

Université de Nantes
Licence 3 de Philosophie
2012 – 2013
PEYRARD Vincent

Étude des *Fragments pour une phénoménologie de la musique*

Dans le recueil *Écrits sur la musique* d'Alfred Schütz

Table des matières

Introduction.....	2
I. Observations générales.....	2
1. Confrontation de la musique à d'autres types d'art.....	2
2. Remarques préalables à la phénoménologie de la musique.....	4
II. Analyse attentive de l'expérience musicale.....	7
1. Confrontation de la musique à d'autres types d'art (bis).....	7
2. L'expérience que nous faisons de la musique est celle d'un temps interne.....	9
3. Analyse de l'expérience de la musique : remarques préliminaires.....	9
4. Analyse phénoménologique d'une séquence de notes, le thème.....	10
a) Remarques suite à ces observations.....	11
b) Conclusions suite à l'analyse du thème.....	12
Conclusion.....	14
Bibliographie.....	15

Introduction

Né à Vienne en 1899 et mort à New York en 1959, Alfred Schütz est un personnage occupé par plusieurs disciplines : philosophie, sociologie et phénoménologie. Le texte qui nous intéresse pour cette étude est constitué de vingt-cinq fragments. C'est un article de phénoménologie qui s'intéresse à la musique. La question principale qui va occuper Schütz est la question de la temporalité dans l'expérience musicale.

Ce texte a un statut particulier car il devait être remanié et complété. Fred Kersten, qui a édité ce texte pour la première fois, n'hésite pas à dire que « l'élaboration de son contenu est clairement inachevée et contient peu de révisions¹ ».

Nous ferons dans un premier temps des observations générales sur la musique. Dans un second temps, nous procéderons à une analyse d'une séquence de notes, le thème ; l'objectif étant de comprendre comment nous vivons l'expérience musicale.

I. Observations générales

1. Confrontation de la musique à d'autres types d'art

Dans un premier temps, Schütz va mettre en rapport la musique avec différentes techniques et arts. Le but de cette démarche est de montrer que la musique est un contexte de sens qui possède un statut particulier puisqu'il ne se réfère pas à un schème conceptuel.

En procédant à une analyse rapide de ce qu'est le langage, on établit qu'un univers de discours s'organise et que « chaque unité de cet univers se réfère, si elle a du sens, au schème conceptuel de référence par lequel nous interprétons le monde² ». Comprendre cela permet de comprendre que la musique est un contexte de sens qui ne se réfère pas à un schème conceptuel, « pas plus, à strictement parler, qu'aux objets du monde dans lequel nous vivons, à leurs propriétés et à leurs fonctions³ ». Contrairement au langage, la musique n'a donc pas de fonction représentative.

Cependant Schütz remarque à juste titre qu'en musique il existe tout de même quelque chose d'analogue à la syntaxe de la langue : l'ensemble des règles qui régissent la forme musicale. Ce sont les règles rythmiques, harmoniques, etc.

¹ Alfred Schütz, *Fragments pour une phénoménologie de la musique*, p. 12.

² *Op. cit.*, p. 58.

³ *Ibid.*

Schütz élargit son propos en affirmant que toute œuvre d'art est un contexte de sens du même type que celui de la musique. Il possède des règles mais possède un sens supérieur. Prenons l'exemple de la poésie : « Mais la langue du poète confère à chaque unité de la langue, et même à chacun de ses termes, un sens qui s'ajoute à celui que cette unité ou ce terme possède quand il est utilisé dans la conversation de tous les jours [...] »⁴. C'est en cela que la poésie est un art. L'art du peintre, du sculpteur et de l'architecte sont ensuite analysés. Ceux-là ne renvoient pas nécessairement à un schème conceptuel, ils se réfèrent à des objets du monde extérieur en leur donnant des valeurs représentatives qu'ils n'ont pas naturellement. Prenons l'exemple de la toile peinte : ce n'est pas seulement un paysage ou un portrait qui est représenté sur cette toile, elle représente beaucoup d'autres choses. Les toiles de Caspar David Friedrich illustrent très bien cela. Si nous observons *Le voyageur contemplant une mer de nuages*, nous comprenons ce qu'écrit Schütz. Cette toile montre un homme sur un rocher contemplant une mer de nuages. Friedrich a donné à cette toile une certaine valeur représentative. Il ne faut pas simplement observer un homme sur un rocher devant une mer de nuages. On a pu affirmer⁵ que les rochers symbolisent la foi chrétienne et que la traversée de cette mer permet à l'homme de rejoindre Dieu. Cet exemple nous montre clairement ce que cherchait à affirmer Schütz.

Afin de bien nous faire comprendre la structure même de la musique, Schütz opère un rapprochement avec l'ornement que l'on trouve sur les motifs des tapis persans : « Dans les répétitions et les entrelacements de ses motifs, l'ornement présente une structure similaire à celle de la musique – une structure qui a du sens et qui, néanmoins, ne possède pas de valeur représentative⁶ ».

Maintenant que nous avons compris le statut de la musique, à savoir que la musique « est un contexte de sens qui ne se réfère pas à un schème conceptuel⁷ », qui ne renvoie pas au monde, tentons une approche phénoménologique de la musique. Pour cela, nous commencerons par faire quelques remarques préalables et indispensables.

⁴ *Ibid.*

⁵ http://fr.wikipedia.org/wiki/Caspar_David_Friedrich

⁶ Alfred Schütz, *Fragments pour une phénoménologie de la musique*, p. 60.

⁷ *Op. cit.*, p. 58.

2. Remarques préalables à la phénoménologie de la musique

Schütz écarte de l'analyse phénoménologique certains éléments que l'on perçoit avec la musique.

Dans un premier temps, les qualités physiques du son. Celles-ci n'ont pas d'intérêt car la phénoménologie de la musique s'intéresse à la musique en elle-même. Schütz écrit clairement : l'auditeur « ne réagit pas aux ondes sonores, il ne perçoit aucun son ; il se contente d'écouter de la musique⁸ ».

Ensuite, ce sont « les fondations mathématiques de la musique, les proportions dont est constituée l'échelle musicale, la série des harmoniques d'un son⁹ » qui sont rejetées. La phénoménologie de la musique selon Schütz doit s'intéresser à l'expérience de la musique elle-même, c'est pourquoi il rejette tout cela et estime que ces éléments n'ont que peu à voir avec l'expérience de la musique en tant que telle, ce que nous comprenons tout à fait. Schütz fait remarquer à juste titre que « ce qu'une génération blâme comme dissonant est accepté par la suivante comme esthétiquement consonant et devient un élément de l'idéal de perfection dominant¹⁰ ».

Mettons également de côté les moyens d'exécution, de conservation et de reproduction de la musique.

Ce qui nous intéresse c'est la musique en tant que telle, la musique en tant qu'objet idéal. Qu'entendre par là ? L'œuvre musicale n'existe pas parce qu'elle est présente sur une partition, elle existe avant cela. La partition n'est qu'un moyen de communication. La musique ne se met pas à exister parce que le compositeur l'écrit. Elle existe autrement et avant. Schütz donne l'exemple de l'ouverture de *Don Giovanni* qui selon une certaine légende, était présente à l'esprit de Mozart avant que quiconque n'y ait accès.

Une autre remarque va dans ce sens : quelqu'un qui connaît un morceau de musique par cœur n'a pas besoin d'instrument de musique ou de partition pour la jouer, son oreille interne le fait sans tout cela.

Attachons-nous maintenant à montrer ce qu'est le mode de construction de la musique. La musique est un objet idéal, tout comme un théorème mathématique. Cependant il nous faut les distinguer. En analysant la façon dont nous étudions le théorème de Pythagore, nous comprendrons le mode de construction propre à la musique.

⁸ *Op. cit.*, p. 61.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Op. cit.*, p. 62.

Pour l'étude du théorème de Pythagore, nous avons au départ des prémisses. Puis on respecte des règles et on est amené à une certaine conclusion. Une fois cette procédure accomplie, on saisit le sens de la formule $a^2+b^2=c^2$, et cela sans avoir à se référer aux opérations mentales effectuées la première fois. Nous avons donc construit ce théorème de façon *polythétique*, et pouvons, une fois que cela est fait, le saisir de façon *monothétique*, c'est-à-dire sans avoir à nous référer aux étapes différentes qui nous ont permis d'arriver à $a^2+b^2=c^2$.

Pour l'objet idéal « œuvre musicale », il n'en va pas de même. Schütz affirme que « l'œuvre musicale proprement dite ne peut être remémorée et saisie qu'en reconstituant la démarche polythétique par laquelle elle a été construite, en reproduisant mentalement ou réellement son développement dans le temps de la première à la dernière mesure¹¹ ». Cette affirmation n'est pas des moindres car elle constitue en fait une thèse de Schütz. À savoir que si l'on veut se remémorer un morceau de musique, cela prendra autant de temps que la durée du morceau. Nous pouvons donc affirmer que « l'existence spécifique de l'objet idéal « œuvre musicale » est son extension dans le temps. Son mode propre de constitution est polythétique »¹².

Il en va de même pour le poème. Un poème ne se manifeste à notre esprit dans toute sa grandeur que si nous le reconstituons entièrement, et non pas si nous en faisons le résumé en une ou deux phrases.

Schütz ajoute une remarque intéressante : « L'affirmation selon laquelle la musique ne peut être saisie d'une façon monothétique n'est qu'un corollaire de la thèse selon laquelle le contenu de sens de la musique n'est pas relié à un schème conceptuel¹³. » Cela est logique puisque si elle était relié à un schème conceptuel, elle aurait directement un sens. Et comme nous l'avons vu plus haut, pour saisir pleinement la musique, il faut refaire la démarche par laquelle elle a été construite.

Afin de poser les bonnes questions en ce qui concerne la phénoménologie de la musique, Schütz établit une analogie entre l'existence d'objets idéaux (précisément, pour ce qui nous concerne, la musique) et le mouvement en tant qu'évènement en cours. Notre problème est, comme le précise Schütz, « celui de l'existence de l'objet idéal « œuvre musicale » dans le temps¹⁴ ».

¹¹ *Op. cit.*, p. 64.

¹² *Ibid.*

¹³ *Op. cit.*, p. 65.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 66.

Il affirme que « la dimension temporelle dans laquelle l'œuvre musicale existe est celle du temps interne de notre courant de conscience¹⁵ », à savoir la *durée* dans la terminologie bergsonienne. Schütz semble dire qu'il y a unité et ensuite, quand on se détache du flux de la musique, là seulement on s'aperçoit que ce qu'on percevait comme une unité semble apparaître comme s'étant constitué dans une démarche polythétique.

« Mais comment¹⁶ ? » Le problème est que nous percevons la musique comme une unité, et après coup nous découvrons qu'elle est soumise à la démarche polythétique. Schütz pose donc diverses questions : « Le flux en cours de la musique n'était-il pas structuré ? Le thème n'était-il pas articulé¹⁷ ? » Etc. Du coup il semble qu'on tombe dans un paradoxe, le paradoxe éléatique, évoqué dans le onzième fragment de l'article, que voici :

« Prenez la flèche de Zénon, considérez son vol comme un mouvement en cours. Entre l'instant où elle a été tirée par l'arc et celui où elle atteint son but, il forme une unité. Si vous suivez ce mouvement des yeux, vous faites l'expérience d'un seul événement dans le temps interne. Après coup, quand ce mouvement aura été accompli, quand la flèche aura parcouru son chemin, vous pourrez considérer ce mouvement a posteriori – une fois exécuté et accompli – comme identique à la trajectoire parcourue par la flèche. [...] Vous pourrez même désigner, dans cette dimension du temps spatialisé, le lieu occupé par la flèche à n'importe quel instant occupé par son vol. Mais vous aurez alors entièrement perdu l'idée d'un déplacement en cours [...] le paradoxe éléatique aboutit à ce que la flèche ne se meuve pas¹⁸. »

Afin de mener correctement l'interrogation sur l'écoute musicale et de bien comprendre ce qui se passe dans notre conscience quand nous écoutons de la musique, Schütz va exposer ce que Bergson dit au sujet du mouvement pour ensuite le mettre en relation avec la musique.

Voyons donc ce que dit Bergson sur le mouvement. Celui-ci a un double aspect. « D'une part le mouvement signifie le déplacement en cours, la perception du changement de place d'un objet, un événement qui se produit dans le temps et qui ne peut être saisi comme une unité que par notre sens du temps interne – la *durée*¹⁹ ». D'autre part, notre

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Op. cit.*, p. 67.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Op. cit.*, p. 66.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 65.

esprit va spatialiser le temps. C'est-à-dire qu'on va voir chacune des étapes du parcours de la flèche.

La question de l'unité de la musique se pose et Schütz s'interroge : « Qu'est-ce qui nous donne le droit de parler de la musique comme d'un contexte de sens ? Comment ce sens est-il constitué²⁰ ? »

Ces remarques nous permettent de poser les problèmes d'une phénoménologie de la musique. L'œuvre musicale existe donc dans la durée, qui est le temps interne de notre courant de conscience. Nous comprenons bien que le problème apparaissant avec le paradoxe de la flèche de Zénon peut se comparer à celui de l'œuvre musicale. C'est-à-dire qu'on percevra l'œuvre comme une unité, et si on se détache du flux de conscience et qu'on analyse cette « unité », cette œuvre musicale, on s'apercevra qu'elle est construite de façon polythétique.

La question que pose alors Schütz est la suivante : « Ce que nous appelons constitution polythétique n'est-il pas en réalité seulement une reconstitution polythétique de la musique une fois accomplie²¹ ? » À partir de cela, diverses questions se posent : « La musique se meut-elle vraiment ? N'est-elle pas une séquence de situations statiques ? Où se trouve l'unité²² ? »

À la fin de ce douzième fragment cependant, Schütz ne nie pas le fait que l'analogie est peut-être fautive et que « l'analyse attentive de l'expérience musicale pourra contribuer d'une manière ou d'une autre à la théorie phénoménologique²³ ».

II. Analyse attentive de l'expérience musicale

1. Confrontation de la musique à d'autres types d'art (bis)

Nous allons dans un premier temps nous interroger sur l'élément spatial dans la musique. Schütz admettra que « la constitution de l'espace passe par les expériences kinesthésiques de nos organes corporels de la vue et du toucher et par notre capacité actuelle ou virtuelle à mettre en œuvre la kinesthésie de locomotion ».

Schütz parle de la peinture, de l'architecture, de la sculpture... en affirmant que, dans ces arts, « les expériences de l'observateur se réfèrent à des kinesthéses possibles,

²⁰ *Op. cit.*, p. 68.

²¹ *Op. cit.*, p. 67.

²² *Ibid.*

²³ *Op. cit.*, p. 68.

visuelles, tactiles, locomotives²⁴ ». On voit bien que ces formes d'art se réfèrent donc à un certain contexte de sens.

Mais, dit Schütz, « l'ouïe, l'organe par lequel nous faisons l'expérience de la musique, ne possède aucune kinesthèse²⁵ ». L'organe par lequel nous faisons l'expérience tactile, ou les yeux – celui par lequel nous avons une expérience visible – nous permettent de nous créer / visualiser un espace. Mais l'ouïe, elle, n'est pas capable de créer un espace.

Certes, nous pouvons nous rendre compte quand nous entendons un pas d'où il vient, mais l'ouïe ne peut pas pour autant construire la dimension de l'espace. Nous allons devoir montrer que la dimension temporelle de la musique s'appuie sur notre expérience de l'espace. Analysons donc la dimension temporelle.

Schütz constate ces faits en prenant l'exemple de la personne qui écoute avec un 78 tours le final d'une symphonie sur une face et un mouvement lent de celle-ci sur l'autre face. La durée (en minutes) est la même.

Il faut distinguer ce qu'on appelle le temps mesurable et la « dimension du temps où vit l'auditeur ». Nous comprenons cela par diverses situations. Par les exemples que choisit Schütz (quand nous attendons devant la porte d'une salle où une personne qui nous est chère se fait opérer, ou quand nous discutons avec un ami sur un sujet pour lequel nous avons un intérêt vital. Dans le premier cas, cela ne semblait jamais finir alors que dans le second nous avions prévu de le voir cinq minutes et cela en a duré trente), nous pouvons affirmer que « le temps de notre attente, le temps dans lequel nous vieillissons, le temps interne de notre courant de conscience, ce temps est libre de toute référence à l'espace²⁶ ». Et Schütz ajoute que « c'est dans cette même dimension du temps que nous faisons l'expérience du mouvement comme d'un fait continu et indivis²⁷ ». Ce qui explique pourquoi (si l'on reprend l'exemple de la flèche, nous voyons le vol de la flèche comme une unité) nous percevons les objets idéaux comme des unités ; mais nous avons le moyen de spatialiser le temps, et de ce fait, le temps peut être mesuré ou divisé en parties égales. Mais Schütz affirme bien que toute mesure du temps est celle des distances spatiales.

²⁴ *Op. cit.*, p. 72.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Op. cit.*, p. 75.

²⁷ *Ibid.*

2. L'expérience que nous faisons de la musique est celle d'un temps interne

Afin de mener à bien la recherche, il nous faut exposer des concepts fondamentaux.

▲ Métaphore du *courant continu de pensées*

Le courant continu de conscience fait émerger des Maintenant qui deviennent des Juste-Maintenant si on tente de les saisir, et qui laissent place à d'autres Maintenant. Comme le dit Schütz, nous pouvons adopter deux attitudes face à ce courant : vivre dedans ou nous en écarter (ce qui permet l'attitude de réflexion et qui est possible par la mémoire). « À chaque moment de notre courant de pensée, le Maintenant dont nous faisons l'expérience se transforme en un souvenir de ce Maintenant²⁸. »

▲ Lorsqu'on adopte une attitude réflexive et qu'on s'extrait du courant de conscience, le *souvenir* apparaît. Quand le Maintenant est juste passé, qu'il s'attache toujours à l'expérience présente, on parle de *réretention*. Sinon, on parle de *reproduction*.

▲ On peut également penser au *futur*. Il y a une attente et nous en trouvons deux types : celles qui sont liées à l'expérience en cours, les *protentions* ; et celles liées à une expérience future lointaine, on parle d'*anticipations*.

La vie de tous les jours est une vie dans l'espace et dans la dimension spatio-temporelle. À cause de cela, les expériences de notre vie interne sont dissimulées. « Ainsi, avec le passage à d'autres niveaux de notre vie consciente – à des niveaux plus intimes et plus proches de l'expérience du flux de notre durée, mais ne convenant pas à celles de nos activités qui s'égrènent dans le monde extérieur –, s'opère un détachement graduel de la dimension spatio-temporelle²⁹. »

3. Analyse de l'expérience de la musique : remarques préliminaires

Quand nous écoutons de la musique, nous sommes sur un autre plan de conscience et en général notre implication est plus importante que celle que nous avons dans notre travail quotidien routinier. La question à se poser est la suivante : quel type de musique faut-il analyser ? Quel style musical doit intéresser la phénoménologie de la musique ?

Schütz établit que n'importe quelle musique (musique chinoise, arabe, la musique primitive et autres) contient des éléments « qui font partie de l'expérience de la musique

²⁸ *Op. cit.*, p. 76.

²⁹ *Op. cit.*, p. 81.

en tant que *phénomène de notre vie consciente*, et ce sont précisément ces éléments qu'une description phénoménologique doit étudier³⁰ ».

Cependant il ne faut pas pour autant nier le fait que l'auditeur a un cadre de référence. Il est plus habitué à écouter telle ou telle musique et donc, le système de protentions et de rétentions sera plus actif pour une musique d'un type qu'il connaît.

Voyons donc quels sont les éléments communs à tout type d'expérience musicale :

- ▲ Origine dans le flux du temps interne, dans le courant de conscience.
- ▲ Repose sur la faculté qu'a l'esprit de se remémorer le passé à l'aide de rétentions et de reproductions et de prévoir le futur à l'aide de protentions et d'anticipations.
- ▲ L'élément fondamental de toute musique est une configuration unique appelée thème. On en fait l'expérience comme d'un tout mais après coup on peut le disséquer.

(Le rythme n'est pas compris dans cette liste, car il n'est propre qu'à certaines cultures musicales.)

4. Analyse phénoménologique d'une séquence de notes, le thème

Maintenant que nous avons vu ces choses essentielles et que nous savons à quoi nous intéresser, procédons à l'analyse phénoménologique d'une séquence de notes, le thème. Le thème est pour Schütz l'élément musical minimal. Cette thèse lui est propre puisque Husserl, par exemple, considère que c'est la note.

Cette séquence de notes est : *do ré mi do ré ré*.

La première note est jouée. Pendant que nous avons la perception présente de cette note, nous avons une rétention de ses premières phases. Ensuite, la note *ré* est jouée. Mais nous avons une rétention de la première note, ce qui permet d'entendre l'intervalle qui sépare *do* et *ré*. Puis vient un *mi*. Nous retenons le *ré* par rétention, et par rétention toujours, nous retenons l'intervalle *do/ré* et la note *do*.

Finalement, nous nous retrouvons donc avec plusieurs éléments : *mi, ré, do*, l'intervalle *ré/mi, do/mi, do/ré*.

La séquence de notes continue. Nous avons *do, ré...* et par rétention, nous nous attendons à un *mi* et de ce fait, nous considérerons « *do ré mi* » comme le thème. Mais

³⁰ *Op. cit.*, p. 82.

puisque, par la suite, c'est un *ré* et non un *mi* qui sonne, le thème sera la séquence complète des six notes.

a) *Remarques suite à ces observations*

Suite à cette analyse, Schütz fait une observation importante pour la phénoménologie de l'expérience musicale. Quand la cinquième note durait (un *ré* donc), on saisissait une coïncidence entre l'expérience présente de la note et la rétention de ses phases initiales : le son est *le même*. Mais si l'on prend le cas de la relation de la 5^e à la 6^e note, qui est également un *ré*, c'est différent. Nous savons que c'est le même son certes, mais nous savons aussi que ce n'est pas la cinquième note, mais une sixième. « Il n'y a pas continuité mais répétition du même³¹. » Cette observation fait apparaître trois catégories de base de toute expérience musicale :

* La catégorie de continuité et répétition

Prenons l'exemple de la répétition d'une note de basse dans une composition. C'est une répétition mais, par le système de rétentions, la deuxième note, qui sera la même que la première, apparaîtra comme une certaine continuité.

Mais la répétition n'est qu'un cas, de manière plus générale ce qui se passe c'est qu'une « unité virtuelle est établie au moyen de la rétention, même entre des notes intermittentes de hauteur différente. Cette unité serait mieux appelée « cohérence »³² ». Continuité et répétition ont un autre sens, explique Schütz, mais sans entrer dans les détails.

* La catégorie de l'identité

Prenons l'exemple de notre séquence de note et plus précisément des deux dernières notes, *ré* et *ré*. Nous pouvons penser qu'elles sont identiques (même timbre, même hauteur, même durée). Cependant, la seconde note se distingue de la première pour deux raisons :

1. C'est une note répétée. Cela entraîne le fait que « l'expérience présente de la première note dans son développement complet – phase initiale, phases intermédiaires, phase finale – a été retenue pendant que la seconde note était vécue au présent³³ ». Alors que

³¹ *Op. cit.*, p. 88.

³² *Op. cit.*, p. 89.

³³ *Op. cit.*, p. 91.

pendant qu'on vivait au présent la première note, il n'y avait pas cela en même temps, mais c'était l'expérience d'une autre note qui était retenue.

2. Par le jeu des rétentions, le *ré* qui suit un *ré* a un autre caractère qu'un *ré* qui suit un *do*. En effet, du point de vue de ce que l'auditeur va ressentir, en faire l'expérience l'atteste, il y aura une différence.

* La catégorie du mouvement

Ce passage est peu clair, cependant Schütz termine en disant que « dans la dimension du temps interne ou dans la sphère purement auditive de la musique, la forme de l'identité n'est pas celle de l'unité numérique, mais de la ressemblance récurrente ; et nous utiliserons désormais le terme identité exclusivement pour désigner la ressemblance récurrente³⁴ ». Ce qu'il faut donc bien comprendre, c'est que lorsqu'on entend un son et qu'il s'arrête, puis reprend, ce n'est pas le même. Cependant, on peut quand même parler d'identité car il y a ressemblance.

Schütz prend l'exemple d'une cascade. On l'entend, puis on se retire. Et on revient, donc on la réentend. Mais le son, va préciser Schütz, n'est pas le même alors que la cascade dont nous faisons l'expérience visuellement est la même.

b) *Conclusions suite à l'analyse du thème*

Tout ce que nous venons de dire est une réflexion que je ne peux faire, moi auditeur, que par l'attitude réflexive. C'est une analyse *a posteriori*. « Le mécanisme des rétentions entrelacées ne devient visible que par une attitude réflexive³⁵. » Comme le dit Schütz, nous sommes guidés par un intérêt théorique pour le phénomène de conscience appelé « l'écoute de la musique » et l'acte d'écoute est donc notre objet. Ces remarques nous permettent d'affirmer que le paradoxe de Zénon n'est en fait pas un problème, du moins quand on l'applique à la musique : quand il vit dans le flux continu de la musique, l'auditeur fait l'expérience du thème comme d'une unité et ce qui permet cette unité est l'entrelacement des rétentions et protentions dans sa vie consciente, entrelacement dont il a conscience uniquement quand il cesse de participer au flux continu et adopte une attitude réflexive.

³⁴ *Op. cit.*, p. 94.

³⁵ *Op. cit.*, p. 99.

Mais posons-nous une question : est-ce que n'importe quelle séquence de notes forme un thème ? Si on prend le thème de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven et qu'on retire une note, on n'a pas une autre unité mais plus du tout d'unité. Schütz pose la question comme suit : « Pourquoi faisons-nous l'expérience de certaines séquences de notes comme d'unités thématiques, alors que ce n'est pas le cas d'autres séquences de notes³⁶ ? »

Schütz constate la présence d'unités et sous-unités ; expliquons cela à l'aide d'un exemple qu'il utilise : un thème de sept notes (que Schütz cite en exemple) est reconnaissable à partir de la quatrième. Donc de la première à la quatrième on a une sous-unité et, de la cinquième à la septième, une autre sous-unité. Et l'unité est le thème. Pour comprendre et essayer de résoudre le problème, Schütz va s'intéresser à la notion « d'articulation ». Comment ces sous-unités s'articulent-elles ?

Pour l'expliquer, Schütz parle de finalité virtuelle. C'est-à-dire qu'il y a des enchaînements de notes qui ne formeraient jamais de thèmes mais il y en a d'autres pour lesquels, s'il manquait une note, nous n'aurions pas de thème. La comparaison avec ce que dit Husserl est très éclairante : « Nous devons distinguer, [...], entre une collection de mots qui n'ont aucun sens (bien que chacun de ces mots veuille dire quelque chose) et les fragments de phrases qui – bien qu'incomplètes et demandant un supplément pour être précisé complètement – communiquent un sens³⁷. »

Schütz s'interroge ensuite sur la notion de sens, affirmant à ce propos qu'« une expérience, pendant qu'elle se produit, autrement dit pendant que nous vivons en elle, n'a aucun sens ; seules les expériences passées vers lesquelles nous pouvons nous tourner sont significatives³⁸ », puis « le « sens » n'est rien d'autre qu'une attitude de l'esprit faisant l'expérience des ses expériences passées³⁹ ».

Une autre question se pose, car lors de la période réflexive, nous revenons sur certaines expériences mais non sur toutes. Qu'est-ce qui fait cela ? « Quelles sont ces expériences qui sont sélectionnées par le regard réflexif, et quel principe de sélection prévaut alors ? Comment l'attitude réflexive est-elle possible ? Quels sont ses réquisits et ses conditions⁴⁰ ? »

³⁶ *Op. cit.*, p. 102.

³⁷ *Op. cit.*, p. 103.

³⁸ *Op. cit.*, p. 104.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

Ce qui montre qu'une expérience est pertinente est le Maintenant dans lequel le retournement réflexif a lieu. On peut donc affirmer que d'un Maintenant à l'autre, une remémoration aura du sens ou non. Schütz explique que dans la sélection de ce qui est pertinent pour le Maintenant, deux principes coopèrent :

* Les souvenirs qui s'imposent à nous, qui nous viennent à l'esprit « presque involontairement⁴¹ », parce qu'il y a une concordance avec le présent que nous sommes en train de vivre ;

* L'attention et l'intérêt.

Il faudrait ensuite savoir si nous pouvons parvenir à l'état réflexif quand nous le voulons, ce qui voudrait dire que nous pouvons stopper le flux de notre conscience quand nous le voulons pour nous tourner vers le passé. Il semble que non, nous ne pouvons pas le faire quand nous le voulons car si nous concevons, comme le fait le philosophe William James, le fait que notre courant de conscience a des moments d'actions et de repos, il semblerait que nous ne puissions avoir une attitude réflexive que dans les moments de repos.

Conclusion

L'articulation du flux musical est constituée d'unités et de sous-unités, ce que le musicien connaît sous le nom de phrasé musical. Ce qui permet de rendre chaque unité ou sous-unité discernable, ce sont de très brèves interruptions du flux de la musique (respiration du chanteur par exemple). Ces courts instants sont des plages de repos qui permettent à l'auditeur de revenir sur ce qui s'est passé, grâce aux rétentions. Il en perçoit un contexte de sens et comprend pourquoi il parvient à saisir une unité. Nous avons compris comment se constitue un thème, ce qui était important dans notre analyse et, comme le dit Schütz, il peut de ce fait être remémoré comme une entité dotée d'un sens particulier.

⁴¹ *Op. cit.*, p. 105.

Bibliographie

SCHÜTZ, Alfred, « Fragments pour une phénoménologie de la musique », in : *Écrits sur la musique*, trad. B. Gallet et L. Perreau, Paris, M.F., 2007, p. 55-111.