

La musique dure-t-elle ?
La temporalité musicale à l'épreuve de la conscience

Présenté par Marion NAGY sous la direction de M. Patrick LANG

Séminaire de philosophie de la musique : « Le temps et la musique »

En master 1 de philosophie à l'Université de Nantes

Année 2013-2014

Table des matières

Avant-propos	3
I. Des impressions sonores à la musique	4
1. La conscience agissante et le vécu musical.....	4
2. Conditions d'écoute	6
3. Un temps musical ?	10
II. Dynamisme musical et figures du temps	15
1. Vie relationnelle du son : du devenir à la disparition.....	15
2. Un temps à vivre au présent	20
III. Temps et esprit	24
1. Une unité nommée musique ?	24
2. Commencement et fin, « deux pôles intouchables »	26
Conclusion : la musique libérée	28
Bibliographie	30

Avant-propos

Le travail proposé ici est le fruit d'une découverte, celle d'un champ disciplinaire, la phénoménologie musicale, inclus dans l'ensemble plus vaste de la philosophie de la musique. Ne disposant ni de l'expertise, ni, malheureusement, de l'expérience nécessaires à une lecture approfondie des thèses pourtant passionnantes des phénoménologues de la musique, au premier rang desquels Sergiu Celibidache aura particulièrement retenu notre attention, nous avons tenté, tant bien que mal, de naviguer dans ces eaux avec un cap, celui de la temporalité musicale, et avec la conscience des manques que pouvait induire ce défaut d'expérience. Nous présentons, par avance, nos excuses aux lecteurs qui les constateront et nous espérons avoir atteint notre but, à savoir transmettre un peu de ce que cette découverte nous aura apporté ainsi que des questions qu'elle a fait émerger, souvent restées irrésolues, mais nous invitant sans cesse à suivre telle ou telle voie, à aller plus en amont dans telle ou telle direction. À chaque étape de ce travail, nous avons senti la difficulté et la densité conceptuelle de cette discipline et l'ampleur de la tâche qui nous restait à accomplir, ce « mémoire » ne constituant pour nous qu'un simple prélude à l'approfondissement dont nous sentons désormais de manière accrue la nécessité (laquelle avait déjà présidé au choix de nous engager dans ce travail en dépit de nos lacunes, et peut-être même en dépit du bon sens). Nous espérons, enfin, n'avoir pas trop déformé la pensée développée par les auteurs étudiés, ni commis de contresens majeur.

I. Des impressions sonores à la musique

1. La conscience agissante et le vécu musical

Peut-on dire de la musique qu'elle agit sur nous ? Qu'elle vient se déposer sur le sol vierge de la conscience, suite d'impressions sensibles en provenance de l'extérieur ? Cette hypothèse semblerait curieuse à différents égards. Tout d'abord, elle n'interdirait pas de penser que la musique pourrait exister indépendamment de nous. Or il nous semble que ce postulat d'existence serait à lui seul problématique dans la mesure où il permettrait d'envisager la musique comme une chose, un objet perçu par nos sens, ce qui n'expliquerait en aucune manière comment des impressions sonores peuvent être appelées « musique ». La musique ne serait-elle donc que cela, une succession d'impressions sonores que notre conscience ne ferait que recevoir, accueillir passivement et avec autant de possibilités de distorsion qu'à l'égard de n'importe quel autre objet perçu par nos sens ? Non. Si la conscience n'était qu'un réceptacle, si elle n'était que pure passivité vis-à-vis du matériau sonore, nous n'entendrions pas de musique.

« Si ce que j'écoute ne se réduit pas pour moi à une série de sons inertes, dont la succession, autrement dit, serait due uniquement à quelque cause extérieure à laquelle ils me renvoient (la sonnerie du téléphone par exemple), si j'entends la musique, c'est que j'entends un événement qui s'accomplit sous une pression intérieure¹. »

Le « sens » musical, par lequel nous transformons des « sons inertes » en sonorités vivantes en relations les unes avec les autres et nommons « musique » le produit de cette transformation, procéderait-il ainsi de l'action de la conscience ? En fait, si le matériau sonore provient de l'extérieur, il ne pourrait être converti en « musique » s'il n'agissait pas sur l'intériorité. Ce mouvement part ainsi d'une extériorité porteuse de sens (sens dont nous verrons qu'il est immanent à l'œuvre alors que nous sommes enclins à l'affaiblir en y voyant, par exemple, une sorte de mixte entre ce qui viendrait de l'intérieur et ce qui viendrait véritablement de l'œuvre, hybridation donnant lieu à toutes sortes de réflexions quant aux « couches de sens », à une signification « stratifiée » de l'œuvre musicale et donc à des conceptions interprétatives), pour aller vers l'intériorité et, en l'occurrence, pour être vécue par la conscience qui s'en trouvera elle-même mobilisée. Après quelques

¹ Boris de Schloezer et Marina Scriabine, *Problèmes de la musique moderne*, p. 58

généralités, nous nous demanderons dans quelle mesure elle l'est à partir de la question du vécu de la temporalité musicale.

Un constat élémentaire qui peut être fait concernant la musique est celui que la voie par laquelle s'opère ce vécu est celle de l'audition mais qu'une étude des paramètres physiologiques et acoustiques qui nous permettent de percevoir le son ne nous éclairerait pas quant à la nature de l'expérience que fait la conscience qui entend de la musique. D'ailleurs, le fait que l'on distingue le sonore du musical indique l'insuffisance du matériau « son », en tant que tel, comme objet dont la description permettrait « de rendre compte d'un « passage au musical »² ». Notre expérience de la musique, en effet, n'est possible que par la corrélation indépassable du matériau et de la conscience. La musique, ainsi, « se présente, même aux moins avertis, sous la forme d'une sorte de fusion entre la matière et l'esprit³ ». Sans ma conscience pour la vivre, la musique est impossible. C'est elle qui « fait » la musique en la constituant comme telle, elle qui lui permet de s'exprimer, ce qui ne signifie pas pour autant que la musique n'aurait à voir qu'avec la subjectivité. Il ne faudrait ainsi pas confondre l'implication de la conscience avec l'idée que cette implication serait corrélatrice d'une expérience inévitablement affectée par les sentiments personnels du sujet percevant, ou par ses pensées. Il ne s'agit pas de congédier le « sujet », mais nous devons nous garder de faire dériver le vécu musical de l'action de l'esprit sur le son (alors que c'est l'inverse qui se produit), de voir en la musique l'effet d'une opération singulière. Si nous pouvons nous accorder quant au fait que la musique nous concerne et nous émeut en tant qu'humains, l'affirmation selon laquelle tout ou partie de cette expérience serait universalisable (*de jure* au moins plutôt que *de facto*) paraît toutefois moins évidente. Dire qu'elle n'est pas avant tout culturellement et individuellement déterminée, dire qu'elle est au-delà des déterminations contingentes et accidentelles ne va pas de soi. Toute la difficulté résiderait alors dans l'identification et l'admission de l'universel qui se manifeste au travers de cette expérience de la conscience, sans dissolution de l'activité de celle-ci.

Si, en effet, nous croyons que le vécu musical parvient au faîte de ses potentialités lorsqu'il dépasse les déterminations particulières, la musique a cependant un besoin impérieux du « sujet » pour s'exprimer. Ou plutôt : pour s'exprimer par lui

² Patrick Lang, *Introduction à la phénoménologie du vécu musical*, in *Annales de phénoménologie* n°7, 2008, p. 48

³ *Ibid.*

indépendamment de lui. Leur liaison est irréductible parce qu'elle n'est pas (ou ne devrait pas être) celle d'un « sujet » à un « objet ».

« Mais j'écoute le chant : ce n'est plus un phénomène sonore qui signifie ceci ou cela, qui éveille des sentiments, des images dont il est la cause occasionnelle, et qui aussitôt le submergent, parmi lesquels il se dissout... Ce chant, je le saisis en dehors de toute référence à quoi que ce soit, en lui-même, en personne. C'est une phrase musicale et j'en suis le déroulement (« suivre », rigoureusement parlant, n'est pas exact, ainsi qu'on le verra) ; elle est expressive. Que faut-il pour cela ? Que je la perçoive, fût-ce obscurément, tournée vers moi, réalisant une certaine intention. [...] L'objet est expressif, pourrait-on dire, dans la mesure où il n'est plus pour moi « objet », une chose, où entre lui et moi s'établit un rapport de sujet à sujet. Mais qu'exprime l'œuvre musicale ? Rien d'autre que ce qu'elle est, exactement comme une personne⁴. »

2. Conditions d'écoute

Si toute succession d'impressions sonores qui parvient à la conscience ne devient pas musicale, toutes impressions sonores qui peuvent le devenir ne seront pas toujours entendues comme telles. *Entendre* des sons structurés par un compositeur, organisés en mouvements déployés entre un début, une première note, et une fin, par exemple l'accord final de *L'Oiseau de feu* de Stravinsky, n'est pas toujours *écouter* de la musique. De l'entraînement semble en effet requis pour ne pas passer à côté de cette richesse particulière du matériau sonore qui lui permet de franchir ce saut qualitatif l'établissant au rang de musique. De l'entraînement pour percevoir les relations entre les sons, les harmoniques, les contrepoints, tous les rapports qui permettent de lier tel mouvement et, à une moindre échelle, telle note du morceau, à tous les autres mouvements et notes produits depuis le début jusqu'à la fin. De l'entraînement, même, pour développer l'écoute des silences.

« La première condition pour vivre la cohérence d'une œuvre concerne donc l'écoute : seule une écoute libre et spontanée pourra me garantir que c'est bien la cohérence de la

⁴ B. de Schloezer et M. Scriabine, *Problèmes de la musique moderne*, p. 28-29. Par prudence, nous préférons tempérer cette position en parlant de « presque » sujet, ou de « quasi-sujet », en tout cas d'une œuvre musicale ayant plus à voir avec le sujet qu'avec l'objet. Mais, faute d'éléments pour étayer cette position, nous choisissons de nous satisfaire de cette citation.

musique elle-même que je saisis, et non une cohérence que j'y projette par associations d'idées ou d'images, de souvenirs ou d'émotions qui me sont propres⁵. »

L'auditeur ne saurait demeurer passif (même s'il ne peut s'empêcher de procéder à des synthèses passives, la réduction spontanée, comme nous le verrons plus loin, étant conforme à sa nature). Il est investi d'une tâche, qui requerra d'abord beaucoup d'habileté avant d'être automatisée. Et ce niveau d'aisance atteint par l'habitude lui-même ne constituera pas une garantie d'écoute restituant parfaitement le mouvement propre de l'œuvre jusqu'à l'appropriation sans déperdition de richesse. Il semblerait d'ailleurs qu'une telle garantie ne puisse jamais être donnée, sans que l'on puisse toutefois en imputer toute la responsabilité à l'auditeur. En effet d'autres facteurs entrent en ligne de compte qui tiennent à l'exécutant, aux conditions d'exécution et jusqu'au musicien-compositeur. Comme le précise Patrick Lang, « une écoute continue ne suffit pas à garantir la continuité musicale : d'autres conditions sont requises, qui concernent le matériau lui-même, sous le double aspect de la composition et de sa réalisation vivante⁶ ». Dans la musique « moderne » par exemple (au choix ou tout à la fois innovante, subversive, originale, audacieuse, nourrie d'abord de celle des « maîtres » et des « contemporains » avant de prendre ses distances vis-à-vis d'elle et de s'y opposer, etc., telle celle de Claude Debussy auquel on pense souvent),

« [L]e musicien peut ordonner l'œuvre, la composer, comme il veut, et dans la mesure où elle est de ce point de vue « correctement composée », elle sera cohérente, mais d'une cohérence qu'on pourrait appeler « en-soi » ou « objective ». Cependant, il ne s'ensuit pas que l'œuvre *ipso facto* sera cohérente pour autrui. Et cela [...] parce que l'œuvre ne réunit pas les conditions suffisantes à sa compréhension, l'auteur n'ayant pas tenu compte [...] des exigences de toute audition compréhensive, de la perception. Qu'une cohérence objective (l'analyse permettant d'établir que l'auteur a obéi aux normes qu'il s'est imposées) ne coïncide pas nécessairement [...] avec la cohérence pour autrui, qu'elle risque dans certains cas de rester insaisissable, ce divorce est un fait nouveau⁷. »

Pour certains, ce « divorce » sonnerait d'ailleurs le glas du musical, une frontière ayant à être tracée entre la véritable musique pour laquelle « l'unité [...] obtenue est

⁵ P. Lang, « Cohérence et continuité musicales », in Véronique Alexandre Journeau (dir.), *Arts, langue et cohérence*, p. 127

⁶ *Ibid.*, p. 128

⁷ B. de Schloezer et M. Scriabine, *Problèmes de la musique moderne*, p. 155

audible⁸ », et celle, usurpant sa nature, dont l'unité ne peut jamais être saisie. Il conviendra de s'interroger sur cette possibilité d'atteindre l'unité de l'œuvre.

Mais revenons à l'auditeur et à la tâche qui lui incombe. « Seule une écoute non intermittente, non distraite par des pensées parasites, pourra se prononcer sur la cohérence ou l'incohérence d'un développement musical auquel elle est exposée⁹. » Ainsi, comme l'écrit Bachelard,

« [i]l suffirait d'une inattention à la mélodie pour arrêter ce reflux. Alors les notes successives ne *chantent* plus, elles restent dans la discontinuité qualitative et quantitative où elles sont produites. [...] La continuité du tissu sonore est si fragile qu'une coupure dans un endroit détermine parfois une rupture dans un autre endroit. Autrement dit, la liaison de proche en proche ne suffit pas ; cette liaison partielle est conditionnée par une solidarité à grandes mailles, par une continuité d'ensemble¹⁰. »

Nous risquons à tout instant de basculer, de sortir de cet ensemble que constitue le « tissu sonore ». Pire : si nous y pensons alors que le morceau n'est pas fini, c'est qu'il est déjà trop tard. Il n'est pas pire attitude, pendant l'écoute, que de nous mettre à *penser*. Pensons (et il suffit de peu), et nous serons jetés sans ménagement du train en marche. Le paysage défilera sans nous et nous ne percevrons plus que des monades éparées, des phénomènes sonores se suivant les uns les autres mais dont les relations les plus fortes auront été perdues, et que dans notre entêtement nous voudrions parfois encore appeler « musique ». Il est peut-être facile (nous en avons fait l'expérience) de se sentir « maudit » lorsque l'entraînement nous manque. Nous tentons, en chaque occasion d'écoute, de nous empêcher de *penser*. Cette confrontation à l'échec nous met face à l'exigence, pour le commun des auditeurs qui souhaite ardemment entendre davantage les relations entre les sons et atteindre un degré supérieur d'écoute, de l'apprentissage préalable de la manière dont le matériau opère. Nous nous rassurerons ainsi en lisant la réponse de Sergiu Celibidache, interrogé sur sa préparation d'un concert où il devait diriger la *Quatrième Symphonie* de Brahms. Il y affirme qu'au cours de ses études, il a « pris conscience des rapports entre les choses » et progressivement « étendu [sa] capacité à mettre en corrélation

⁸ *Ibid.*

⁹ P. Lang, « Cohérence et continuité musicales », in Véronique Alexandre Journeau (dir.), *Arts, langue et cohérence*, p. 128

¹⁰ Gaston Bachelard, *La dialectique de la durée*, p. 114

des différents moments de l'œuvre¹¹ ». Cela s'est donc construit, cette faculté s'est donc développée au fil du temps jusqu'à ce qu'il puisse affirmer, au terme de ce processus : « Maintenant, à chaque instant, je ressens pleinement où j'en suis, d'où je viens et où je veux aller¹². » Cette réponse nous semble pouvoir être appliquée à la continuité ressentie à l'écoute d'un morceau, fruit d'une attitude qui deviendrait peu à peu la bonne attitude et s'affermirait jusqu'à devenir naturelle à l'auditeur l'ayant d'abord exercée.

On retrouve par ailleurs chez Alfred Schütz dans ses *Fragments pour une phénoménologie de la musique* (1944), cette idée selon laquelle l'expérience de l'écoute musicale est corrélative d'une attitude particulière. S'approprier la continuité d'une œuvre et en saisir l'unité reste pour l'auditeur une performance dont la réussite paraît d'abord conditionnée par son aptitude à se maintenir, de la première à la dernière mesure du morceau, dans un état distinct de celui de sa « vie de tous les jours », de celui dans lequel il est engagé dans « le monde externe¹³ ». Reprenant à son compte une terminologie bergsonienne, Schütz qualifie cette attitude particulière de relâchement de « tension » ou encore de passage « sur un autre plan de conscience ». Ainsi l'auditeur consent à « s'abandonner » à son « courant de conscience dans le temps interne¹⁴ ». Ce « saut » soudain, qui intervient dès le début du morceau chez l'auditeur adoptant l'attitude convenable, ne serait par ailleurs pas lié à l'intensité d'écoute. Tant que l'auditeur « vit dans le flux continu de la musique », dit Schütz, il peut faire « l'expérience du thème comme d'une unité indivisible, comme d'une seule impulsion¹⁵ ». Il faut se disposer soi-même à accueillir la musique. L'objectif serait d'atteindre le silence des émotions subjectives et de la pensée, un détachement auquel parvient l'auditeur après s'être efforcé de laisser de côté ce qui relève du régime de la vie ordinaire et de mettre entre parenthèses les affects qui y sont reliés. Cette attitude ne serait en effet pas spontanée. L'exercice, l'entraînement, comme le fait d'avoir déjà entendu le même morceau précédemment, favoriseraient grandement l'atteinte de cette « expérience du thème comme d'une unité indivisible ». L'auditeur qui arriverait dans la salle de concert sans « déposer ses bagages » aurait toutes les chances de se retrouver en situation d'échec de l'écoute. Il serait « ailleurs » et risquerait de projeter des associations subjectives dans le morceau là où

¹¹ Klaus Lang, *Celibidache et Furtwängler, Le Philharmonique de Berlin dans la tourmente de l'après-guerre*, p. 392

¹² *Ibid.*

¹³ Alfred Schütz, « Fragments pour une phénoménologie de la musique », in *Écrits sur la musique, 1924-1956*, p. 80

¹⁴ *Ibid.*, p. 81

¹⁵ *Ibid.*, p. 101

l'écoute idéale serait celle d'un vécu de la conscience non empreint d'idiosyncrasies. Il ne pourrait pas y avoir de musique si l'expérience de la conscience changeait du tout au tout d'un auditeur à l'autre et, en ce sens, tout ce qui tendrait à singulariser notre vécu (voire notre *ressenti*) pourrait être tenu pour suspect. Si l'écoute optimale est celle qui vise l'« unité indivisible », le sujet préoccupé (ou seulement occupé) de son intériorité, au contraire, ajoute des contenus, s'encombre d'interprétations, pervertit l'expérience. L'idée que la musique pourrait ou devrait nous reconduire à notre subjectivité *sans participation à l'universel* nous semble aussi limitée que limitante. Elle nous empêche de chercher la musique par-delà les occasions qu'elle nous offre de faire telle ou telle expérience émotionnelle. Elle participe de ces « malentendus accumulés » provenant « de ce que l'on ne distingue pas suffisamment « émouvant » et « expressif », alors que n'importe quoi peut être émouvant sans être pour autant expressif¹⁶ ». Cela dit, nous ne serions pas tirés d'affaire si nous faisons un pari inverse, tel que celui d'une recherche d'universalité dans laquelle la subjectivité serait dissoute. Si nous nous positionnions en exégètes soucieux de déterminer ce que telle pièce musicale *veut dire*, si nous la convertissions en simple *analogon* du réel ou en symboles que la pensée pourrait éclairer, il est à craindre que nous manquerions également son essence. La seule écoute musicale (rien ne nous empêche d'ailleurs de vouloir entendre autre chose que du musical) qui vaille n'est-elle pas, en effet, celle par laquelle nous mettons à distance ce qui nous instancie comme individu particulier (Monsieur L., en colère contre l'administration, qui profite de l'occasion du *Dies Irae* du *Requiem* de Mozart dirigé par Herbert von Karajan pour donner encore un peu plus de corps à cette colère), de même que toute tentation interprétative ? L'écoute parvenue au sommet de ses possibilités n'est-elle pas celle qui nous arrache à la matérialité, y compris celle des notes, et ainsi nous libère ? L'écoute devrait nous rendre légers.

3. Un temps musical ?

« Tout autre est le temps musical. [...] Le temps de la musique est clos. Il comporte bien entendu un avant et un après, mais à l'intérieur de lui-même, entre des limites absolues. Dès le début de l'audition nous bifurquons pour nous trouver dans un temps structuré autrement que celui de la vie réelle, et nous ne retombons dans ce dernier que l'œuvre achevée¹⁷. »

¹⁶ B. de Schloezer et M. Scriabine, *Problèmes de la musique moderne*, p. 29

¹⁷ *Ibid.*, p. 60-61

Se produit-il un changement radical de temporalité au sein du temps musical ? Doit-on considérer qu'il s'agirait là d'un *autre* temps ou, de manière plus radicale, d'un passage *hors-temps* ? Comment la musique pourrait-elle rendre vivable l'expérience d'une temporalité différente ? La possibilité même d'un tel vécu nous semble frôler la contradiction performative (vivre du *non-temps*). Que pourrait-on bien *vivre* si « le temps de la réalité est aboli » et s'« il n'y a plus de problème de temps qui passe ou qui ne passe pas¹⁸ » ? Nous pourrions nous figurer ce changement de régime temporel comme celui du passage soudain d'un *chronos*, temps du quotidien, temps fléché, directionnel et sans simultanéité du cours normal de notre vie, à un *kairos*, à un *temps autre*, temps plein dans lequel la conscience vise cette plénitude, cette unité à laquelle le musical seul se laisse réduire contrairement aux phénomènes sonores simplement successifs, ou trop épars, émis sans cohérence. Mais cela resterait très obscur. La simple possibilité d'une pluralité de statuts ontologiques pour ce que nous appelons « le temps » nous semble difficilement soutenable dans le référentiel qui est le nôtre. Nous supposerons ainsi que ce n'est pas de cela qu'il s'agit lorsqu'est évoqué ce « temps autre » qui se manifesterait exemplairement et éminemment dans l'expérience musicale, mais d'une modification du *vécu* du temps parfois présenté par métonymie comme modification du temps lui-même.

Si nous nous conformions à ces affirmations d'un changement d'ordre ou de régime temporel, nous risquerions d'en venir à une disjonction, à un « ou » exclusif écartant leur recouvrement ou leurs interférences, entre « temporalité de l'horloge et temporalité dans la musique », dont Wittgenstein estime que « ce ne sont absolument pas les mêmes concepts¹⁹ ». Cette disjonction devrait paraître suspecte. Il se pourrait qu'en la séparation du temps musical et du temps de la vie réside une grande source d'égarement, si elle n'est pas déjà le signe que la perte a eu lieu. Les philosophes n'auraient ainsi pas été épargnés par le dédale de la temporalité lorsqu'ils ont voulu mettre en exergue ce que la musique – ou la conscience qui fait l'expérience du « musical » – avait, selon eux, de singulier dans son rapport au temps. Selon Bernard Sève, les philosophes, alors même qu'ils l'évoquent, auraient en réalité « du mal à prendre au sérieux la temporalité musicale » et auraient été confrontés à deux principaux écueils qui devront nous mener à nous méfier, d'une part des philosophies qui usent et abusent de l'exemple de la musique en se satisfaisant d'un vocabulaire de surface où des termes génériques, tels que

¹⁸ Retranscription des propos tenus par Clément Rosset au sujet de la musique dans l'émission *Les Nouveaux Chemins de la connaissance* (France Culture) du vendredi 10 janvier 2014

¹⁹ Ludwig Wittgenstein, *Remarques mêlées*, p. 154

« mélodie », sont employés sans distinction pour toute pièce musicale citée, d'autre part des philosophes qui veulent, à grand renfort d'outils rhétoriques et dialectiques, « arracher » sans compromission le temps de la musique au temps de la vie jusqu'à le rendre assimilable à un « non-temps », ultime aberration si l'on décide de suivre Bernard Sève sur ce point :

« Soit, premier cas, ils n'évoquent la musique qu'à titre illustratif pour mieux décrire la structuration du temps vécu de la conscience, la continuité indivisible de la conscience ou les trois extases de la conscience (passé, présent, futur). Ainsi Bergson : « Écoutons une mélodie en nous laissant bercer par elle : n'avons-nous pas la perception nette d'un mouvement qui n'est pas attaché à un mobile, d'un changement sans rien qui change ? [Note de l'auteur : Bergson, « La perception du changement », in *La Pensée et le Mouvant*, op. cit., p. 164 ; PUF, coll. « Édition du Centenaire », p. 1382.] [...] qu'est-ce que c'est qu'« une mélodie », anonyme et indéterminée ? Husserl, dans ses *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* [Note de l'auteur : Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, PUF, coll. « Épiméthée », 1964], parle lui aussi toujours de « une mélodie », sans autre précision. C'est vouloir penser le temps sur le modèle d'une expérience privilégiée, mais anonyme [...]. Soit, deuxième cas, les philosophes entendent au contraire promouvoir la singularité du temps musical [...]. Pour ce faire, ils vont l'arracher au temps de la vie, identifié au temps ordinaire ou au temps des horloges ; le temps musical serait un temps essentiel, un temps autre que le temps vulgaire de la vie, auquel on l'oppose ; une implacable dialectique va alors détemporaliser ce temps musical que l'on posait si intensément temporel²⁰. »

Le temps musical serait-il totalement délié, affranchi du temps mondain ? Si tel n'est pas le cas, une difficulté nous apparaît : comment penser le temps le musical séparément du temps de la vie sans lui refuser tout lien avec ce dernier ? Comment ces deux temporalités pourraient-elles communiquer entre elles ? Selon Bernard Sève il ne saurait y avoir de dissociation entre le temps de la vie et le temps musical. L'altérité supposée du temps musical ne pourrait ainsi nous mener qu'à des apories :

« Mais cet autre temps qu'est prétendument le temps musical se révèle n'être qu'une pure et simple négation du temps ; le temps musical, dans son accomplissement, serait ainsi ce temps paradoxal qui permettrait à l'âme de

²⁰ Bernard Sève, *L'altération musicale, ou ce que la musique apprend au philosophe*, p. 251-252

s'arracher au temps pour entrer dans l'éternité (définie, en contexte augustinien, comme pur présent, comme présent sans durée, comme présent détemporalisé). [...] Le temps musical, mobile, duratif, est donc trahi. [...] Une musique sans mouvement ni durée, la contradiction est totale²¹. »

Cependant, on peut refuser l'autonomie du temps musical à l'égard du temps « ordinaire » tout en demeurant attaché à l'idée de singulariser la temporalité à l'œuvre dans la musique. Il semble ainsi possible de ne pas céder à la tentation d'en faire une temporalité insulaire en considérant, comme le fait Bernard Sève, qu'il ne s'agirait pas d'un temps tout autre, ces deux temps étant de même substance²² mais que le temps musical présenterait, effectivement, des particularités. Ce temps, pourtant intimement lié au temps de la vie, s'en distinguerait par le type de rapports qu'il manifesterait entre les instants qui le composent. Il se présenterait ainsi comme désaliéné, détaché de la causalité du temps mondain structuré selon l'enchaînement des causes et des effets. Il n'y aurait pas de rupture, de décrochage lorsque l'on passe du temps du monde au temps musical. Ces deux temps seraient liés et nous ne les distinguerions que par leur insertion (temps mondain) ou non (temps musical) dans une structure de rapports causaux. Dans la mélodie, dans le temps musical, serait-il ainsi erroné d'affirmer d'un son qu'il est cause du son qui le suit, qu'il le produit ? Le sentiment de nécessité que l'on peut éprouver à cet égard ne devrait-il pas plutôt, au contraire, nous faire envisager une causalité réelle dans le temps musical ? Une distinction s'impose ici, car nous pensons, d'une part, qu'une certaine forme de causalité est à l'œuvre dans le temps musical, forme qu'il conviendrait de préserver, et d'autre part que ces deux principes, nécessité vécue et causalité, doivent être l'un et l'autre présents sous peine de dissolution du musical. Contre ce que nous semble induire la thèse de la distinction par la causalité, nous avons ainsi retenu une définition de ce qu'est un processus musical qui s'inscrirait en faux contre le rejet complet de l'opérateur cause-effet. Nous pourrions en effet considérer qu'il y a processus musical lorsque « chaque moment engendre comme une conséquence nécessaire les moments qui le suivent et chacun recueille et conserve en tant que condition préalable les moments qui le précèdent²³ ». Notre thèse est la suivante : ce n'est pas la causalité mondaine, caractérisée par son

²¹ *Ibid.*, p. 252-253

²² Cf. Bernard Sève, « Temps musical et temps de la vie », in *L'altération musicale*, p. 251-262 : « Le temps musical est structuré, il est saturé, il fait corps avec l'œuvre, mais il se vit dans le temps de toutes nos expériences. S'il nous instruit sur la temporalité, comme nous espérons le montrer, c'est qu'il est tissé de la même temporalité qu'elles. » (p. 255) ; « Le temps musical est homogène au temps de la vie. » (p. 258)...

²³ Notes de cours du lundi 25 novembre 2013, Séminaire de philosophie de la musique, Master, Université de Nantes

déploiement aveugle et unilatéral, qui est à l'œuvre dans le temps musical. Ce n'est donc pas parce qu'une telle forme de causalité serait opérante dans ce temps singulier que nous pourrions appréhender l'œuvre en tant que telle. Nous appréhendons l'œuvre à la fois comme finalisée et comme structurée selon un principe d'organisation qui lui permet de ne pas être orientée seulement vers l'avant. Chaque moment est en effet lié à ce qui le précède (à l'exception de la première note du morceau), chaque moment est pris, et nous avec, dans des liens qui le tournent aussi bien vers l'avant que vers l'après. Or, si la nécessité vécue permettait ici notre appréhension de l'œuvre, le permettrait-elle encore si nous abandonnions toute forme de causalité ? Nous ne le croyons pas : une certaine causalité doit œuvrer aux côtés, ou en amont, de cette nécessité vécue. Nous pourrions dire que la causalité se trouve dans le temps musical bousculée, mais pas révoquée. Cette distinction entre « causalité » et « nécessité », ainsi que l'exigence de leur coprésence pour que de la musique puisse advenir, sont ainsi formulées par Jacopo Baboni-Schilingi :

« Quand deux ou plusieurs sons sont corrélés par le double critère de causalité et de nécessité, alors on passe du stade du son à celui de la musique. Le principe de causalité indique le lien gnoséologique tel que deux ou plusieurs phénomènes sont contraints par un principe d'existence. Cela signifie que, lorsque à l'écoute, deux phénomènes sont perçus comme indissociables, ces deux phénomènes sont contraints selon un principe selon lequel le premier est cause du deuxième, et le deuxième est cause de la reconnaissance de son appartenance au même groupe que le premier. Le principe de nécessité repose sur un principe psychologique lorsque deux ou plusieurs phénomènes sont perçus comme indissociables. Si survient leur dissociation, un sentiment de « déception » se produit. Le principe de nécessité assujettit un premier élément à un deuxième seulement après l'écoute de celui-ci. Deux éléments sont contraints par le principe de nécessité quand, à l'écoute d'un son suivi par un deuxième, le premier apparaît psychologiquement indissociable du deuxième. Pour les dissocier, il faut avoir recours à un effort cognitif. Si deux sons, articulés dans le temps, répondent à ces deux principes, alors nous reconnaissons en eux un sonème²⁴. »

Ces deux principes ne sont donc, en effet, pas du même ordre, l'un relevant des rapports qui existent entre les phénomènes, l'autre de la psychologie. Or leur coprésence ou non pourrait constituer un critère de discrimination pour distinguer ce qui relève du musical et ce qui doit en être exclu. Là où la causalité serait absente, nous pourrions refuser de reconnaître du musical.

²⁴ Jacopo Baboni-Schilingi, « Berio, son sérialisme et son style », in Danielle Cohen-Levinas, *Omaggio a Luciano Berio*, p. 179

II. Dynamisme musical et figures du temps

1. Vie relationnelle du son : du devenir à la disparition

« Lorsque j’imagine un morceau de musique [...], je frotte alors mes dents de dessus et celles de dessous les unes contre les autres – et cela toujours, je crois bien – en suivant le rythme. [...] C’est comme si les sons que j’imagine étaient produits par ce mouvement. [...] Je puis naturellement aussi m’imaginer un morceau de musique sans bouger les dents, mais alors les sons ont quelque chose de beaucoup plus irréel, beaucoup plus vague, moins prégnant²⁵. »

Cette expérience élémentaire du rythme qu’illustre ici Wittgenstein nous est familière. C’est celle par laquelle nous « battons la mesure » en réaction « naturelle » à la musique entendue. Cette réaction, qui peut être considérée comme l’une des plus primitives de l’être humain en cela qu’elle peut aisément et précocement être observée chez de jeunes enfants, traduirait ainsi une conscience du rythme relevant d’un « invariant », d’une constante qui n’aurait de frontières ni géographiques ni historiques.

« Quelle que soit [...] la diversité des cultures et des traditions, des styles et des sensibilités rythmiques, toute perception humaine du rythme est « fondée en nature » sur le fait que l’être humain a deux jambes qu’il utilise en alternance lorsqu’il marche ou danse, sur le fait que l’activité cardiaque s’articule en deux phases d’inégale durée (systole et diastole), de même que la respiration (inspiration et expiration), etc. [...] Cette sensibilité-là dépasse à la fois les différences entre les individus et les différences entre les cultures, les sociétés ou les traditions. Chacun est en mesure d’atteindre à cet universel humain [...]»²⁶. »

Ce point de départ élémentaire, à savoir celui de la conscience du rythme, nous permet d’introduire l’un des aspects fondamentaux du « passage au musical », à savoir les relations entre sons. En effet, l’étude de la conscience du rythme nous dévoile davantage qu’un sens de l’ordre universellement partagé, « périodicité du mouvement » dont « la marche au pas cadencé [...] donnerait une substructure comportementale, comme l’alternance périodique des systoles et des diastoles (le rythme cardiaque) [...] serait la

²⁵ L. Wittgenstein, *Remarques mêlées*, p. 85

²⁶ P. Lang, « Cohérence et continuité musicales », in Véronique Alexandre Journeau (dir.), *Arts, langue et cohérence*, p. 126

substructure physiologique²⁷ ». Ce qu'une telle étude nous révèle, c'est que nous ne percevons pas uniformément, à un même niveau, les différents éléments qui se succèdent et qui, précisément, sont marqués par l'alternance. Si ces éléments nous apparaissent comme alternés, c'est parce que la conscience vit le rythme comme constitué de temps forts et de temps faibles. La conscience qui fait l'expérience de la « périodicité du mouvement » est une conscience qui construit ce dont elle fait l'expérience, qui met en relation :

« Le processus de rythmisation subjective tient en ceci que le sujet organise spontanément en groupements différenciés une suite de sons (ou de stimulations d'autre nature, des stimulations lumineuses par exemple) identiques. Le cas le plus simple est celui du *tic-tac* d'une horloge : d'une part le *tic* paraît légèrement plus fort que le *tac*, d'autre part le temps qui sépare le *tic* et le *tac* paraît légèrement plus bref que celui qui sépare ce *tac* du *tic* suivant (entendu comme le début d'un nouveau groupement). [...] Mais cette activité est seulement spontanée, involontaire²⁸. »

Or, si cette mise en relation est « involontaire », elle met au jour l'activité de ce que Sergiu Celibidache nomme « l'esprit ». « Que fait l'esprit [...] ? », s'interroge-t-il. « [L'esprit] met en relation, il saisit, mais qu'est-ce qu'il saisit ? La différence dynamique entre ce qui est et ce qui était²⁹. » Est-ce cette conscience subjective et spontanée qui est investie dans le rythme musical ? Si l'on en croit les théoriciens, phénoménologues ou musicologues, cette notion de rythme vécu involontairement par la conscience et suscitée partout et de tous temps par des sources aussi diverses que le fait de marcher, un pas après l'autre, ou les mouvements du cœur, apparaît, au moins, doublement insuffisante pour décrire le rythme musical. Au mieux en constitue-t-elle l'un des fondements. Il nous semble d'ailleurs assez intuitif, assez sensible, que toute alternance, toute suite de sons périodiques, ne nous donne pas envie de danser, et qu'il manque quelque chose de fondamental dans le *tic-tac* répété de l'horloge pour qu'il puisse prétendre avoir vraiment partie liée avec le rythme musical. Même si nous ne percevons pas le *tac* comme le *tic*, ni le second *tic* comme le premier, ces séries périodiques manquent de contrastes. Le vécu du rythme le plus élémentaire nous semble ainsi déjà nous mettre sur la voie d'une des

²⁷ B. Sève, *L'altération musicale, Ou ce que la musique apprend au philosophe*, p. 283

²⁸ *Ibid.*, p. 284

²⁹ Sergiu Celibidache, « Phénoménologie de la musique, « La fin est dans le commencement » », in *Prétentaine* n°22, octobre 2007, p. 19

spécificités de la musique, à savoir le fait qu'elle exigerait, dans les relations qu'elle rend possibles, des oppositions. En effet,

« [L]es réactions musicales présupposent des contrastes, c'est-à-dire la confrontation d'au moins deux phénomènes sonores³⁰. »

Une première insuffisance que l'on pourrait objecter à celui qui voudrait expliquer le rythme musical par le vécu spontané du rythme, résiderait dans le manque de complexité de ce dernier :

« Le musicien va construire des rythmes beaucoup plus complexes, obéissant à un besoin tout différent [...]. La notion « d'ordre dans le mouvement » [...] ne permet en effet pas de rendre raison des effets rythmiques les plus puissants, qui relèvent tous d'un certain désordre dans le mouvement, d'un désordre dans l'ordre même³¹. »

Le rythme musical, selon Bernard Sève, n'est ainsi pas le même que le *rhuthmos* platonicien (Platon définit le rythme dans les *Lois*, en 66a, comme « l'ordre dans le mouvement »), celui des militaires marchant au pas, « technique pour discipliner les corps, pour remplacer le temps désordonné et imprévisible », mais, bien au contraire, un rythme qui a besoin d'un certain désordre :

« Le rythme est une dynamique, non une métrique. Il faut faire un pas de plus en direction d'une rythmologie non platonicienne. Bachelard s'en est approché dans sa *Dialectique de la durée*, lorsqu'il suggère que le rythme musical est plutôt un désordre qu'un ordre. Il n'y a pas de rythme sans anticipation [...], donc sans un minimum de périodicité, mais il n'y a pas non plus de rythme sans surprise, sans imprévisible. C'est un désordre temporel qui crée sa temporalité [...]³². »

Par ailleurs, le rythme seul ne permettrait pas de fonder le musical. On peinerait ainsi à concéder que la vitalité de la musique, le dynamisme dont elle est animée, ne serait qu'une affaire de structures rythmiques. S'il est vrai que « *sans le rythme, la musique ne nous serait pas perceptible*³³ », la conception wagnérienne de la musique, relue par Alfred

³⁰ P. Lang, « Cohérence et continuité musicales », in Véronique Alexandre Journeau (dir.), *Arts, langue et cohérence*, p. 129

³¹ B. Sève, *L'altération musicale, Ou ce que la musique apprend au philosophe*, p. 284

³² *Ibid.*, p. 285

³³ A. Schütz, *Écrits sur la musique, 1924-1956*, p. 34

Schütz, nous permet quant à elle de mettre en rapport rythme, harmonie et mélodie en disposant cette dernière au premier plan :

« L'harmonie et le rythme sont les organes plastiques, dit-il dans son livre intitulé *Opéra et drame*, mais seule la mélodie est la forme réelle de la musique elle-même. L'harmonie et le rythme sont le sang, la chair, les nerfs, les os et tous les viscères qui restent invisibles au regard qui se porte sur l'homme fini et vivant. La mélodie, en revanche, est la mieux définie et la plus convaincante des expressions vitales de l'organisme réel, vivant, interne de la musique³⁴. »

En pratique, on s'aperçoit que les auteurs mettent l'accent, parfois sur l'importance du rythme, parfois sur celle de l'harmonie et parfois sur celle de la mélodie. Savoir si l'un est plus essentiel à la musique que l'autre, ou plus représentatif de la « forme musicale », nous semble d'ailleurs pour le présent travail assez secondaire s'il est acquis d'une part que ce que la musique n'est pas, c'est une juxtaposition, une série de sons atomiques, circonscrits à l'instant de leur production et qui se succèdent sans effet les uns sur les autres, d'autre part que dans la musique, nous trouvons rythme, harmonie (qui est d'ailleurs elle-même un effet, produit de l'émission simultanée de plusieurs sons), mélodie (ligne musicale dont on peut, probablement parce qu'elle est sans doute celui de ces paramètres qui est le plus aisé à suivre à l'audition et à retenir, concevoir qu'elle incarne le mieux la musicalité vivante). Signalons que, comme « l'organisme réel », la mélodie se développe au gré de tensions et détentes et qu'en tracer les contours pourrait suffire à nous amener à des considérations unificatrices autorisant le rejet de la « simple succession ». Nous pourrions dire de la mélodie qu'elle dessine un paysage, trace là une « vague », là une « arche ». Il nous semble néanmoins que concevoir la mélodie indépendamment du rythme et de l'harmonie serait ici une mauvaise piste à suivre. On ne sépare pas la chair du souffle. Dans *Debussy, poète des eaux*, Francesco Spampinato nous semble très bien illustrer ce fonctionnement quasi-symbiotique où rythme, harmonie et mélodie évoluent ensemble tout en pouvant occuper une place plus ou moins grande au sein de cet ensemble :

« La coordination due à l'intégration parfaite de l'air et de l'eau est à l'origine d'une véritable *danse des éléments*, faite d'élan et de rechutes harmonisés, éphémère voltige houleuse vouée à se disperser en des milliers de fragments. Les mélodies de la danse liquido-aérienne sont un *topos* debussyste. Des thèmes comme celui-là sont reconnaissables dans chacun des volets [...]. Il ne s'agit pas de mélodies de longue

³⁴ A. Schütz, *Écrits sur la musique, 1924-1956*, p. 34

haleine, mais bien de fragments répétés, presque de sonorisations d'impulsions rythmiques. [...] Les élans continuels qui parcourent tant de moments de *La Mer* produisent des accumulations graduelles de la matière sonore, suivies de dispersions et raréfactions, tandis qu'un rythme régulier et obstiné émerge par moments comme s'il voulait discipliner cette agitation désordonnée. Après les premiers élans tourbillonnants vers le haut de *De l'aube à midi sur la mer*, un hautbois se lève solitaire pour construire, par des éléments rythmiques des mesures précédentes, une mélodie au contour primitif, mais bien caractérisée par son profil rythmique³⁵. »

Pour qu'il y ait musique, il faut que les sons ne relèvent plus d'une « simple succession », dans laquelle des éléments qui se suivent pourraient être isolés les uns des autres sans préjudice, mais plutôt de l'enchaînement, niveau supérieur où les sons seraient solidaires les uns des autres, « où le deuxième son serait engendré par le premier comme sa continuité nécessaire, et où le premier son serait la source génératrice, la raison suffisante de l'apparition du deuxième³⁶ ». Le flux musical est ainsi un flux articulé, chaque son étant intégré, englobé dans une unité de niveau supérieur et ainsi jusqu'au tout formé par le morceau. « Il n'y a musique pour moi que dans la mesure où j'entends non des sons qui s'additionnent, mais un devenir », écrivent ainsi Boris de Schloezer et Marina Scriabine, et « [c]omprendre la musique, c'est reconstituer en son unité l'acte constitué par le compositeur³⁷ ». Telles sont alors quelques-unes des questions que nous pourrions nous poser concernant un morceau que nous venons d'entendre :

« Le flux en cours de la musique n'était-il pas structuré ? N'avions-nous pas le sentiment qu'une certaine configuration, que nous nommerons après coup un thème, a commencé, s'est développé, terminé, répété ? Et pendant que nous écoutions ce thème : ne possédait-il pas lui aussi une structuration particulière ? N'était-il pas articulé de plusieurs manières, d'abord manifestant ce que nous appelons habituellement un rythme, puis une relation spécifique à son point de départ – une relation que la théorie de la musique nous apprend à interpréter comme sa structure mélodique ou harmonique ? Et, dans une composition plus complexe, pouvons-nous distinguer à la première écoute le thème, son accompagnement, les voix subordonnées, les contrepoints, etc.³⁸ ? »

³⁵ Francesco Spampinato, *Debussy, poète des eaux, Métaphorisation et corporéité dans l'expérience musicale*, p. 204

³⁶ P. Lang, « Introduction à la phénoménologie du vécu musical », in *Annales de phénoménologie* n°7, 2008, p. 53

³⁷ B. de Schloezer et M. Scriabine, *Problèmes de la musique moderne*, p. 61-62

³⁸ A. Schütz, *Écrits sur la musique, 1924-1956*, p. 67

2. Un temps à vivre au présent

La musique permettrait la manifestation d'un rapport singulier de l'homme au temps. Là où notre immersion ordinaire dans le temps chronologique nous contraindrait à ne pas pouvoir nous saisir du présent dans « un temps coïncidant parfaitement et durablement avec l'acte dont il assure le suivi temporel³⁹ », le temps musical rendrait possible cette coïncidence. Dans le temps ordinaire, quotidien, « le présent n'est qu'un passage insaisissable entre le passé et l'avenir⁴⁰ ». Le présent du temps de la vie ne serait pas statique, puisqu'on ne peut parvenir à le figer et puisque, si le vivre prend parfois la forme d'une exhortation (il faudrait savoir jouir du présent, savoir le saisir), l'identifier et le ressentir sans déplorer le fait que sans cesse il semble nous filer entre les doigts relève d'une véritable gageure. Il ne serait pas non plus dynamique puisqu'on ne pourrait dire de lui qu'il s'étend dans telle ou telle direction, qu'il évolue, qu'il persiste ou qu'il vit. Non, dans ce temps de la vie, il semblerait que ce soit « à l'avenir qu'appartient la primauté⁴¹ ». Nous nous projetons, nous formons des objectifs, nous nous orientons, portant avec nous notre vécu, nos souvenirs, marqués par notre passé, donc, mais toujours orientés vers l'avenir. Le temps de notre vie est ainsi finalisé. Il va dans un sens et ce mouvement, dans lequel nous sommes engagés, n'est pas réversible. Nous ne pouvons pas plus en inverser la polarité qu'y être désorientés, arrachés au sens des aiguilles de l'horloge. C'est à cette organisation finalisée et inévitable que le temps musical ne serait pas soumis. Igor Stravinsky, dans ses *Chroniques de ma vie*, écrit ainsi :

« La musique est le seul domaine où l'homme réalise le présent. Par l'imperfection de sa nature, l'homme est voué à subir l'écoulement du temps – de ses catégories de passé et d'avenir – sans jamais pouvoir rendre réelle, donc stable, celle de présent⁴². »

Si le temps musical nous permet d'accéder au présent, ce serait ainsi en vertu du caractère auto-finalisé de la musique, « différence qualitative⁴³ » hissant le présent, si insaisissable au quotidien, au temps de la musique qui bouleverse la représentation que nous pouvons avoir de la « flèche du temps ». Ce présent serait en effet « présent

³⁹ C. Rosset, *Faits divers*, p. 260

⁴⁰ B. de Schloezer et M. Scriabine, *Problèmes de la musique moderne*, p. 60

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël, 1962, p. 64, cité par Clément Rosset, *Faits divers*, p. 260

⁴³ B. de Schloezer et M. Scriabine, *Problèmes de la musique moderne*, p. 61

dynamique en expansion, vécu en tant qu'engendrement de..., dépassement vers...⁴⁴ ». La musique aurait-elle ainsi pour privilège de ne pas dissoudre le présent dans l'instant ponctuel ? Jusqu'à quel point parvient-elle à transformer notre expérience du présent, quelles bornes lui assigne-t-elle ? À en croire Gisèle Brelet : aucune. Voici ce qu'elle en dit, affirmant d'ailleurs elle aussi que le temps musical par excellence est le présent :

« Que le présent s'épanouisse en devenir ou que le devenir se condense en présent, ces deux mouvements inverses aboutissent à un effet identique : à cette suprématie du présent, à cette absorption du devenir dans un éternel présent qui définissent l'aspect le plus profond du temps musical et sans doute son essence même⁴⁵. »

Si nous n'appréhendons, au sens fort d'une perception directe et immédiate, que le son émis « maintenant », dans l'instant de son apparition, notre appréhension a aussi une portée plus large favorisée par l'organisation sonore interne à l'œuvre musicale. La trace des sons qui ont précédé celui qui est maintenant émis est en effet préservée dans l'appréhension présente (rétention) et, en vertu des relations qui parcourent l'œuvre, se produit une attente (protention) qui est moins un phénomène intellectuel qu'un mouvement de l'esprit accompagnant le développement naturel du morceau. Cela étant posé, le développement se fera ainsi. L'esprit (ou la conscience) percevrait ainsi le son tout en visant encore les sons qui ont été émis avant lui et, déjà, ceux qui vont l'être après lui :

« Je dois sentir un *ut* dièse en relation avec toute la série, la combinaison d'intervalles qui ont conduit jusqu'à lui, car tout cela est inclus en lui. De même que ce qui vient après l'*ut* dièse est déjà contenu en lui⁴⁶. »

Le « présent » dynamique unifie le morceau. Toutefois, nous sommes susceptibles de perdre aussi ce présent-là, de ne pas savoir davantage le saisir que celui du temps de notre vie qui nous échappe déjà. La moindre anticipation, la moindre transposition de nos catégories conformes à notre segmentation ordinaire du temps, et nous voilà en dehors, et nous avons échoué à entendre ce présent :

« L'auditeur de l'opération musicale [...] est « pris » par l'opération même dont toutes les phases s'éclairent réciproquement, sans se demander où il va, le sens (dans les deux

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Gisèle Brelet, *Le Temps musical*, p. 701

⁴⁶ K. Lang, *Celibidache et Furtwängler, Le Philharmonique de Berlin dans la tourmente de l'après-guerre*, p. 401-402

acceptions du terme) étant immanent à l'acte. S'il s'interroge, s'il attend curieusement ce qui va se passer, c'est que pour quelque raison (qui tient à lui ou à ce qu'il entend) il n'écoute plus la musique et retombe dans le temps mondain⁴⁷. »

L'auditeur, responsable de ce qu'il entend, ne devrait ainsi pas « lâcher » l'objet de sa visée, l'« opération musicale », sous peine de manquer la musique elle-même, en manquant son temps propre. L'enjeu n'est pas mince, car cela suggère de savoir gérer l'équilibre entre une bonne attitude d'écoute (disponibilité d'esprit, concentration...) et la nécessité de ne pas projeter, de ne pas importer des catégories du temps quotidien. La pensée ne doit pas interférer sous peine de détruire la correspondance du sens et de l'acte et donc de contrevenir à la possibilité que la musique s'exprime. La conscience de l'auditeur structurerait-elle le temps musical ? La composition n'a-t-elle pas également un impact sur le vécu de cette temporalité ?

Il semblerait que la conception que l'on se fait du temps dans la musique présente des différences en fonction des hiérarchies entre les éléments sonores qui structurent les œuvres. Notre expérience du temps musical serait-elle donc intimement liée à la forme de l'œuvre considérée ? Michel Imberty, s'intéressant aux changements perçus dans « l'organisation de la matière sonore » par des sujets à qui l'on fait écouter l'*Intermezzo* de Brahms d'une part, et des œuvres de Debussy d'autre part (*La Puerta del Vino*, *La Cathédrale engloutie*), est arrivé à la conclusion qu'« alors que chez Brahms le temps musical est un devenir continu avec de grandes articulations qui favorisent le passage progressif entre les parties, au contraire, chez Debussy, le temps est discontinu, juxtaposition de temps séparés, sans coordination, et les ruptures et les contrastes se substituent aux transitions et aux passages progressifs⁴⁸ ». Continuité, discontinuité, deux expériences du temps dont l'une, celle de la discontinuité, serait l'« image d'un processus dynamique qui ne dure pas, qui se fige de manière inattendue dans son devenir », deux expériences du temps qui feraient appel « en fait à deux niveaux distincts de la structuration du temps ». Notre mémoire serait notamment mobilisée différemment selon que l'œuvre soit construite sur le modèle « continu » ou sur le modèle « discontinu ». Pour Imberty, dont la grille d'analyse est celle de la psychologie, psychologie de la perception et psychologie développementale, nous sommes, avec cette bipartition, confrontés

⁴⁷ B. de Schloezer et M. Scriabine, *Problèmes de la musique moderne*, p. 61

⁴⁸ Michel Imberty, *La musique creuse le temps, De Wagner à Boulez : Musique, psychologie, psychanalyse*, p. 68

« [...] à deux modes d'appréhension et d'organisation psychologique du temps : d'une part, un temps abstrait où se tissent des relations formelles et logiques ; d'autre part un temps concret, vécu dans l'immédiateté des successions, des contrastes, des ruptures, des passages progressifs, des continuités de toutes sortes, bref, un temps dynamique qui ordonne les événements selon un ordre spécifique et irréversible⁴⁹. »

Il pourrait sembler *a priori* surprenant que la conscience soit en mesure d'appréhender le « discontinu », cet ennemi présumé du duratif dont la musique de Claude Debussy passe pour être un exemple paradigmatique. Comment concilier en effet l'idée que Claude Debussy serait « le premier compositeur à avoir rompu avec cette musique itinérante [la musique élaborée sur le modèle continu], à avoir morcelé, sinon cassé le temps musical » en marquant le passage à un temps « dépourvu d'orientation fixe⁵⁰ » avec l'affirmation de Celibidache selon laquelle Debussy a toujours « senti la fin dans le commencement⁵¹ » ?

⁴⁹ *Ibid.*, p. 69

⁵⁰ C. Rosset, *Faits divers*, p. 106

⁵¹ S. Celibidache, « La fin est dans le commencement », in *Prétextaine* n° 22, octobre 2007, p. 24

III. Temps et esprit

1. Une unité nommée musique ?

« Ne pourrait-on pas dire que, si ces notes se succèdent, nous les apercevons néanmoins les unes dans les autres, et que leur ensemble est comparable à un être vivant, dont les parties, quoique distinctes, se pénètrent par l'effet même de leur solidarité ? La preuve en est que si nous rompons la mesure en insistant plus que de raison sur une note de la mélodie, ce n'est pas sa longueur exagérée, en tant que longueur, qui nous avertira de notre faute, mais le changement qualitatif apporté par là à l'ensemble de la phrase musicale. On peut donc concevoir la succession sans la distinction, et comme une pénétration mutuelle, une solidarité, une organisation intime d'éléments, dont chacun, représentatif du tout, ne s'en distingue et ne s'en isole que pour une pensée capable d'abstraire⁵². »

Cette fusion des notes « les unes dans les autres » décrite par Bergson découle d'un phénomène qui nous concerne tous, à savoir la tendance, et même l'obligation qui est la nôtre, de réduire les phénomènes auxquels nous sommes confrontés pour pouvoir les intégrer. Mais pour que nous puissions nous approprier un mouvement musical, il faut, indépendamment de sa longueur, que ce mouvement soit intégrable. Cela ressemble fort à une tautologie, mais il convient d'insister, à nouveau, sur cette nécessité d'adaptation de l'œuvre aux capacités d'intégration de la conscience. Nous ne pouvons pas, en effet, « réduire » n'importe quelle multiplicité, n'importe quelle série de sons ni même série de notes.

« L'intégration des différences, l'élimination de toute forme de dualité est le seul travail [*Leistung*] que puisse accomplir notre esprit. Il s'ensuit qu'il doit intégrer toute multiplicité en un fait qui lui apparaisse comme unifié. L'élimination de toutes les différences, l'intégration de toutes les parties en un tout, nous l'appelons « réduction »⁵³. »

Cette définition (personnelle et reprenant à nouveaux frais le lexique de la phénoménologie husserlienne) de la « réduction » proposée par Sergiu Celibidache pourrait en ce sens prendre aussi la forme d'une injonction à destination de ceux, compositeurs ou exécutants, qui négligeraient l'importance de cette fonction de l'esprit

⁵² Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 125

⁵³ S. Celibidache, *La musique n'est rien, Textes et entretiens pour une phénoménologie de la musique*, p. 48-49

dont l'exercice est limité aux multiplicités qui ne sont réductibles qu'en vertu de leur cohérence et de leur continuité.

« Une note est émise, une autre la suit ; si l'on s'arrêtait là, il y aurait désaccord absolu, musique fausse, absence de rythme ; l'oreille n'est pas encore blessée, mais elle est déjà anxieuse, elle souffre, elle éprouve quelque chose d'analogue à ce qu'est dans un ordre inférieur la sensation de la faim ; si cet état se prolongeait trop, il y aurait énervement, mais le musicien agit à temps, en émettant la note qui *résout le désaccord en un accord final*, désiré, cherché, et par conséquent d'autant plus sensationnel⁵⁴. »

La conscience humaine, « entité cohérente en elle-même, indivisible, qui se trouve constamment face à une multiplicité de phénomènes⁵⁵ », peinerait à s'approprier le morceau joué si celui-ci l'était à contretemps, s'il ne respectait pas le *tempo juste*. Il y a une exigence, celle de jouer pour que la multiplicité sonore puisse être intégrée par une conscience qui « ne peut avoir affaire qu'à une autre unité à la fois⁵⁶ ». Cette exigence s'oppose à l'idée de liberté d'interprétation. Puisque c'est par et dans une conscience que la musique peut trouver son expression, ou son expressivité, et que cette conscience présente cette limitation de ne pas pouvoir assimiler un flux d'impressions sensibles non reductibles à une unité, l'exécution musicale devra rendre possible cette reconduction. Il n'y a pas à choisir telle ou telle exécution qui privilégierait telle *vitesse* (nous employons à dessein ce terme de « vitesse » afin de mieux la distinguer de ce que devrait être le « tempo », si celui-ci était bien compris, puisque la thèse de Sergiu Celibidache que nous tenterons d'exposer ici consiste à refuser qu'il puisse y avoir plusieurs tempi pour un même morceau). Il y a l'exécution juste, celle qui permet à l'auditeur de saisir les phénomènes dans leur totalité, et les fausses exécutions, qui ne sauraient être appelées « musique ». Pour qu'il puisse y avoir « musique », il faut tenir compte des possibilités de la conscience humaine. Le compositeur qui perdrait de vue ce pôle indispensable et s'engagerait dans une voie d'exploration du matériau sonore sans considérations pour les contraintes (im)posées par la manière dont l'esprit humain s'approprie les phénomènes ne pourrait plus composer de « musique » (ainsi que l'écrivait Pascal : « La multitude qui ne se réduit pas à l'unité est confusion⁵⁷. »). De même, l'exécutant qui voudrait s'affranchir des mêmes contraintes, par jeu, par goût de l'expérimentation, par bravade, romprait cette

⁵⁴ Raoul de La Grasserie, *De l'élément psychique dans le rythme et de ses rapports avec l'élément phonique*, 1892, cité par G. Bachelard, *La dialectique de la durée*, p. 116

⁵⁵ S. Celibidache, *La musique n'est rien, Textes et entretiens pour une phénoménologie de la musique*, p. 48

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Blaise Pascal, *Pensées*, Lafuma 604, Brunschvicg 871

liaison indissoluble entre le matériau et la conscience et ne jouerait de ce fait plus de « musique ». Or, pour que cette liaison soit maintenue et soit fertile, la plus grande attention doit être accordée au tempo, qui ne doit pas être confondu avec la vitesse, cette dernière n'ayant de sens que dans

« [...] le temps physique, qui n'a rien à voir avec la musique. Non, le tempo est une condition pour que ce qui doit sonner parvienne à sonner. Une condition pour que la multiplicité des phénomènes musicaux soit intégrée, « réduite », adaptée à la qualité constitutive de l'esprit humain, et que par là soit rendue possible l'appropriation par l'être humain⁵⁸. »

Contrairement à la vitesse, mesurable dans le « temps physique » et donc dans un référentiel à valeur universelle, le tempo diffère pour chaque œuvre, il en est le souffle intime, conditionné par l'organisation sonore propre à cet organisme qu'est le morceau particulier. Il doit se sentir, au-delà de la pulsation indiquée sur la partition. Mais il doit aussi s'effacer derrière ce qu'il permet, « unique » au point qu'il faudrait refuser de le dire « juste », voire même de parler de lui comme s'il existait. Comme la musique, l'erreur serait pour Celibidache de vouloir chosifier le tempo, alors qu'il « n'est rien » sinon une « condition », nécessaire, « pour qu'une série de phénomènes sonores puisse être rassemblée en une unité⁵⁹ ».

2. Commencement et fin, « deux pôles intouchables »

« À quel moment d'un certain devenir sonore le moment *x* n'est pas en relation avec le commencement, ne vient pas du commencement ? À aucun. À quel moment la fin n'est pas en relation avec ce qui se passe maintenant, à quel moment ? Donc, les deux pôles intouchables sont le commencement et la fin. La seule chose qui manque, dans l'expérience directe du son, c'est de comprendre [...] que la fin [...] est simultanée au commencement⁶⁰. »

Pour que ces propos deviennent intelligibles, il faut d'abord comprendre que par « commencement » et « fin », c'est tout autre chose qu'un développement linéaire de la matière sonore entre un « avant » et un « après » qui est désigné. Nous devons nous situer dans la perspective dynamique d'un mouvement au sein duquel le lien avec ce qui a précédé n'est jamais perdu, dont le « sens » n'est garanti que parce que le commencement et la fin sont unis par une relation de l'ordre de la coprésence. Pour que l'œuvre musicale

⁵⁸ S. Celibidache, *La musique n'est rien, Textes et entretiens pour une phénoménologie de la musique*, p. 282

⁵⁹ *Ibid.*, p. 61

⁶⁰ Retranscription des propos tenus par Sergiu Celibidache dans *Le Jardin de Celibidache* (01h40mn)

que nous écoutons soit cohérente, pour que nous puissions nous l'approprier et la vivre comme unité, il faut que la fin dépende du commencement, il faut qu'elle soit nécessitée par ce commencement, mais dans une nécessité qui est aussi « liberté ». Là est tout le paradoxe (apparent) de la position de Celibidache pour qui le « ne-pas-pouvoir-autrement⁶¹ », l'absence d'alternative, permet cette potentialité de l'esprit par laquelle il parvient à dépasser le matériau, et à atteindre la liberté. On pense à Debussy qui semble assassiner la durée ou la faire persister à jamais (ce qui revient au même ?) par ses compositions qui à la fois nous sortent du discursif et exaltent ce sentiment que tout se tient, que tout est lié.

« Vivre la cohérence d'une évolution musicale, c'est vivre la fin dans le commencement : c'est avoir présent en moi le commencement et la fin à chaque point du déroulement. [...] Chaque détail est vivable à la condition que je vive le tout⁶². »

Patrick Lang, insistant, dans le droit fil de Celibidache, sur ces deux pôles que sont le commencement et la fin, les inclut dans une triade en assignant au « point culminant » un rôle tout aussi déterminant et indispensable à la cohérence de l'œuvre, qui doit rendre compte de son propre mouvement. Commencement et fin doivent se justifier et ils ne peuvent l'être que si le point culminant est contenu en eux :

« Commencement, point culminant et fin sont tous trois primaires. Dans tout acte de l'esprit, ils cohabitent : leur « genèse » est simultanée, même s'ils se manifestent dans la temporalité (commencement, puis point culminant, puis fin). Si la fin ne cohabite pas avec le commencement, c'est que l'esprit est absent⁶³. »

L'œuvre commence. Alors débute avec elle l' « ascension », « la conquête des contrastes ». Au sommet de cette ascension : le point culminant. Puis, ce point atteint, s'amorce « la descente », « résolution » et « intégration⁶⁴ » de ces contrastes. Ainsi que nous l'avons déjà suggéré, la composition ne change pas d'orientation librement, et la conscience ne peut d'ailleurs s'approprier l'œuvre que parce que celle-ci présente une continuité. Nous pouvons repenser ici à la thèse de Bernard Sève quant au profond bouleversement de la causalité qui serait à l'œuvre dans le temps musical, jusqu'à la perte de celle-ci. Notre avis était plus nuancé puisque nous plaidions pour le maintien d'une

⁶¹ S. Celibidache, *La musique n'est rien, Textes et entretiens pour une phénoménologie de la musique*, p. 41

⁶² P. Lang, « Cohérence et continuité musicales », in Véronique Alexandre Journeau (dir.), *Arts, langue et cohérence*, p. 136

⁶³ *Ibid.*, p. 138

⁶⁴ *Ibid.*

certaine forme de causalité débarrassée du schème cause-effet marqué par l'irréversibilité (à quoi nous ajouterions désormais la non-récurtivité ?), et il nous semble que c'est en ce sens qu'il faut comprendre les relations unissant ces « deux pôles », ou les trois membres de cette triade, à savoir comme présentant une forme de déterminisme pour lequel « [n]os catégories causales sont largement dépassées⁶⁵ ». Et lorsque l'esprit est parvenu à faire fusionner en lui toutes les unités et sous-unités du mouvement qui va du commencement à la fin, lorsqu'il est parvenu à dépasser le matériau, advient la liberté, qui est pour Celibidache « transcendance ».

Conclusion : la musique libérée

Ainsi que l'écrit Gisèle Brelet :

« Les sentiments que la musique produit sont postérieurs à sa forme : ne les vit que celui qui la comprend, c'est-à-dire la construit. Et qui les vit sent naître en soi cette passivité heureuse qui est récompense d'une activité parfaite⁶⁶. »

Nous retrouvons ici ce par quoi nous avons commencé, le couple passivité/activité qui caractérise notre relation à la musique dans son plein accomplissement, qui est pleine intégration par notre conscience des multiplicités sonores (par synthèses passives et actives), fondues en une unité indivisible dépassant le matériau. Lorsque cette dimension est atteinte, notamment dans l'écoute, nous « transcendons », nous accédons à un vécu que l'on ne pourrait considérer ni comme un effet de l'écoute continue, ni comme un échelon supérieur qu'il suffirait de franchir comme nous avons jusqu'alors parcouru tous les barreaux de l'échelle (le travail de l'oreille, l'apprentissage de l'écoute), par l'habitude et la répétition des exercices.

« En musique, le pas vers la transcendance se fait au moment où tous les éléments fusionnent dans une entité globale, en dehors du temps. C'est donc tout à la fin de la recherche des relations musicales et de leur révélation univoque par le phrasé approprié que peut apparaître, pour une conscience qui se met dans une écoute inconditionnée bien entendu, la transcendance. Elle n'est pourtant pas la conséquence de tout le travail savant effectué avec les sons : elle ne peut pas être préparée ou préméditée. Ce moment magique

⁶⁵ *Ibid.*, p. 139

⁶⁶ Gisèle Brelet, *Le Temps musical*, p. 713

a lieu sans que nous soyons capables d'énumérer tous les ingrédients nécessaires à sa naissance⁶⁷. »

C'est le vécu sans équivalent du « concert de Venise⁶⁸ », quelque chose qui aurait davantage à voir avec la grâce – car il y a une dimension d'élection dans ce qui a alors lieu – qu'avec la discipline ou les exercices spirituels auxquels on aura bien *voulu* se livrer. Car on ne peut pas plus vouloir ce vécu que le décrire à d'autres une fois qu'il a été vécu. La transcendance, cette unification achevée qui libère du matériau (la vérité de la musique se situerait ainsi par-delà les sons), ne se livrerait ni dans le langage, ni dans la pensée.

⁶⁷ Konrad von Abel, Introduction à l'ouvrage de Sergiu Celibidache, *La musique n'est rien, Textes et entretiens pour une phénoménologie de la musique*, p. 11

⁶⁸ Le « concert de Venise » est un concert qui a profondément marqué Celibidache et qui constitue peut-être pour lui le stade achevé d'une réduction vécue par la conscience. Cf. S. Celibidache, « Phénoménologie de la musique, « La fin est dans le commencement » », in *Prétentaine* n° 22, octobre 2007, p. 42

Bibliographie

- BABONI-SCHILINGI, J., « Berio, son sérialisme et son style », in Danielle Cohen-Levinas, *Omaggio a Luciano Berio*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'Itinéraire », 2006, pp. 175-182
- BACHELARD, G., *La dialectique de la durée* (1950), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2006
- BERGSON, H., *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, GF Flammarion, 2013
- BRELET, G., *Le Temps musical*, Paris, PUF, 1949
- BUSÈ, N., *Sergiu Celibidache, Firebrand and Philosopher*, Arthaus Musik GmbH, 2013
- CELIBIDACHE, S., *La musique n'est rien, Texte et entretiens pour une phénoménologie de la musique*, réunis et traduits par H. France-Lanord et P. Lang, Arles, Actes Sud, 2012 ; « Phénoménologie de la musique, « La fin est dans le commencement » », in *Présentaine* n°22, 2007, pp.15-101
- CELEBIDACHI, S. I., *Le Jardin de Celibidache*, CELI FILMS LTD, 2009
- IMBERTY, M., *La musique creuse le temps, De Wagner à Boulez : Musique, psychologie, psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2005
- LANG, K., *Celibidache et Furtwängler, Le Philharmonique de Berlin dans la tourmente de l'après-guerre*, Paris, Buchet Chastel, 2012
- LANG, P., « Cohérence et continuité musicales : une approche phénoménologique », in V. Alexandre-Journeau (dir.), *Arts, langue et cohérence*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'univers esthétique », 2010, pp. 123-140 ; « Introduction à la phénoménologie du vécu musical », in *Annales de Phénoménologie* n°7, 2008, pp. 47-76
- ROSSET, C., *Faits divers*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 2013
- SCHLOEZER, B. de, SRIABINE M., *Problèmes de la musique moderne*, Minuit, coll. « Arguments », 1959
- SCHÜTZ, A., « Fragments pour une phénoménologie de la musique », in *Écrits sur la musique, 1924-1956*, M.F., coll. « Répercussions », 2007, pp. 56-111
- SÈVE, B., *L'altération musicale, ou ce que la musique apprend au philosophe*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2013 (2002)
- SPAMPINATO, F., *Debussy, poète des eaux, Métaphorisation et corporéité dans l'expérience musicale*, Paris, L'Harmattan, 2011
- WITTGENSTEIN, L., *Remarques mêlées*, Paris, GF Flammarion, 2002