

Marion COSPÉREC

Professeur : M. Patrick LANG

Année universitaire 2014-2015

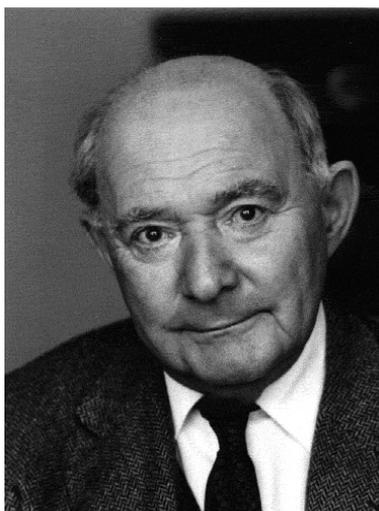
Licence 3 : Philosophie



UNIVERSITÉ DE NANTES

Helmuth PLESSNER : le détour par la corporéité comme condition d'une compréhension spécifiquement musicale

Travail réalisé à partir de l'article de Helmuth PLESSNER (1892-1985),
«Sur l'anthropologie de la musique» (1951), trad. fr. P. LANG, Annales de phénoménologie n°14
(2015)



Travail présenté dans le cadre
du séminaire de philosophie de la musique :
« Phénoménologie de la musique »
Mars 2015

Introduction

Présentation de l'auteur et de sa démarche philosophique

Helmuth PLESSNER (1892-1985) est un philosophe et sociologue allemand, comptant parmi les représentants majeurs de l'anthropologie philosophique, courant de pensée forgé en Allemagne dans les années 1920-1930 sous l'impulsion de Max SCHELER. Cette approche philosophique consiste à s'appuyer sur les connaissances empiriques, issues des sciences humaines et des sciences de la nature, pour rendre compte de la spécificité de la constitution humaine, envisagée comme unité physique et psychique. C'est dans le but de déterminer phénoménologiquement la constitution biologique de la nature humaine que PLESSNER s'était d'abord particulièrement attelé à une critique des sens, des modes sensibles par lesquels l'homme a accès au monde extérieur et se positionne par rapport à lui. En effet selon cette démarche « l'analyse eidétique du vivant a son point de départ dans le concept de la « positionnalité » qui définit le lien structurel existant entre un organisme et son environnement »¹. Ce sont les rapports actifs avec le monde qui l'entoure qui déterminent la constitution fondamentale d'un organisme vivant. Si l'animal possède une existence « concentrique », tournée uniquement sur ses forces vitales, l'homme prend conscience de cette existence et se détermine donc anthropologiquement par une « positionnalité excentrique ». C'est pourquoi « l'homme vit dans une tension constante entre une existence charnelle liée à une situation vécue et une existence corporelle objective »². C'est à partir de cette positionnalité spécifique que PLESSNER fonde les explications des capacités particulières d'expression et d'extériorisation de l'homme dans ses études anthropologiques. L'originalité de l'anthropologie plessnerienne est donc de concilier données empiriques et spéculation phénoménologique.

Situation et enjeu de l'article

Dans l'article « Sur l'anthropologie de la musique » qu'il publie en allemand en 1951, Helmuth PLESSNER se penche à nouveau sur les questions esthésiologiques (études

1 GREISCH J., « PLESSNER Helmuth, 1892-1985 », *Dictionnaire des philosophes K-Z*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 2288

2 HONNETH A., « PLESSNER Helmut », *Les Œuvres philosophiques : dictionnaire*, vol. 2, *Encyclopédie philosophique universelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 2747

des sensations, des modes ou modalités sensibles) dont il s'était écarté pour fonder l'anthropologie philosophique. Après *L'unité des sens. Linéaments d'une esthésiologie de l'esprit* (1923) et l'étude « Sensibilité et raison » publiée en français dans les *Recherches Philosophiques* (1936), cet article, qui constitue en fait une reprise intégrale de la quatrième et dernière partie de l'étude de 1936, étudie « la fonction de médiation de l'ouïe et le phénomène de la musique ». Cette attention particulière portée à l'esthésiologie de l'ouïe résulte de la constatation d'une « exception du sens auditif »³ parmi les autres domaines sensibles (optique, tactile, etc.), car selon le philosophe, seule la matière sonore, les sons et leur succession déterminée, ont le pouvoir remarquable de « symboliser des significations psychiques et spirituelles »⁴ sans recours à aucun autre objet les interprétant. En effet il semblerait qu'à son écoute, une œuvre musicale puisse faire immédiatement « sens » en nous, c'est pourquoi elle pourrait être dite pure. « Comment la musique pure en général est-elle possible ? »⁵, voilà la question initiale que se pose PLESSNER dans son co-exposé de 1924 en réponse à une conférence de Hans MERSMANN sur la phénoménologie de la musique⁶. C'est à cette question que se propose de répondre la discipline de la phénoménologie qu'est l'esthésiologie de l'ouïe. Si, en effet, la phénoménologie considère qu'à chaque type d'objet correspondent des modes de données perceptifs propres qui structurent l'expérience que nous en avons tout en étant constitutifs de ce même objet (qui est pourvu d'un sens en tant qu'il est perçu sensiblement), l'appréhension et la compréhension du phénomène musical nécessitent ce détour par l'étude du mode de donné acoustique. Ainsi PLESSNER va-t-il d'abord, dans l'article étudié, analyser les caractéristiques propres aux sons qui expliquent leur rapport particulier à la corporéité du sujet humain. Celles-ci permettront ensuite d'expliquer que seule la succession des sonorités peut avoir une motivation interne objective dans la consécution temporelle. De ce fait, seule la musique peut rendre immédiatement sensible un sens, le mode acoustique opérant une médiation entre un certain type de mouvement et un certain type de compréhension.

3 H. PLESSNER, « Sur la phénoménologie de la musique (co-exposé) » (1925), trad. fr. P. Lang, *Annales de phénoménologie* n°11 (2012), p. 313

4 *Ibid.*, p. 312

5 *Ibid.*

6 Cf. H. MERSMANN, « Sur la phénoménologie de la musique », *Annales de phénoménologie* n°11 (2012), p. 295-311.

I. Analyse objectivante du son et de son lien particulier à la corporéité humaine

A) Le son, médiation particulière entre l'intériorité humaine et le monde de l'objectivité

1) Le son comme capacité privilégiée d'expression et d'extériorisation humaine

La première spécificité du son par rapport aux autres données sensibles (notamment optiques) est que l'homme peut en être la source : les hommes produisent volontairement des sons avec un pouvoir de variabilité immense. Cette caractéristique, loin d'être anecdotique, fait du son le moyen d'expression privilégié de l'homme, toujours lié à son émotivité, et donne à ce dernier un accès particulier au monde extérieur. PLESSNER affirme que par cette émission sonore, « cette expression, cette décharge motrice d'une tension intérieure, l'individu brise la strate par laquelle il se sent délimité et séparé d'un monde extérieur qui lui est étranger »⁷. Cette émission se compose de deux moments : l'extériorisation, possédant cette fonction particulièrement forte de « décharge et de soulagement émotionnel »⁸, et la sonorisation, c'est-à-dire la création d'entités acoustiques qui rend possible, ensuite, la perception auditive. Or, ces sonorités produites possèdent une autre caractéristique essentielle : elles nous sont données dans la « proximité-éloignée », c'est-à-dire non pas en vis-à-vis, mais de manière englobante, à la fois ici et là, en nous et hors de nous. Productibilité et proximité-éloignée du son, rendant possible cet échange avec le monde extérieur *via* ce phénomène d'aller-retour, plongent le sujet humain dans un rapport particulier avec son propre corps. L'auteur fait ici appel à la notion de corps propre : notre corps possède en effet une position remarquable car il nous est donné selon deux modes différents. Il est objet de perception, au même titre que les choses du monde objectif extérieur, mais en même temps état, car nous sommes notre corps en plus d'en avoir un. L'exemple des doubles sensations du toucher permet selon PLESSNER de mettre en évidence cette strate-limite qui sépare l'intériorité humaine (mon corps propre comme état) de l'extériorité (mon corps propre comme objet) : si, par exemple, nous touchons notre propre nez, nous sentons notre nez

7 H. PLESSNER, « Sur l'anthropologie de la musique » (1951), *Annales de phénoménologie* n°14 (2015), p. 362

8 *Ibid.*

comme n'importe quel objet extérieur ainsi que la pression de notre doigt sur notre nez, et de la même manière notre nez touche et est touché. Comme les sensations tactiles sont situables dans l'espace sensible (surface de notre doigt, de notre nez), nous situons aisément cette strate limite de notre « enveloppe charnelle ». Ainsi, nous parvenons à une forme d'épuisement de l'espace sensible, mais il reste délimité, séparé. Seule l'émission sonore permet au sujet de parvenir à son propre « remplissement sensible »⁹, car le son produit et entendu, n'étant ni précisément ici ni précisément là, ou plutôt ici et là à la fois, traverse, ou plutôt efface, cette strate-limite qui sépare l'intériorité de l'homme du monde objectif extérieur.

2) Le son a la capacité d'interpeller notre corps propre

Affirmer que le son n'est ni proprement ici, ni proprement là-bas, mais qu'il abolit cette séparation, ne remet nullement en cause l'acoustique physicienne (qui étudie les ondes sonores, réalités situables dans l'espace physique, et leur propagation). Car le propos de PLESSNER concerne la perception sensorielle auditive, c'est-à-dire le mode de donation (à la perception humaine) des entités acoustiques d'un point de vue phénoménologique. Et, de fait, nous ne percevons pas ni ne situons précisément dans l'espace sensible les ondes et leur propagation, comme nous situons les couleurs sur un tableau. Cette différence entre le mode acoustique et le mode optique tient à une différence de qualité entre les données élémentaires optiques (les nuances de couleur) et les données élémentaires acoustiques (les sons). Alors que les premières sont une « qualité plane » (expression de HERING¹⁰), données essentiellement « en extension » (expression de STUMPF¹¹), les secondes sont ce que PLESSNER appelle une « qualité volumineuse »¹² (ce qui explique qu'elles nous sont données dans la proximité-éloignée, qu'elles nous englobent, nous remplissent). Cette voluminosité du son tel que nous le percevons explique l'emploi de termes tels que « amples », « creuses » ou encore « incisives » pour qualifier les sonorités. Si cette caractéristique est importante dans notre propos, c'est qu'elle donne aux sonorités la capacité d'exercer « un effet décisif, ou saisissant, sur le

9 *Ibid.*, p. 363

10 Cf. E. HERING, *Zur Lehre vom Lichtsinne* [Sur la théorie du sens de la lumière], Vienne, Gerolds Sohn, 1878

11 Cf. C. STUMPF, *Über den psychologischen Ursprung der Raumvorstellung* [Sur l'origine psychologique de la représentation de l'espace] (1873), Amsterdam, Bonset, 1965

12 H. PLESSNER, « Sur l'anthropologie de la musique » (1951), *Annales de phénoménologie* n°14 (2015), p. 364

maintien et le mouvement du corps propre »¹³. En effet il nous semble entrer en résonance à l'audition d'un gong, et nous sommes entraînés par une succession de sons. C'est que, du fait de leur voluminosité qui convient à la nôtre, les sons nous traversent, et par là même nous excitent : leur structure d'essence leur confère une « valeur d'impulsion », que ne peuvent avoir les couleurs.

B) Le son, intrinsèquement communicant

1) Le son est une entité objective autonome et indépendante de sa source

Si du fait de sa productibilité humaine, de son lien étroit à l'émotivité et de sa caractéristique de proximité-éloignée qui neutralise la distinction entre l'ici et le là-bas, le son est « le moyen tout indiqué de l'échange de signes entre les hommes »¹⁴, il n'est pas seulement l'intermédiaire de la médiation d'un sens qui lui est extrinsèque. Comme le son nous apparaît insaisissable et qu'il semble d'abord ne servir qu'à nous relier aux choses extérieures, à nous les « signifier » (nous avertir de l'arrivée d'une voiture, nous faire comprendre un énoncé théorique), le risque est grand de négliger ce qu'il a à nous « dire » en propre. Le son est une entité autonome, indépendante, « structurée en éléments séparés par des intervalles » qui lui confèrent « sa délimitation et sa solidité »¹⁵, ce sans quoi il ne pourrait d'ailleurs pas être le moyen de l'échange intersubjectif.

2) Le son produit immédiatement en nous des effets

Indépendamment de leur source, et donc de toute émotion formatrice et de toute signification linguistique, les sons ont des effets sur notre corps propre, c'est en quoi ils « disent » en eux-même quelque chose. Tandis que les couleurs n'ont d'effets émotionnels sur nous qu'en tant que nous les relient à quelque chose qui leur est extérieur et qu'elles nous « évoquent », les sons « ont des effets émotionnels parce qu'ils possèdent une valeur d'impulsion pour les attitudes et les mouvements de notre existence corporelle »¹⁶. Ainsi, « émettre un son c'est toujours communiquer, même là où il n'y a rien à communiquer »¹⁷. C'est cette signification que les sons nous communiquent en eux-

13 *Ibid.*, p. 365

14 *Ibid.*

15 *Ibid.*

16 *Ibid.*, p. 365-366

17 *Ibid.*, p. 365

mêmes une fois toute signification externe écartée qu'il nous reste à déterminer.

Un son a en lui-même la capacité de nous interpeller et de produire directement en nous des effets émotionnels. Cependant, l'appréhension du phénomène musical requiert l'étude de leur succession, la mise en relation des sons étant nécessaire à la musique. Nous verrons pourquoi, du fait de la structure d'essence des sons et par opposition à celle des données optiques, leur consécution temporelle est rendue nécessaire et que seule la succession de sonorités peut avoir une motivation interne objective.

II . La faculté de motivation interne objective propre à la succession sonore

A) La succession temporelle est constitutive du phénomène musical

1) Les données acoustiques sont par nature des entités temporalisées

Si toute réalité s'inscrit dans ce que PLESSNER appelle le « temps-espace », en tant qu'elle a une durée d'existence (apparaît, demeure, disparaît), les sons y apparaissent en tant qu'entités essentiellement temporalisées. Un son retentit, résonne, il est structurellement un processus qui remplit un certain *continuum* temporel. C'est pourquoi, contrairement à la couleur ou à la forme, il remplit également le temps-durée. PLESSNER explique cela par le fait que la voluminosité du son lui confère une qualité d'expansion : ainsi peut-il enfler ou diminuer au cours de son déploiement propre. Et cela contribue à lui donner une valeur dynamique, une valeur d'impulsion, une tendance interne vers ce qui vient. Si nous ressentons un vide temporel, ayant une valeur dynamique, à l'interruption brutale de l'évanouissement d'un son, c'est qu'en lui-même il indique que son temps-durée n'est pas achevé. Ainsi le moment de la durée appartient phénoménalement au son, et non à la couleur. Cette dynamique interne aux sonorités fonde notamment la possibilité du rythme et du silence dans une œuvre musicale.

2) La « structure d'essence » des sons leur impose une « contrainte de la successivité »

Alors que l'on peut percevoir tout le spectre lumineux en même temps, ce n'est pas le cas pour le spectre sonore. Du fait de leur voluminosité, la perception simultanée

de tous les sons du champ auditif formera « un indéfinissable magma »¹⁸ dans lequel les sons ne sonneront pas. Il est nécessaire que certains sons manquent pour que d'autres puissent s'assembler en accord (fongibilité des sons en accords, c'est-à-dire que deux sons qui sonnent ensemble forment un nouveau son) à caractère consonant ou dissonant. L'audition distincte de tous les sons du champ auditif nécessite donc leur succession temporelle. Les sons ont dans leur structure même ce que PLESSNER appelle une « nécessité du « l'un après l'autre » »¹⁹, ou « contrainte de la successivité »²⁰. Le spectre sonore ne peut donc s'appréhender qu'en déroulement en vertu de l'essence même du son. Ainsi les sons se donnent-ils essentiellement de manière temporelle à notre conscience, et l'appréhension de l'ensemble des sons s'effectue nécessairement dans la successivité. Il découle de la nature des données acoustiques d'être mises en relation dans une succession temporelle, succession essentielle et constitutive du phénomène musical et non des autres arts.

B) Nécessité du mouvement dans la succession

1) Les données acoustiques sont par nature des entités spatialisées

La spatialité est elle aussi constitutive de l'être musical qui ne se réduit pas à un pur temporel. En effet la voluminosité des sons implique leur spatialité, ce qui explique que les sons entretiennent des relations avec des positions déterminées dans l'espace phénoménal [en haut (aigu) ou en bas (grave)]. De plus ils sont délimités et structurés en intervalles, bien individualisés, tandis que le spectre lumineux ne présente pas d'intervalles tranchés entre les nuances de couleurs (transition continue). Ainsi ils ont une hauteur précise dans l'espace sensible. Ceci fonde la possibilité de la perception d'un ordre graduel précis des sonorités (la gamme) qui entretiennent toujours entre elles des rapports, eux aussi précis. Alors qu'un do indique en lui-même son voisinage avec si et ré, le jaune n'indique aucunement son positionnement entre le vert et le rouge dans le spectre lumineux.

2) La succession sonore est perçue en termes de mouvement

C'est en vertu de cette spatialité des sons que nous percevons un mouvement

18 *Ibid.*, p. 367

19 *Ibid.*

20 *Ibid.*, p. 368

dans leur succession. Alors que la succession de deux notes se conçoit en un intervalle (tierce, quinte, etc.) montant ou descendant, une telle idée de mouvement est absente dans la consécution de couleurs. C'est également pour cela que la succession de couleurs est privée du « moment de l'égalité dans le mouvement »²¹ : alors que nous percevons le retour sur une même note (même hauteur) dans une mélodie, il est impossible de reconnaître une nuance de couleur précise dans une succession de couleurs projetées sur un écran. Ainsi, « le mouvement dans la succession est nécessaire aux sons en vertu de leur nature sonore »²². Si la qualité d'expansion des sonorités (temporalité particulière) permet une dynamique rythmique, leur spatialité déterminée fonde la perception du mouvement mélodique, et participe donc également à leur valeur d'impulsion.

C) Le processus musical peut être intrinsèquement motivé

1) L'intuition véridique d'une liberté propre à l'activité musicale

Les tentatives des autres arts pour égaler la liberté musicale partent de l'intuition correcte selon laquelle la musique joue avec les sons, dans l'harmonie comme dans le contrepoint, « sans aucun égard à la signification objectale, c'est-à-dire à leur éventuelle valeur d'image en rapport à des bruits ou à des sonorités de notre environnement »²³. Au contraire les données optiques ont des connexions objectales, sont nécessairement « chosiquement liées » en vertu de leur qualité plane et statique. C'est pourquoi la succession sonore peut exprimer immédiatement en soi un sens, qu'elle nous est essentiellement donnée avec un « caractère d'attente »²⁴ c'est-à-dire intrinsèquement motivée. Ainsi les tentatives pour créer dans les domaines de l'art visuel une sorte d'*analogon* de la musique (exemple : films expressionnistes utilisant la succession de couleurs projetées) sont vaines selon PLESSNER, car l'essence des autres modes sensibles ne le permet pas. En effet les arts « visuels » souffrent d'un manque fondamental : ils opèrent avec les valeurs affectives des couleurs mais ne peuvent leur conférer des valeurs d'impulsion²⁵. C'est une impossibilité phénoménologique. De ce fait, « la succession temporelle

21 *Ibid.*

22 H. PLESSNER, « Sur la phénoménologie de la musique (co-exposé) » (1925), *Annales de phénoménologie* n°11 (2012), p. 315

23 *Ibid.*, p. 313

24 *Ibid.*, p. 316

25 H. PLESSNER, « Sur l'anthropologie de la musique » (1951), *Annales de phénoménologie* n°14 (2015), p. 366

reste extérieure aux couleurs, et sans motif »²⁶, d'où la nécessité du recours à un interprétant extérieur, tel un programme expliquant l'intention de l'artiste, pour la motiver.

2) La valeur d'impulsion et la « directionnalité » sont l'apanage des données acoustiques

C'est parce que les sons ont une valeur d'impulsion que dans une œuvre musicale la succession des sons contient en elle-même une direction vers une résolution et une issue. Comme toute dynamique est nécessairement dirigée vers ou contre quelque chose, les sons sont munis de ce que PLESSNER appelle une « directionnalité ». C'est en vertu de cette directionnalité des sons que les accords peuvent être qualifiés, en eux-mêmes, de consonants ou dissonants : un accord sonne dissonant s'il est combinaison de sons qui possèdent des directionnalités qui se repoussent. Ces complexes supra-additionnels que sont les accords (car deux sons simultanément perçus forment un nouveau son) possèdent donc en eux-mêmes un caractère qualitatif, de conflit ou non, créant une tension vers ce qui suit, une attente. Un accord dissonant, par exemple, tendra vers un nouvel accord de résolution. PLESSNER dissipe la contestation consistant à affirmer un équivalent de la dissonance dans le domaine visuel : si une combinaison de couleur peut être criante, et susciter un désir de changement, une nouvelle combinaison n'aura pas de relation interne avec la première. Comme les couleurs n'ont pas de directionnalité, elles ne peuvent se repousser les unes les autres et créer des tensions vers ce qui suit. À l'inverse, les sons ont une tendance interne, une directionnalité qui confère à la succession sonore une motivation interne objective. Ainsi « aux sons, la succession dans le temps n'est pas extérieure comme elle l'est aux données optiques, couleurs et figures »²⁷. Outre qu'elle est mouvement, la succession sonore est donc mouvement motivé intrinsèquement, par les sons eux-mêmes.

Ainsi l'analyse objectivante du son opérée par cette esthésiologie de l'ouïe a-t-elle révélé que le déroulement et la direction de la succession sonore, propre au phénomène musical, est motivée de manière interne. C'est pour cette raison que « les sons

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 367

peuvent fonctionner comme des porteurs immédiats de symboles » et que, comme nous allons le montrer, seule la musique peut rendre immédiatement sensible un sens.

III. Objet et modalité de la compréhension spécifiquement musicale

A) Quel est l'objet de la compréhension musicale ?

1) L'œuvre musicale possède intrinsèquement un sens objectif

Nous avons montré que, du fait de la structure d'essence des sons, la succession sonore possède une motivation interne objective (et non pas simplement une motivation dans notre imagination). C'est pourquoi seule la succession de sonorités est à même de s'adresser à la compréhension de l'auditeur au-delà de son ressenti. En effet, une œuvre musicale appréhendée dans sa totalité possède un « sens objectal »²⁸, de son commencement jusqu'à sa fin. Si la fin d'une œuvre nous est initialement cachée, la connexion objective qui existe entre les sons la rendent de plus en plus nécessaire (et donc de plus en plus anticipée) au cours du déroulement de l'œuvre. C'est ce sens strictement immanent au déroulement propre d'une œuvre musicale qui est objet de notre compréhension. Ainsi l'individu qui cherche des raisons ou motifs extérieurs aux sons est qualifié par PLESSNER d'a-musical. Si nous sommes réellement à leur écoute nous vivons immédiatement le rythme, la mélodie, les nuances, les timbres, mais aussi leur « pourquoi », c'est-à-dire leur motivation, leur sens²⁹.

2) L'objectivité musicale adresse ses exigences à la création comme à l'interprétation

Ceci est décisif pour l'activité musicale ! La succession étant motivée par les sons eux-mêmes, ils exercent une « traction contraignante » à laquelle nous devons nous « abandonner », compositeur, interprète ou auditeur. Si la création musicale et l'interprétation conservent quelques libertés (influence indéterminée d'une « infinité de facteurs techniques et personnels »³⁰), elles doivent se dérouler conformément à ce sens

28 *Ibid.*, p. 370

29 H. PLESSNER, « Sur la phénoménologie de la musique (co-exposé) » (1925), *Annales de phénoménologie* n°11 (2012), p. 313

30 H. PLESSNER, « Sur l'anthropologie de la musique » (1951), *Annales de phénoménologie* n°14 (2015), p. 369

que leur prescrivent les sons eux-mêmes. Le sens objectal des sons guide nécessairement le déroulement d'une œuvre, et « celui qui est incapable de lancer vers la fin la corde que lui offrent les premières mesures n'est ni compositeur, ni chef d'orchestre, ni musicien, ni auditeur »³¹. Ce n'est qu'à la condition de cette conformité aux sons mêmes que la compréhension d'une œuvre appréhendée dans sa totalité est rendue possible.

3) La signification musicale est essentiellement ouverte et plurivoque

Comprendre une œuvre musicale, c'est donc en comprendre le sens objectif, la signification interne à laquelle on ne peut accéder que dans la perception de la mise en sons successifs. Cette compréhension si spécifique ne s'opère que dans la perception continue du déroulement même d'une œuvre et non *a posteriori*, on ne peut l'en détacher. Elle n'est donc pas à proprement parler une compréhension intellectuelle, théorique, et verbalement communicable. « Il est erroné d'attendre d'une musique qu'elle veuille communiquer « quelque chose » comme si elle n'était qu'un moyen d'exprimer sans mots des idées »³², affirme PLESSNER. Une œuvre musicale est en effet incapable d'une telle communication. S'il y a nécessité toujours plus forte de la succession des sons lors de son déroulement, la signification proprement musicale est toujours ouverte, car elle fait justement signe vers une fin non encore remplie, voilée jusqu'à l'achèvement de l'œuvre. Ainsi la musique se définit selon PLESSNER comme un « être-projeté »³³ vers une fin ouverte mais nécessaire. Cette ouverture sur la fin de la signification musicale est analogue à celle des formes littéraires, mais par ailleurs leurs signifiés sont différents du fait de la nature même de leurs signifiants. Si la signification verbale est close et univoque (bien que l'ambiguïté soit possible), c'est que les mots sont déterminés en fonction d'un sens à exprimer qui leur est extérieur et antérieur. En musique au contraire, la signification est essentiellement plurivoque car elle réside dans les sons, par nature ouverts. Nécessité, ouverture et plurivocité ne s'excluent donc pas : les sons en eux-mêmes déterminent nécessairement leur sens objectif, dans le déroulement duquel s'élabore la signification ouverte et plurivoque de la musique.

31 *Ibid.*, p. 370

32 *Ibid.*, p. 371

33 *Ibid.*, p. 370

B) Comment comprenons-nous cette signification proprement musicale ?

1) Les sons s'adressent à « la strate du comportement et des conduites »

Si l'objet de notre compréhension est un sens athéorétique, non verbalement communicable, il convient de se demander de quelle manière nous le comprenons. Pour déterminer comment se traduit la compréhension propre à la perception musicale, l'exemple de la danse est éclairant. La danse se conçoit en effet comme une « transposition en mouvements corporels de la teneur d'un sens ou d'une expression musicaux »³⁴. Cette interprétation gestuelle, si elle ne semble pas naturelle à tout type de musique et semble amoindrir ce que donnent à comprendre les sons en eux-mêmes, a l'intérêt de témoigner d'une « connexion interne entre la conduite des lignes sonores et les mouvements corporels »³⁵. Cette capacité qu'ont les sons d'entraîner chaque auditeur, qu'il soit danseur ou non, vers le geste, révèle la « strate » où réside ce type de compréhension et de mouvement qui s'entrelacent par la médiation du son, c'est-à-dire « la strate des comportements et des conduites »³⁶. C'est donc par un détour par la corporéité que se détermineront plus précisément les modalités de cette compréhension spécifiquement musicale.

2) La signification musicale comme suscitation d'une énergie motrice corporelle

C'est parce que la connexion interne des sons, leur succession intrinsèquement motivée, intègre cette strate de notre comportement corporel que nous pouvons la comprendre et la créer. Toutes les propriétés dynamiques des entités acoustiques se déploient en accord avec cette strate, et c'est pourquoi c'est en termes de mouvement que nous comprenons ce que nous communique une œuvre musicale. Le mouvement opéré dans la succession des sonorités suscite en nous des impulsions vers le mouvement de façon très concrète, une énergie motrice corporelle. Ainsi les sons s'abordent entre eux, nous les abordons et ils nous abordent, « en jouant entre eux, ils jouent avec nous, et nous avec eux »³⁷. C'est pourquoi selon PLESSNER le propre du mode acoustique est de pouvoir opérer une médiation entre mouvement (celui créé par la succession sonore) et compréhension (elle-même en termes de mouvement sollicité en nous). Ceci fonde

³⁴ *Ibid.*, p. 371

³⁵ *Ibid.*, p. 372

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, p. 373

l'universalité de la musique, qui obéit à cette « loi de possibilité » d'être entraîné corporellement par les sons.

3) La compréhension musicale requiert et recèle l'inhibition de la motricité sollicitée

Cependant, selon PLESSNER, il faut se laisser emporter par la musique sans être impliqué, autrement dit cette possibilité ne doit pas être rendue effective. Car « « l'expression » réelle amoindrit la finesse de la teneur du sens, le prive de la plurivocité qui reste en suspens, de l'ouverture sur la fin encore cachée, et évacue d'une manière trop directe une tension qui veut se résoudre dans l'« étendue » de l'entendre et du comprendre, mais non pas dans une motricité réelle »³⁸. La musique sollicite nos mouvements, mais signifie au corps propre d'omettre les mouvements qu'elle éveille en lui. C'est à la musique elle-même de résoudre les tensions dynamiques qu'elle instaure et « le sens musical n'est rien d'autre que la faculté de rester maître de son propre emportement par des sons »³⁹. Ainsi l'absence d'implication est nécessaire à la compréhension du sens musical, et est même incluse dans cette compréhension.

Conclusion

Ainsi l'analyse esthésiologique de l'ouïe a-t-elle révélé cette faculté que seul possède le mode acoustique d'assurer la médiation entre un certain type de mouvement et un certain type de compréhension. Cette disciple de la phénoménologie apporte donc une réponse à la question initiale de la possibilité d'une musique pure en mettant en évidence les lois intrinsèques et universelles qui régissent une œuvre musicale. Qu'est-ce qui fait œuvre ? Le respect de cette nécessité interne à la succession des sons, de son sens objectif, que nous comprenons en termes de mouvement dans la perception continue de son déploiement même. Le détour par la corporéité opéré par PLESSNER apporte donc une explication à cette particularité propre à la musique de faire sens par elle-même.

38 *Ibid.*, p. 372

39 *Ibid.*, p. 373

Bibliographie

- J. GREISCH, « PLESSNER Helmuth, 1892-1985 ». *Dictionnaire des philosophes K-Z*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 2288
- A. HONNETH, « PLESSNER Helmuth ». *Les Œuvres philosophiques : dictionnaire*, vol. 2, *Encyclopédie philosophique universelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 2747
- H. PLESSNER, « Sur l'anthropologie de la musique » (1951), trad. fr. P. Lang, *Annales de phénoménologie* n°14 (2015), p. 355-374
- H. PLESSNER, « Sur la phénoménologie de la musique (co-exposé) » (1925), trad. fr. P. Lang, *Annales de phénoménologie* n°11 (2012), p. 312-316

Table des matières

Introduction	p.2
I. <u>Analyse objectivante du son et de son lien particulier à la corporéité humaine</u>	p.4
A) <u>Le son, médiation particulière entre l'intériorité humaine et le monde de l'objectivité</u>	p.4
1) Le son comme capacité privilégiée d'expression et d'extériorisation humaine.....	p.4
2) Le son a la capacité d'interpeller notre corps propre.....	p.5
B) <u>Le son, intrinsèquement communicant</u>	p.6
1) Le son est une entité objective autonome et indépendante de sa source.....	p.6
2) Le son produit immédiatement en nous des effets.....	p.6
II. <u>La faculté de motivation interne objective propre à la succession sonore</u>	p.7
A) <u>La succession temporelle est constitutive du phénomène musical</u>	p.7
1) Les données acoustiques sont par nature des entités temporalisées	p.7
2) La « structure d'essence » des sons leur impose une « contrainte de la successivité ».....	p.7
B) <u>Nécessité du mouvement dans la succession</u>	p.8
1) Les données acoustiques sont par nature des entités spatialisées	p.8
2) La succession sonore est perçue en termes de mouvement.....	p.8
C) <u>Le processus musical peut être intrinsèquement motivé</u>	p.9
1) L'intuition véridique d'une liberté propre à l'activité musicale.....	p.9
2) La valeur d'impulsion et la « directionnalité » sont l'apanage des données acoustiques.....	p.10
III. <u>Objet et modalité de la compréhension spécifiquement musicale</u>	p.11
A) <u>Quel est l'objet de la compréhension musicale ?</u>	p.11
1) L'œuvre musicale possède intrinsèquement un « sens objectif ».....	p.11
2) L'objectivité musicale adresse ses exigences à la création comme à l'interprétation.....	p.11
3) La signification musicale est essentiellement ouverte et plurivoque.....	p.12

B) <u>Comment comprenons-nous cette signification proprement musicale ?</u>	p.13
1) Les sons s'adressent à « la strate du comportement et des conduites ».....	p.13
2) La signification musicale comme suscitation d'une énergie motrice corporelle....	p.13
3) La compréhension musicale nécessite et recèle l'inhibition de la motricité sollicité.....	p.14
Conclusion	p.14
Bibliographie	p.15