

# Séminaire de phénoménologie de la musique

dirigé par Patrick Lang

## Le son comme fondateur propre du fait musical et phénomène constructif de l'individu humain

par Dylan Morera

Helmuth Plessner, *Sur la phénoménologie de la musique (co-exposé)* et *Sur l'anthropologie de la musique*

Université de Nantes  
Licence de Philosophie  
2015-2016

## Introduction

Helmuth Plessner est un philosophe allemand du XX<sup>e</sup> siècle, né le 4 septembre 1892 et décédé le 12 juin 1985 à Göttingen. Également sociologue, il est l'un des principaux représentants de l'anthropologie philosophique avec Max Scheler et Arnold Gehlen.

En octobre 1924 a lieu à Berlin le Second Congrès d'esthétique et de science générale des arts au cours duquel Helmuth Plessner prend la parole et répond à Hans Mersmann autour de la phénoménologie de la musique. Cette intervention, gardée par écrit sous le titre de « co-exposé », pose la question des conditions de possibilité d'une musique pure. Cette question sera reprise et étayée 12 ans plus tard dans une étude intitulée « Sensibilité et raison. Contribution à une philosophie de la musique » dont la quatrième et dernière partie, intitulée « La fonction de médiation de l'ouïe et le phénomène de la musique », nous servira également de référence au fil de notre propos. Ce dernier texte sera renommé « Sur l'anthropologie de la musique » en 1951. Ce sont ces deux textes, leurs liens et les développements qu'ils entretiennent, à propos desquels nous allons essayer d'apporter quelques éclairages.

À la fois philosophe, acousticien et musicologue, l'auteur mobilise des notions issues de ces domaines et compose grâce à elles sa théorie. Nous aurons l'occasion de voir davantage le détail de ces imbrications conceptuelles, pour le moment il suffit de garder en mémoire ce fait. Nous pouvons mentionner dès à présent le concept de « voluminosité » qui caractérise une qualité qui serait propre au son et conforme à la structure de l'être humain. L'auteur la compare et l'oppose à la qualité dite « plane » qui est, quant à elle, la propriété de la couleur et donc relative à la vue. C'est là l'une des originalités majeures de son étude et l'une des principales nouveautés conceptuelles. La musique pure, Plessner ne la construit pas, mais plutôt en montre l'essence grâce à ces concepts, par les allers-retours entre philosophie, acoustique et musicologie qu'il opère au fil de son argumentaire.

Ces domaines lui permettent de dégager des différences fondamentales dans la nature de nos sens et dans l'essence des choses qui les affectent. Autrement dit il repositionne l'analyse conceptuelle en englobant les différents domaines qui sont les siens pour répondre à l'interrogation de la phénoménologie de la musique : « comment la musique pure en générale est-elle possible?<sup>1</sup> ». Il propose ainsi de voir sur quelles bases peuvent être considérées des conditions de possibilité d'une musique pure en se penchant sur les caractéristiques de l'audition, de l'ouïe, et des phénomènes physiques qui y sont liés. Ses réflexions sur le son restent indissociables de ce qui est dit de l'Homme, de ses sens et leurs natures respectives.

---

<sup>1</sup> Helmuth Plessner, « Sur la phénoménologie de la musique (co-exposé) » (1925), trad. fr. P. Lang, dans *Annales de phénoménologie* n° 11, 2012, p. 312.

Les théories artistiques et culturelles ne sont pas rejetées *a posteriori* des travaux de Plessner présentés ici mais écartées *a priori*. Et c'est par cette approche que l'auteur tente de démontrer que l'Homme n'a pas créé la musique en elle-même mais a approfondi sa connaissance de celle-ci par l'exercice de ses sens et la réflexion sur eux. L'artiste n'y est donc pas un créateur tout-puissant mais plus exactement un révélateur de ce qui est donné, à savoir ici le son. Et celui-ci diffère des autres formes de données que les sens reçoivent, telles que les couleurs pour la vue par exemple, en ce qu'il révèle un caractère immédiat et porte en lui-même le sens qui affecte l'esprit indépendamment des formes artistiques et des conventions culturelles à travers lesquelles l'artiste les révèle.

### **I) La constitution propre à l'Homme conditionne son approche du son et lui permet d'établir un rapport singulier au monde**

*1) Le son revêt une dimension intérieure-extérieure pour l'Homme : son corps est à la fois un moyen de réception et un outil de « production » sonore*

L'Homme fait partie des êtres qui produisent du son, et ce pouvoir qui lui est propre lui permet d'en varier de façon presque illimitée l'émission. Plessner les regroupe sous trois catégories principales : « cris articulés », « phonèmes articulés » et « sons formés »<sup>2</sup>. La particularité des rapports entre l'être humain et la sonorité, qui jusqu'ici restait en retrait devant la prédominance de la vue dans les débats métaphysiques, tiendrait au fait qu'il n'y a d'après lui pas de médiation. Ainsi, la réflexion opérée par la pensée sur l'audition ne peut s'opérer sur le même mode que lorsqu'elle se penche sur la vue. Aussi curieux que cela puisse paraître, pour qui commence à pénétrer la théorie que nous présentons ici, le caractère immédiat du son tend à le rendre difficile à saisir.

Les caractéristiques corporelles de l'homme sont uniques. Sa position debout permet une continuité des parties de l'appareil de production sonore par un alignement vertical de la région abdominale et de la cage thoracique jusqu'à la tête. Ce fait permet d'expliquer sa capacité à produire des sons tels que nous l'avons rapporté précédemment. Celle-ci est donc une fonction de l'être, et grâce à elle, l'individu brise la strate par laquelle il se sent délimité. Le son produit se révèle être une décharge motrice d'une tension intérieure, que l'appareil principalement respiratoire évoqué plus haut traduit. Cette sortie - du son hors du corps - lui revient de l'extérieur et est captée par son sens auditif. Le son est alors sujet à une appropriation qui fait de lui « son » expression pour l'Homme et exprime alors l'état de sa pression in-

---

<sup>2</sup> Helmuth Plessner, « Sur l'Anthropologie de la musique » (1951), trad. fr. P. Lang, dans *Annales de phénoménologie* n° 14, 2015, p. 362.

térieure. L'auteur décrit ce phénomène comme unique non seulement dans la diversité des êtres qui composent le monde, mais aussi dans la diversité des sens qui composent l'Homme, de sorte qu' « aucune autre fonction n'a une telle valeur de décharge et de soulagement émotionnel<sup>3</sup> ».

Cette percée opérée par la sonorité à travers la strate-limite de l'Homme tient au fait que « les données acoustiques possèdent une « proximité-éloignée »<sup>4</sup> » qui en fait un objet radicalement différent des autres objets des sens. En effet, la liaison entre intérieur et extérieur ne peut plus dès lors être envisagée sous le même rapport que celui relatif à la couleur puisqu'il s'agit ici d'une liaison qui va à la fois dans les deux sens. Ce phénomène est causé par le caractère immédiat du son sur lequel nous aurons l'occasion de revenir, pour en dégager la spécificité, à travers son rapport à la temporalité.

## *2) Le son permet au sujet humain d'établir un rapport particulier à son propre corps*

Afin d'étayer ses affirmations, autrement dit démontrer et éclairer la spécificité de l'audition vis-à-vis des autres sens, Plessner avance une analogie avec le toucher. La correspondance entre les sensations dans le contact de deux membres d'un même corps par exemple « confère au corps propre une position remarquable, entre le statut d'objet et celui d'état<sup>5</sup> ». C'est par ce procédé que l'être humain prend conscience de son propre corps, du moins c'est à ce fait qu'on accorde un rôle de la plus grande importance pour l'émergence d'une conscience de soi en tant que corps. La possession par l'individu de son propre corps ne se limite pas seulement à cela. Il – cet individu conscient de son corps propre – n'est pas réduit à n'être qu'un possesseur par l'extérieur, ni même à n'être qu'un sujet hébergé par celui-ci. Le corps de l'individu « devient mon « corps propre »<sup>6</sup> » en englobant ces deux moments dans une possession qui dès lors est aussi possession de lui-même au sens plein. Cependant, ces deux modes de donation qui diffèrent et pourtant sont réunis pose une strate-limite entre extérieur et intérieur; celle-là même que nous avons dite se trouver annulée par le son. Celui-ci permet en effet un « être-hors-de-soi »<sup>7</sup> qui devient alors un critère objectif pour une identification authentique du corps propre. Nous ne pouvons que souligner une certaine lucidité de l'auteur qui concède que la production de sons n'est pas le propre de l'être humain et que d'autres animaux sont capables d'en déterminer les variations. Mais force est de constater avec lui que seul l'Homme peut user de ce pouvoir d'une manière qui semble

---

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 363.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*

illimitée et en même temps en poser des règles. L'être-hors-de-soi dont il est question ici ne s'atteste donc que par l'exercice et l'évolution maîtrisée du pouvoir d'expression sonore que l'Homme manifeste. Par là il donne « à son possesseur la distance – à la fois à l'intérieur de ce rapport [d'une part à l'autre de sa strate-limite] et à l'égard de lui – que requiert le concept de « mon » corps propre<sup>8</sup> ».

### *3) Le son est le moyen tout indiqué de l'échange entre les hommes*

Le travail du corps pour une production sonore vers l'avant et le dehors à partir d'une même origine est lié de façon permanente à l'émotivité. Cela est dû à ce que nous avons montré, c'est-à-dire son rôle d'expression d'une tension intérieure. En ce que le son abolit la séparation entre un « ici » et un « là-bas » et établit une proximité-éloignée, il permet à l'Homme de s'affirmer en tant qu'individu conscient de l'existence corporelle qu'il possède et éprouve. Par le fait que les sons évoquent immédiatement à l'homme les symboles qu'ils portent en eux, il s'instaure un système d'images que la spécificité de la constitution humaine peut reproduire et elle va tenter de le faire. Ceci s'établit par les organes que nous avons évoqués plus tôt et qui permettent à l'homme d'articuler des sons, des cris. En somme l'Homme va façonner le son et l'expression de celui-ci pour traduire, dans les altérations qu'il propose, l'image qui a pu l'atteindre ou l'image qu'il veut provoquer en autrui au moment où celui-ci percevra le son, que nous pouvons maintenant appeler mot. Il montre ainsi sa capacité à construire des sonorités qui portent dans un signifié qu'il codifie le sens que le son lui évoque dans la sphère sensible. Par ailleurs le caractère immédiat de la portée sonore favorise aussi sa détermination à être un moyen de communication pour l'Homme. En effet celui-ci peut grâce à lui exprimer le vécu de son existence corporelle sans passer par la médiation d'un objet qui permettrait ensuite l'expression, comme une surface précise pour établir un schéma de signification picturale. Le langage traduit aussi bien le son comme une construction programmatique que comme une spontanéité émotive et interne. Le son apparaît donc bien, pour ces raisons et les caractéristiques que nous allons ensuite développer qui étayeront cette position, le moyen tout indiqué de l'échange entre les Hommes.

---

<sup>8</sup> *Ibid.*

## **II) Les spécificités du son tiennent à sa qualité propre et à son mode de succession dans le temps**

### **A) La qualité du son repose sur deux concepts qui lui donnent sa qualité propre**

#### *1) La « voluminosité » confère au son le pouvoir d'affecter le corps propre*

Plessner fonde son concept de « voluminosité » comme qualité propre du son dans l'opposition à la couleur que Hering, qu'il se contente de citer et sur lequel nous ne nous étendrons pas, appelle « qualité plane »<sup>9</sup>. Cette différence qualitative traduit une différence quant à la structure d'essence du son et de la lumière phénoménale. La couleur qu'elle permet de voir est en effet un donné dans la distance, dans un éloignement dans lequel d'un bout à l'autre se tient le sujet qui perçoit et l'objet qui est perçu, la lumière étant le médiateur qui fait la liaison. Ce qui diffère d'avec le son, et justifie ce terme de voluminosité, c'est qu'il est donné dans une proximité-éloignée telle que nous l'avons déjà décrite et qu'il ne s'inscrit pas dans un « ici » comme cela peut être le cas avec le sens du toucher. Tout au contraire, le son est dit volumineux au sens où il se répand dans l'espace et le remplit tout en n'ayant nulle détermination spatiale. La voluminosité se manifeste à travers les timbres et en tant qu'elle caractérise la matière acoustique explique et fonde l'assonance et la dissonance par la hauteur et la gravité des sons qu'elle permet, ainsi que la réunion possible de plusieurs sons par le biais d'un accord. Enfin, « la voluminosité du son « convient » à la voluminosité de notre corps propre et de notre existence corporelle<sup>10</sup>», c'est-à-dire que le son correspond à notre essence corporelle et la structure que prend notre existence par la spécificité même de sa propre essence. C'est parce que sa structure volumineuse permet l'abolition de la strate-limite de l'Homme que celui-ci développe son existence, et c'est parce que lui-même utilise son corps pour produire du son et le percevoir qu'il peut prendre conscience de son corps propre et de sa relation à l'espace.

#### *2) L'« impulsion » révèle un donné sonore et produit un effet émotionnel*

Le son revêt une voluminosité, comme nous venons de le voir, et établit alors un rapport particulier et immédiat avec le corps propre de l'individu et son existence. À ce titre, on parlera d'impulsion pour caractériser les variations dans l'attitude de l'individu et les mouvements qu'il opère dans son existence corporelle. Par là, et à la vue de ce que nous avons tenté

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 364.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 365.

de mettre en évidence des théories de Plessner, nous pouvons comprendre intuitivement ce que représente l' « impulsion » : il s'agit là d'une effectivité de la tension psychique et corporelle, à la fois celle qui est contenue dans l'existence mais aussi celle dont elle se nourrit et qu'elle rejette à travers la production de sons après sa réception. Nous pouvons observer ce lien entre le son et le mouvement corporel qu'est l'impulsion dans le fait de suivre un rythme que l'on perçoit à travers la succession des sonorités. Nous vivons par le corps un phénomène acoustique soit qui en provient soit qui le reçoit, mais dans les deux cas ce n'est pas seulement la partie du corps relative à la production ou à la réception qui se trouve être en mouvement, mais bien tout le corps dans sa dimension dès lors existentielle. L'individu se trouve comme traversé de toutes parts par les sons qui apparaissent alors « comme des entités autonomes, où l'indifférence de l'objectivité me faisant face se confond avec l'implication totale d'un état éprouvé dans l'ici<sup>11</sup> ». Dans ce passage l'auteur insiste sur ce qui fait l'immédiateté de l'effet émotionnel du son contrairement aux autres objets des sens, la couleur par exemple, dont l'effet émotionnel est communiqué de manière cachée, par le biais d'un intermédiaire. L'autonomie du son s'opposerait à la dépendance de la couleur vis-à-vis de la lumière phénoménale pour exister en tant qu'objet perçu; elle fonde aussi le critère authentiquement objectif, puisque non soumis à la médiation. La voluminosité confondue du corps propre de l'individu et du son provoque des changements d'état que l'individu ressent et vit, éprouve, dans un ici à la fois spatial (dans le concept de la spatialité sonore que nous avons esquissé au cours des paragraphes précédents) et temporel.

B) Les sons sont donnés en général dans leur succession temporelle

1) *Le mode de succession des sons s'établit dans le temps*

Nous poursuivons avec l'auteur un argumentaire qui pose la spécificité du son par sa différence avec les autres sens. Reprenant la couleur, il la distingue du son par la valeur fondamentale qui la motive. Nous verrons plus précisément dans le prochain paragraphe le cas du son, mais déjà nous pouvons poser que pour lui il s'agit de la valeur d'impulsion développée plus haut, quant à la couleur, sa valeur est affective. Ainsi, la succession temporelle reste extérieure aux couleurs. La motivation de la succession de formes et de couleurs reste fonction de celui qui la produit. L'ambition d'introduire dans une réalisation picturale une direction indépendante reste vaine et inaccomplie. Il y a toujours une présence subjective dans la superposition des couleurs et des formes qui se situe dans les choix opérés dans la composition, car elles ne s'imposent pas d'elles-mêmes de façon objectale, comme nous allons le

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 365.

voir pour le son. On ne peut donc pas percevoir dans une couleur les couleurs qui la composent et qui suggèrent du même coup une succession, par exemple, du jaune nous ne pouvons pas percevoir la place qu'il occupe entre le rouge et le vert. Alors que le son est lui compris dans une succession qui n'est pas superposition comme c'est le cas avec les couleurs. Les sons « forment premièrement des complexes supra-additionnels, revêtant un caractère qualitatif tel qu'il est propre aux complexes; ils tendent donc d'eux-mêmes vers des résolutions déterminées s'ils sont en conflits entre eux<sup>12</sup> ». Ce passage nous éclaire sur le caractère supra-additionnel des sons qui explique leur succession et que celle-ci, compte tenu de leur existence en tant qu'entité autonome volumineuse et pulsionnelle, se déroule non pas dans le temps durée mais dans le temps espace qu'alors les sons remplissent. Aussi pouvons nous de la perception d'un son déduire, du moins attendre, un autre son qui en résoudrait l'expansion ou la prolongerait. La vibration sonore possède phénoménalement le moment de la durée et la structure même du son exige d'elle que ses mouvements soient dans le temps<sup>13</sup>.

2) *La succession spécifique des sons est motivée par les sons eux-mêmes et leur donne une direction*

« Ce qui est décisif [...] pour la possibilité de l'activité musicale, c'est que la succession soit motivée par les sons eux-mêmes<sup>14</sup> » et cela est conditionné par les caractères singuliers du son que nous avons essayé de mettre en évidence jusque-là, tels que Plessner les avance. La voluminosité, la valeur d'impulsion, la dimension supra-additionnelle et la succession temporelle qui en découle, sont autant de facettes du donné sonore qui, une fois comprises, permettent d'appréhender le fait que la subjectivité n'est pas présente dans le déroulement musical comme dans la superposition picturale. Nous aurons à développer ce point dans le paragraphe suivant, ici voyons en quoi, puisque ce n'est pas la subjectivité qui guide la succession, le son renferme sa propre motivation et sa tendance à évoluer dans le temps. Les sons, contrairement à ce que nous avons vu précédemment avec la couleur, ont un mode de succession temporelle interne dans lequel s'établissent des rapports de tension et de résolution<sup>15</sup>. C'est là que nous trouvons l'assonance et la dissonance, qui traduisent ces rapports dans l'activité musicale, et dont l'importance est encore plus grande pour la musique tonale. À cette directionnalité des sons dans leur succession correspond pour nous, pour l'individu qui vit le phénomène sonore dans son existence corporelle, un sentiment d'attente. Celui-ci

---

12 Helmuth Plessner, « Sur la phénoménologie de la musique (co-exposé) » (1925), trad. fr. P. Lang, dans *Annales de phénoménologie* n° 11, 2012, p. 315.

13 *Ibid.*

14 Helmuth Plessner, « Sur l'Anthropologie de la musique » (1951), trad. fr. P. Lang, dans *Annales de phénoménologie* n° 14, 2015, p. 366.

15 Cf. *ibid.*, p. 367.

est d'autant plus stimulé par la capacité qu'a le son à enfler ou diminuer<sup>16</sup>. Elle crée, en modifiant le volume du son, des variations dans l'ampleur qu'il possède dans l'espace et dans la façon dont l'individu va vivre son déroulement. Une interruption dans la réalisation de sa tendance serait dès lors vécue comme un vide dans la succession temporelle. Ce vide peut être perçu comme la non-réalisation de la tendance à la résolution du son par un évanouissement dans le temps, ou comme la non-succession d'un autre son vers la réalisation d'une fin. Quelle que soit la manière dont ce vide est ressenti, il prend ici une valeur dynamique. Cette donation sonore n'est pas motivée par des supports ou des connexions comme autant d'intermédiaires, comme cela apparaît dans les phénomènes optiques. Ici l'attente suscitée par la succession des sons est donnée de façon primaire dans le déroulement rythmique, c'est elle qu'on désigne par le terme de direction. Nous l'attribuons en suivant Plessner à la voluminosité, la spatialité et la capacité d'expansion de la matière acoustique, et aux limites déterminées dans laquelle elle se produit ; c'est-à-dire dans la succession temporelle et dans les conditions physiques de son émission et de sa réception, loin de la qualité statique des couleurs. Nous voyons là l'effet même de la sonorité sur l'émotivité, et la raison pour laquelle « les sons peuvent fonctionner comme des porteurs immédiats de symboles<sup>17</sup>».

3) *La sensibilité artistique et la créativité qui y est relative n'est imputable qu'à une « objectivité spécifique »*

Comme nous l'avons évoqué ci-dessus, la subjectivité n'a pas la même place dans le phénomène auditif que dans la perception optique. Si la disposition et la superposition des couleurs et des formes répond à des choix qui tiennent compte de la jouissance esthétique et s'appuient sur un « programme » qui vise à communiquer un motif ou une raison, il n'en va pas de même pour la musique. Cette dernière se présente comme une attente d'une directionnalité dans le déroulement rythmique des sonorités et repose sur une appréhension interne d'une tendance vis-à-vis de ce déroulement. À partir de là, nous pouvons interroger la dimension artistique de la création musicale. S'il est indubitable qu'une oeuvre est la production d'un individu singulier, du moins pouvons-nous dès à présent repositionner les conditions même de sa créativité. Nous pourrions parler de façon plus exacte de l'inspiration qui guide le compositeur en nous penchant sur ce qu'elle est à la vue des positions que nous venons de voir. Sa sensibilité ne s'y trouve pas, comme dans le domaine optique ou dans l'esthétique poétique, dans des choix arbitraires. Cela est imputable aux caractéristiques spéci-

---

16 Cf. *ibid.*, p. 368.

17 Helmuth Plessner, « Sur la phénoménologie de la musique (co-exposé) » (1925), trad. fr. P. Lang, dans *Annales de phénoménologie* n° 11, 2012, p. 316.

fiques du son développées jusqu'ici et qui conditionnent une approche objective de son phénomène. Et plus que cela, elles l'exigent. Dès lors la production artistique est la traduction d'un vécu de la perception auditive et d'une façon d'appréhender le déroulement des sons. Si elle correspond dans une certaine mesure à une subjectivité, la motivation origininaire n'est pas le fait de l'artiste ou d'un individu particulier mais est inhérente à l'apparition phénoménale d'un son particulier et du déroulement qui en découle. Les tensions vécues et résolues ne sont donc pas un choix propre du compositeur et son oeuvre n'est pas davantage une réalisation purement personnelle. Il se fait, le temps du déroulement des directions sonores qui l'ont touché, l'élément médiateur et le sujet d'une réflexion sur un donné objectal qu'il met en forme, exprimant dans cet élément une subjectivité qui est celle que son existence corporelle a ressentie au contact des vibrations acoustiques qui composent le phénomène sonore. Le compositeur n'a donc pas d'idée préexistante de l'oeuvre mais se laisse porter par la logique que lui impose – dans une compréhension qui n'est pas rationnelle – la nécessité des liaisons sonores que sa sensibilité perçoit. Nous ne pouvons donc pas attribuer à l'imagination seule le rôle de guide pour l'exécution d'une oeuvre, si nous considérons cette fois-ci le musicien, car il s'agit là de l'objectivité spécifique<sup>18</sup> de son auteur qu'il se doit de suivre en reconduisant la logique.

### **III) Les propriétés du son conditionnent la possibilité d'une « musique pure » indépendante des considérations culturelles et révèlent l'ouïe comme une faculté unique**

#### *1) L'ouïe, un sens médiateur unique entre mouvement et compréhension*

« Pour quelles raisons le mode acoustique seul est[-il] susceptible d'opérer, entre mouvement et compréhension, la médiation qui est propre à l'activité musicale et à ses effets [émotionnels sur notre esprit ?]<sup>19</sup> ». Voilà la question que nous nous poserons à partir de ce que nous avons dégagé jusqu'ici. Plessner précise par la suite ce qui permettra de répondre : la fonction de médiation du son. Comme précédemment il va s'agir de fonder la spécificité du son, ici quant à sa fonction de médiation, à travers une comparaison avec la danse, retenue ici parce qu'il s'agit d'un phénomène de mouvement d'imitation et d'interprétation. Elle agit en effet comme un moyen de traduire par des mouvements corporels un sens rattaché à une musique, comme un mode alternatif d'expression des sonorités. Cependant, le corps

---

18 Cf. Helmuth Plessner, « Sur l'Anthropologie de la musique » (1951), trad. fr. P. Lang, dans *Annales de phénoménologie* n° 14, 2015, p. 369.

19 *Ibid.*, p. 371

n'est pas un moyen de réaliser le son en en donnant une allégorie, tout au contraire, il semblerait qu'il le dégrade par sa dépendance aux accents de la mesure notamment<sup>20</sup>. Par-delà ce malaise, la danse est révélateur d'un fait : il y a une « connexion interne entre la conduite des lignes sonores et les mouvements corporels, connexion qui va au-delà de ce que rendent possible la voluminosité et le caractère d'impulsion propre au son<sup>21</sup> ». Par là il semble que l'auteur accorde et entend montrer qu'il existe, et la danse le montre, une manière d'appréhender le phénomène musical supprimant la distinction entre appréhender la musique et être appréhendé par elle. Ainsi la compréhension du phénomène musical ne se fait pas dans un glissement interprétatif de la musique par le geste mais dans un vécu corporel qui opère une union, comme une fusion, entre les deux modes d'appréhension cités auparavant. Pour autant, l'intérêt de la danse est limité par la forme de compréhension qu'elle adopte lorsqu'elle prétend humaniser le langage sonore par une signification programmatique, par exemple en proposant des gestes d'interrogation, ou traduisant un sentiment quelconque. Au final, cette tentative a une légitimité partielle, mais elle permet au moins de révéler que l'ouïe est bel et bien un médiateur unique en son genre. Le sens auditif permet en effet une connexion qui rend possible l'activité musicale. Elle unifie la strate des mouvements et de la compréhension en les faisant se compénétrer. Ils restent dans le même temps fonction du mode acoustique et de la strate des comportements et des conduites des lignes sonores. Ainsi, la stimulation que les sons opèrent sur le corps touche à la strate des comportements mais l'impulsion qui guide leur succession ne provoque pas directement une motricité censée lui obéir. Au contraire même d'après Plessner, le sens musical serait dès lors « la faculté de rester maître de son propre emportement par des sons<sup>22</sup> ». Il entend par là que c'est cette faculté d'inhibition qui permet seule d'accéder à une compréhension des lignes sonores et de saisir le jeu des sons entre eux qui fait qu'ils jouent avec nous. Plus encore, elle octroie par là une significativité aux lignes sonores qu'elle fait apparaître comme un donner-à-comprendre, fondant « la raison de l'universalité de la musique<sup>23</sup> ».

2) *Les raisons qui donnent aux sons un pouvoir immédiat sur le ressenti psychique tiennent à leur mode, non à des considérations culturelles*

Si, comme nous l'avons vu précédemment, il convient d'inhiber une expression physique comme mode de vécu du phénomène musical, c'est parce que, comme nous l'avons posé principalement dans la seconde grande partie de notre propos, les sons contiennent en

---

20 *Ibid.*

21 *Ibid.*, p. 372.

22 *Ibid.*, p. 373.

23 *Ibid.*, p. 374.

eux-mêmes les conditions de leur existence et de leur succession dans le temps. Ils éveillent notre existence corporelle, nous interpellent, mais nous ne créons pas les tensions qu'ils véhiculent et portent, ce sont eux qui sont l'origine de leur propre dynamique et aussi la cause de la résolution de leurs tensions. Ce sont eux qui peuvent provoquer en nous des émotions et avoir une dimension expressive pour l'esprit, le psychisme, et non ce dernier qui projette arbitrairement un sens dans les sons. L'activité musicale répond et obéit à cette loi de possibilité propre au phénomène acoustique, et cela indépendamment des considérations culturelles. Si les sons sont doués d'une capacité à se faire porteurs de symboles, ce n'est pas le fruit d'un arbitraire esthétique, bien qu'il nous paraisse par habitude et par éducation que cela soit le cas. Nous avons mis en évidence un certain nombre de caractéristiques propres au son qui, si on les considère, ne nous permettent plus, une fois que nous en avons connaissance et que nous les avons compris, d'acquiescer pleinement à ces thèses. Pour sûr que l'apport de la culture n'est pas à rejeter pour autant et que son intérêt et sa force ne s'en trouvent pas affaiblis. Mais il n'est pas moins intéressant de voir, pour la connaissance elle-même et pour réfléchir sur l'art également, que la qualité de voluminosité qu'avance Plessner et la valeur d'impulsion donnent à voir que tous les critères sur lesquels nous pensons renvoyer nos images psychiques (par exemple la tristesse pour un accord mineur) nous sont en fait transmis comme vécu phénoménal par le son lui-même. C'est justement parce que le son, dans sa dimension acoustique, revêt ces caractères de timbre, de rythme, de mélodie, qu'il se trouve en conformité avec la strate du comportement, et cela dans une direction « objective » qui du même coup est indépendante, même originaire et pré-existante, vis-à-vis d'une quelconque forme programmatique établie par l'art.

### **Conclusion**

L'interrogation qui guide les travaux de Plessner en phénoménologie de la musique, plus précisément dans les deux textes qui nous concernent ici, est simple : l'auteur se demande si nous pouvons poser des conditions de possibilité de ce qu'il appelle « musique pure<sup>24</sup> ». Pour cela, il s'agit de dégager un critère objectif permettant de prouver que c'est le son en lui-même qui affecte émotionnellement l'Homme et non la forme programmatique dans laquelle le travail artistique l'intègre et l'exécute. De là il va s'agir de montrer d'une part la structure de l'Homme en ce que sa constitution lui permet de vivre le son et d'autre part de donner à voir en quoi le son est porteur de sens en lui-même avant que l'art ne pré-

---

24 Cf. Helmuth Plessner, « Sur la phénoménologie de la musique (co-exposé) » (1925), trad. fr. P. Lang, dans *Annales de phénoménologie* n° 11, 2012, p. 312.

tende le lui attribuer. Nous ne pouvons que constater en quoi les différents domaines de compétences de l'auteur s'avèrent cruciaux pour la pertinence des ponts à trouver entre ces parties. Nous avons vu qu'à l'Homme est accordé un rapport singulier au son par rapport aux autres animaux, et que sa capacité à en former de façon quasi-illimitée était constitutive de son évolution psychologique et garante de son implication existentielle dans le monde. Nous avons également pris le temps de voir ce qu'esquissait l'auteur à propos de l'ouïe, bien que ce domaine reste à approfondir, de son propre aveu également<sup>25</sup>. Et surtout nous avons vu que le son possède des caractéristiques qui le rendent unique. Ainsi, la voluminosité, l'impulsion, et l'attente comme stimulation de l'existence du corps propre de l'individu qu'ils suscitent, tendent bien à montrer que les sons contiennent *a priori* les formes que l'Homme leur donne dans l'art. En définitive Plessner, en questionnant la possibilité du fondement de conditions d'une « musique pure », interroge surtout notre théorie artistique, et remettant en question la place du compositeur, souhaite voir l'auditeur adopter une nouvelle position quant à son écoute. Mais plus encore, il ouvre une nouvelle voie aux théories de la connaissance en dissociant radicalement les sens sans pour autant les opposer en valeur, proposant une vision originale à propos du rôle de l'ouïe et de la matière acoustique relativement à la constitution de la conscience de l'individu et de son appropriation en tant qu'existence corporelle dans le monde.

---

25 Cf. Helmuth Plessner, « Sur l'Anthropologie de la musique » (1951), trad. fr. P. Lang, dans *Annales de phénoménologie* n° 14, 2015, p. 374.

## Table des matières

<b>Introduction.....</b>	<b>2</b>
<b>I) La constitution propre à l'Homme conditionne son approche du son et lui permet d'établir un rapport singulier au monde.....</b>	<b>3</b>
1) <i>Le son revêt une dimension intérieure-extérieure pour l'Homme : son corps est à la fois un moyen de réception et un outil de « production » sonore.....</i>	<i>3</i>
2) <i>Le son permet au sujet humain d'établir un rapport particulier à son propre corps.....</i>	<i>4</i>
3) <i>Le son est le moyen tout indiqué de l'échange entre les hommes.....</i>	<i>5</i>
<b>II) Les spécificités du son tiennent à sa qualité propre et à son mode de succession dans le temps.....</b>	<b>6</b>
A) <i>La qualité du son repose sur deux concepts qui lui donnent sa qualité propre.....</i>	<i>6</i>
1) <i>La « voluminosité » confère au son le pouvoir d'affecter le corps propre.....</i>	<i>6</i>
2) <i>L'« impulsion » révèle un donné sonore et produit un effet émotionnel.....</i>	<i>6</i>
B) <i>Les sons sont donnés en général dans leur succession temporelle.....</i>	<i>7</i>
1) <i>Le mode de succession des sons s'établit dans le temps.....</i>	<i>7</i>
2) <i>La succession spécifique des sons est motivée par les sons eux-mêmes et leur donne une direction.....</i>	<i>8</i>
3) <i>La sensibilité artistique et la créativité qui y est relative n'est imputable qu'à une « objectivité spécifique ».....</i>	<i>9</i>
<b>III) Les propriétés du son conditionnent la possibilité d'une « musique pure » indépendante des considérations culturelles et révèlent l'ouïe comme une faculté unique.....</b>	<b>10</b>
1) <i>L'ouïe, un sens médiateur unique entre mouvement et compréhension.....</i>	<i>10</i>
2) <i>Les raisons qui donnent aux sons un pouvoir immédiat sur le ressenti psychique tiennent à leur mode, non à des considérations culturelles.....</i>	<i>11</i>
<b>Conclusion.....</b>	<b>12</b>
<b>Table des matières.....</b>	<b>14</b>