mesure, puis la résolution (*deux* vers le haut) sur la deuxième mesure ; de même pour les mesures 3 et 4. Le reste de la mélodie s'organise de façon semblable : les mesures 5 et 6, puis 7 et 8 forment respectivement un *alla breve*. Avons-nous affaire à une simple succession ou juxtaposition de quatre articulations semblables (trois d'entre elles étant en outre littéralement identiques, puisqu'il semblerait que les mesures 3 et 4, puis 7 et 8, sont des répétitions des mesures 1 et 2) ? Nullement : ces quatre articulations *alla breve* s'intègrent elles-mêmes en une croix. Les mesures 1 et 2 forment le premier côté, les mesures 3 et 4 le deuxième, 5 et 6 le troisième, 7 et 8 le quatrième côté de cette croix. Je puis à nouveau, à ce niveau macroscopique, vivre la physiologie naturelle des forces et la représenter dans l'espace par une figure. La première phrase (correspondant au premier vers du texte) de la pièce est l'impact. La deuxième phrase ne peut être, en toute rigueur, une répétition, puisque (comme on l'a vu ci-dessus) elle agit sur une conscience musicale déjà transformée par la première phrase. Est-elle, dès lors, une résolution (sous forme, si l'on peut ainsi dire, de « répétition affaiblie »), conformément à la physiologie naturelle de la croix ? D'un point de vue purement métrique, elle l'est assurément. Si l'on s'en tenait à cet aspect, on pourrait dire que la seconde phrase (mes. 3 et 4) referme ce que la première (mes. 1 et 2) a ouvert ; le morceau serait terminé après la mesure 4. Or il ne l'est pas ; et pour qu'il puisse continuer, la « répétition » de la deuxième phrase doit être une intensification ou insistance, qui débouchera sur les contrastes mélodiques et harmoniques de la troisième phrase : par conséquent, sur la deuxième phrase, la physiologie naturelle de la croix est contredite, et la tension musicale s'accroît. La troisième phrase (mes. 5 et 6) est le moment où l'énergie se renouvelle, portant par ailleurs les plus grands contrastes mélodiques (descente jusqu'au *sol*) et harmoniques (modulation sur la dominante) ; la quatrième est à tous égards résolution et résorption de ces contrastes. C'est donc le morceau tout entier qui s'articule sous la forme d'une croix, dont les deuxième et troisième côtés contredisent la physiologie naturelle sans l'annuler, notamment parce que le troisième côté est chargé de tension maximale.

Ce sont donc, dans cette comptine très simple, trois niveaux que nous avons pu repérer, auxquels agissent des relations de forces de même nature : le niveau élémentaire des unités métriques formées de pulsations, le niveau intermédiaire des *alla breve* formés par deux unités du niveau précédent, et enfin le niveau de la pièce entière qui relie ces *alla breve* dans une croix. Les forces de niveau supérieur n'annulent pas les forces du niveau précédent, mais les intègrent, si bien que ce qui, à un certain niveau d'observation, est un

impact (par exemple le premier temps de la mesure 2), fait à un autre niveau partie d'une résolution (puisque la mesure 2 résout le premier *alla breve*), tout en s'intégrant, au niveau encore au-dessus, dans un impact plus global (puisque le premier *alla breve* constitue l'impact de la croix d'ensemble). Au moment de vivre la musique, la différenciation analytique de ces niveaux disparaît au profit d'un sentiment à la fois unitaire et univoque, pour peu que l'exécutant réalise (c'est-à-dire rende sensibles) ces relations de forces dans le phrasé (c'est-à-dire la distribution de l'énergie en fonction des lois inhérentes aux phénomènes). Naturellement, il est possible de méconnaître ces relations, de ne pas les ressentir et, par conséquent, de ne pas les rendre sensibles à un auditeur dans l'exécution ; mais dès lors qu'on les a vécues, elles excluent toute ambiguïté. Il convient aussi de préciser que l'analyse que nous avons menée n'est pas indispensable pour parvenir à un tel vécu ; elle n'est que le moyen de son objectivation et de sa communication verbales. La différence entre notre mélodie enfantine et une symphonie complexe n'est pas de nature, mais seulement de degré : le nombre des niveaux d'observation sera, dans une composition élaborée, plus élevé, mais partout prévaudront les mêmes principes.

Ces analyses détaillées pourront sembler excessivement prolixes ; elles sont indispensables dès lors que l'on a choisi la forme écrite pour la communication d'un contenu vécu qui n'a rien de verbal. C'est seulement ainsi qu'on peut espérer donner une idée un tant soit peu précise et concrète de ce que signifie le principe si souvent invoqué par la phénoménologie de la musique : *vivre les relations de manière univoque*. Nous avons, dans la présente étude, presque entièrement éclipsé les paramètres mélodique et harmonique, auxquelles des analyses d'une précision comparable devraient également être consacrées.

Nous espérons avoir pu ainsi éclairer et concrétiser l'affirmation que nous avançons ailleurs : la perception est musicale lorsque les phénomènes ne sont pas perçus simplement l'un après l'autre, mais l'un *par* l'autre. La successivité est dépassée au profit d'une sorte de simultanéité de tous les moments dynamiques qui s'appellent et se conditionnent les uns les autres. La diversité est intégrée dans l'unité d'une seule « *Gestalt* ».