

UNIVERSITÉ DE NANTES  
LICENCE DE PHILOSOPHIE  
ANNÉE 2015-2016

De la création musicale à sa réception :  
la cohérence comme continuité entre les consciences.  
À propos de l'article « Cohérence et continuité musicales :  
une approche phénoménologique » de Patrick Lang

---

par Eléonore Reyes Noël

*Dans le cadre du séminaire de phénoménologie de la musique  
sous la direction de Patrick Lang*

## Présentation générale de l'article

Patrick LANG est maître de conférence en philosophie enseignant à l'université de Nantes. Dans le cadre de la licence de philosophie parcours musique, il est aussi le fondateur et le chef de l'ensemble vocal du département de philosophie de Nantes. Ces deux activités se recoupent dans ses recherches dans le domaine de la phénoménologie de la musique. En effet, vivre la musique et la pratiquer est une dimension essentielle à son étude phénoménologique, c'est-à-dire à sa description en termes de manière de se donner à la conscience. Sa formation auprès de S. CELIBIDACHE est en ce point notable dès lors que ce dernier est un chef d'orchestre des plus reconnus mais aussi un phénoménologue ayant développé cette méthode dans le domaine musical<sup>1</sup>. Spécialisé dans la phénoménologie de la musique, P. LANG a rédigé plusieurs articles et traductions contribuant à ce sujet, notamment pour le recueil *Arts, langues et cohérence*, dirigé par V. ALEXANDRE JOURNEAU, avec l'article « Cohérence et continuité musicales : une approche phénoménologique » que nous nous proposons aujourd'hui de commenter.

Ce dernier ouvrage, paru en 2010, se donne pour objectif d'étendre la théorie littéraire de l'effet de vie développée par Marc-Mathieu MÜNCH aux autres arts afin de rapprocher ces différentes branches au moyen de cette théorie. L'effet de vie<sup>2</sup> est né en réaction à l'apparente « impossibilité de définir l'art littéraire »<sup>3</sup> par un hyper-relativisme et une hyper-différenciation des œuvres. Cette théorie vise alors à établir une possible nature littéraire, un possible singulier de l'art, qui serait le pendant à la pluralité du beau, soit à la diversité des choix esthétiques particuliers. L'effet de vie, comme sa dénomination l'indique explicitement, est autant ce qui produit un effet de vie, une apparence de vie pour le récepteur, mais aussi la vie effective au sein de l'œuvre. Six corollaires y sont attachés et précisent le détail des conditions anthropologiques nécessaires pour que l'effet de vie ait lieu. Ces effets sont rappelés par P. LANG au tout début de son article pour n'en retenir qu'un qui sera développé selon une approche phénoménologique dans le domaine musical : le corollaire de la cohérence.

---

1 Cf. l'ouvrage de S. Celibidache : *La musique n'est rien, textes et entretiens pour une phénoménologie de la musique*, trad. fr. H. France-Lanord & P. Lang, ed. Actes Sud (2012)

2 Pour approfondir le sujet, voir l'ouvrage de M.-M. Münch : *L'effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré Champion (2004)

3 Termes employés dans l'article « À propos de l'impossibilité de définir l'art littéraire » par M.-M. Münch sur le site <http://www.fabula.org/>

Nous pouvons noter, en guise de préambule à l'analyse, que le titre use des termes de « cohérence » et de « continuité » qui sont usuellement différenciés dans le langage courant avec, d'un côté, une idée de synthèse et de l'autre une idée de linéarité dont les éléments sont reliés entre eux (concept qui sera discuté par la suite, mis en regard avec E. HUSSERL). À mesure que le texte sera approfondi, nous pourrons nous demander si, appliqués à la musique, ces concepts ne tendent pas à se confondre.

## **Introduction**

### *1. Typologie des sensibilités et place de la phénoménologie en leur sein*

La musique est un objet qui a connu dans l'histoire une variété d'approches aux méthodes divergentes. La manière de concevoir l'objet résultant d'une définition préalable ou à l'inverse une définition résultant d'une approche spécifique a pu amener des conflits intellectuels sur ce qu'est la musique. Ainsi, Bernard SÈVE dans *L'Altération musicale* distingue « cinq approches discursives de la musique »<sup>4</sup> dont la théorie de la musique normative, la philosophie de la musique, la musicologie, le « militantisme » et la science. Pourtant, au sein même de la philosophie, la naissance de la méthode phénoménologique opère une rupture avec la manière usuelle d'envisager l'objet étudié. Ainsi, sa place demande à être affirmée et justifiée notamment lorsqu'elle entreprend d'explorer le domaine musical tout en énonçant qu'il est le « domaine privilégié pour la méthode phénoménologique »<sup>5</sup>. Dès lors, l'auteur entreprend d'exposer une succincte typologie des sensibilités musicales afin d'y positionner la phénoménologie.

Dans une continuité avec la distinction entre le pluriel et le singulier de l'art opérée par M.-M. MÜNCH, P. LANG expose tout d'abord les deux premiers types de sensibilités auxquelles nous accordons généralement le plus d'intérêt : le relativisme culturel et sociologique, mis en avant par la sociologie de la musique ou encore par l'ethnomusicologie, se pose d'un côté comme l'unique manière de concevoir notre sensibilité musicale. De l'autre, une sur-différenciation individuelle de la sensibilité musicale qui ne serait qu'idiosyncrasie relative à nos expériences, à notre vécu passé et présent. Cette dernière est d'ailleurs celle dont procède la croyance en l'interprétation, concept que l'auteur combat avec ferveur. En effet, à son sens il n'est possible d'interpréter qu'un objet équivoque, ce que la musique n'est pas. Ce dernier point

---

4 Cf. Bernard Sève, *L'altération musicale ou ce que la musique apprend au philosophe*, ed. Seuil (2013), p. 44 à 46

5 Patrick Lang, « Cohérence et continuité musicales : une approche phénoménologique » dans *Arts, langues et cohérence* dirigé par V. Alexandre Journeau, éd. L'Harmattan, 2010, p. 124

sera bien éclairci par la suite, notamment à la lumière du concept de cohérence.

Ces deux premières « couches » de la sensibilité musicale seraient premières parce que plus superficielles. En effet, elles sont, avec celle qui sera exposée par la suite, présentes chez tout un chacun. Ce n'est donc pas une hiérarchisation qui prend ici forme mais bien un approfondissement du plus superficiel au plus essentiel. Ainsi, face à ces pluriels de l'art, l'auteur, sans nier ces strates, en dégage une troisième et dernière : celle du singulier de l'écoute, mais non pas au sens de la singularité relative à chacun, mais plutôt au sens de l'unité de cette sensibilité. Cette strate commune à tout être humain serait alors accessible en se dégageant des particularités contingentes de notre vécu afin d'atteindre l'essentiel de notre sensibilité. Cette essentialité, comme nous avons pu le voir lors des séances précédentes du séminaire, est en fait la conscience dont l'humanité partage les actes et les structures. Dès lors, la phénoménologie serait cette science qui permettrait de se dégager des couches plus superficielles afin d'atteindre les structures communes du vécu musical, et plus précisément ici, celles de sa continuité. Ce projet peut alors se résumer par une citation de la page 124 de l'article où il est dit que : « La réflexion (...) ne projette pas d'associations (qui restent personnelles), mais cherche, au-delà du personnel, ce qui nous concerne tous ».

## *2. L'exemple de l'invariant anthropologique et le problème soulevé*

Afin de justifier l'existence de la strate essentielle de notre sensibilité, l'auteur expose un exemple anthropologique relevant du domaine physique, Selon lui, la perception du rythme serait fondée sur le fait que plusieurs de nos fonctions organiques fondamentales s'articulent en deux phases. Effectivement, l'humain est constitué – sauf exceptions dues à des maladies ou à des problèmes prénatals – de deux jambes qui alternent dans la marche. Plus totalisante encore, la respiration commune à tous est articulée en deux phases d'inspiration et d'expiration. Si notre perception est « fondée en nature », selon P. LANG par ces « invariants anthropologiques », nous ne saurions affirmer que la phénoménologie puise dans ces données. La phénoménologie étudie les corrélations entre les objets de la conscience et les actes de la conscience en faisant justement abstraction des données physiques, et acoustiques dans le cas de la musique. Dès lors, peut-être pourrions-nous justifier ce passage de l'article en posant que la respiration, par exemple, est un objet permanent de la conscience dès lors que nous respirons tout au long d'un concert ? S'arrêter de respirer d'ailleurs, retenir sa respiration, n'est-ce pas une réaction participative à notre vécu d'un moment intense d'une œuvre musicale ?

Cet aspect de notre perception du rythme pourra être éclairci à l'aide d'E. ANSERMET<sup>6</sup> qui, en traitant de la question de la durée musicale, énonce que « nous ne connaissons le temps, dans notre conscience contingente d'un corps, que sous l'espèce d'une cadence qui est celle de notre geste ou de notre respiration ». C'est dire que le corps et ses fonctions fondent la conscience *a priori* de toute expérience et participeront à tout vécu, donc à celui de la musique. L'invariant anthropologique est donc un point de départ, une référence commune à toute perception musicale. L'écoute d'une œuvre, matériau premier de l'analyse phénoménologique, sera alors fondée sur cet élément et peut dès lors être développée.

## I. L'écoute : méthode et normativité

### 1. Normativité de l'écoute pour un accès à la continuité musicale

#### a) Se défaire de son « moi empirique »<sup>7</sup> pour un « moi musical »

À l'image du projet cartésien, l'entreprise phénoménologique de Patrick LANG pose la nécessité de se libérer de ses représentations et de ses affects afin d'accéder à une spontanéité dans l'appréhension de la musique. Cette idée est reprise d'un article de R.-F. MAIRESSE<sup>8</sup> qui détaille plus précisément les enjeux de cette substitution. Pour lui en effet, il est nécessaire de ne pas projeter de concepts généraux sur l'objet musical ni d'en appeler au ressenti immédiat d'ordre psychologique qui serait confondu avec l'œuvre musicale.<sup>9</sup> Le « moi empirique » étant justement ce moi d'ordre psychologique, il doit s'effacer au profit d'un sujet apte à saisir le vécu musical dans sa « pureté » essentielle. L'écoute semble alors devoir s'éduquer pour atteindre une certaine vérité de la musique.

#### b) Nécessité d'une continuité de l'écoute pour une continuité du vécu musical

L'éducation de l'écoute ne s'arrête pas là. Une seconde composante se superpose au « moi musical » : celle de la continuité de l'écoute. Cette dernière est une des conditions qui permettra la continuité de l'œuvre musicale même. C'est dire que si l'auditeur fait une pause dans son écoute, cette rupture opérera une discontinuité dans l'objet musical. L'œuvre s'inscrit dans une continuité temporelle que l'auditeur doit reproduire dans son écoute afin d'en saisir l'essence.

---

6 Cf. E. Ansermet, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, ed. de la Baconnière, 1961, dans : *Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*, dir. J.-J. Rapin, Robert Laffont, 1989.

7 Terme utilisé par R.-F. Mairesse dans l'article « Sur le phénomène musical » présent dans les *Annales de phénoménologie* n°6, 2007

8 R.-F. Mairesse, *art. cit.*, p. 104

9 Cf. pour plus de détails R.-F. Mairesse, *art. cit.*, p. 118-119

Afin d'étayer cette nécessité, nous pourrions reprendre le schéma d'E. HUSSERL sur le vécu du temps par la conscience présent dans ses *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*<sup>10</sup>. La conscience de l'objet temporel est constituée par plusieurs actes, à savoir les protentions (conscience dirigée vers le futur) et les rétentions (qui maintiennent le tout-juste-passé dans le présent par une synthèse active), ces dernières se redoublant par des rétentions de rétentions et ce jusqu'à une synthèse finale de l'objet écoulé. La continuité s'opère donc par ces deux actes. Or, et c'est là l'objet de notre article, si la continuité de l'attention de l'écoute est altérée, la conscience que nous aurons de l'objet le sera aussi. Par une rupture de l'écoute nous manquons des rétentions qui appartiennent au « tout » de la durée du morceau, et alors « la cohérence musicale [nous] échappera nécessairement »<sup>11</sup>. La cohérence étant celle de la continuité de l'œuvre tout entière, manquer un élément équivaut à rater le vécu de la cohérence.

Par conséquent, l'écoute devant être continue, il est proscrit d'opérer une réflexivité sur nos impressions et notre vécu présent ou passé de l'objet. Si nous pensons au début du morceau tandis qu'il se poursuit, nous quittons le présent de la réalité musicale et nous absentons du vécu de la continuité. L'écoute doit donc demeurer présente à la musique et ne point réfléchir sur l'œuvre ou sur son vécu tout au long du temps musical.

## 2. *Conséquences sur la méthode de la phénoménologie musicale*

Ce point sera bref mais nécessaire. L'écoute étant le matériau brut de la phénoménologie de la musique, sa normativité aura nécessairement des répercussions sur la méthode de l'entreprise. Cette dernière semble alors s'articuler en deux phases, si nous suivons la dernière proscription établie : tout d'abord, le moment de l'écoute par le « moi musical », attentive et continue, puis un second moment de réflexion<sup>12</sup> sur le vécu de la cohérence musicale par la conscience. Il ne semble pas que les deux doivent être confondus dès lors que la réflexivité est écartée de l'écoute normée.

## 3. *Normativité réciproque de la musique et de l'écoute*

Nous avons donc pu observer jusqu'à présent que l'écoute est conditionnée par l'objet

---

10 Cf. E.Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, trad. H. Dussort, éd. PUF, 1964, p.43

11 P. Lang, *art. cit.*, p. 127

12 Terme utilisé par P. Lang dans l'*art. cit.*, p. 124

musical qui est continu dans le temps de l'exécution. Mais à l'inverse, nous pouvons aussi considérer la relation réciproque : l'objet est lui-même normé par l'écoute qui le constitue comme cohérent. L'objet qui se veut cohérent doit être à la mesure des capacités perceptives du sujet qui l'appréhendent comme tel, idée que l'auteur semble affirmer en énonçant que<sup>13</sup> : « La diversité en musique n'a de justification que si elle est maintenue, contenue, intégrée dans une unité ». Or, cette intégration n'est possible que dans les limites de la conscience et de ses capacités (ou dans ses bornes si nous considérons que les capacités de la conscience peuvent se développer à travers le « moi musical ») dès lors qu'elle ne peut s'approprier un objet que dans la mesure où tous ses phénomènes et épiphénomènes peuvent être appréhendés et synthétisés, rendus dans une unité.

La musique est alors conditionnée par les capacités de la conscience à la vivre, et l'écoute l'est en retour par la musique qui lui édicte les conditions pour pouvoir vivre la « vérité musicale »<sup>14</sup>. Mais la cohérence musicale se doit d'être étudiée par elle-même : elle n'est pas, en effet, uniquement conditionnée par l'écoute.

## **II. Conditions de la continuité musicale à partir de la conscience**

### *1. Le matériau de la continuité musicale: les sons et leurs relations*

#### *a) Le son et ses épiphénomènes*

Lorsqu'un son à hauteur stable est joué, il est généré par une attaque visible, par exemple, lorsque le marteau associé à la touche du piano frappe la corde. Cette attaque est donc suivie tout d'abord par la note fondamentale qui sera à son tour suivie d'une série d'harmoniques qui composent ce son premier. Ces harmoniques nommées « épiphénomènes »<sup>15</sup> entretiennent alors déjà une relation de continuité avec la « note-source ». Le son fondamental produit ses harmoniques dans une relation discursive (qui avance de manière continue, qui se dirige vers le futur) et ces harmoniques sont engendrées par le son fondamental dans une relation récursive (qui revient vers l'arrière, se dirige vers le passé).

Les concepts de « relation » et de « continuité » apparaissent alors déjà à ce niveau primitif de la musique, ou plutôt du son. La musique n'est en fait pas encore existante à cette échelle-ci, bien que ces éléments participent à son essence. La musique, nous dit très justement

---

13 P. Lang, *art. cit.*, p. 129

14 Expression employée par P. Lang lors de la première séance du présent séminaire.

15 Cf. P. Lang, « Introduction à la phénoménologie du vécu musical » dans *Annales de phénoménologie* n°7, 2008, p. 50-52

P. Lang, ne prend forme qu'à partir de « relations entre vibrations différentes »<sup>16</sup>. C'est dire qu'elle ne peut naître que de la relation entre deux sons différents quant à leur hauteur ou quant à leur intensité. L'unité de base de la musique s'avère donc être cette relation génératrice de tensions, ce que nous allons observer dès à présent.

b) *La relation dissymétrique*

Afin d'illustrer cette unité de base, l'auteur prend tout d'abord l'exemple d'une relation entre deux sons dits « identiques ». Pourtant, ce terme apparaît comme erroné dès lors que la « répétition d'un même son » (de même hauteur) ne s'avère pas signifier la « répétition identique d'un même son ». En effet, du point de vue le plus prosaïque tout d'abord, lorsqu'un musicien ou un chanteur tente de répéter un même son à l'identique, il sera très difficile voire impossible pour lui de réitérer la même attaque intentionnellement<sup>17</sup>. Ensuite, et de manière plus technique, la rétention du premier fera que le présent du second son sera doublé par la rétention du premier. Cette rétention demeurera comme une trace laissée dans la conscience. Cette considération est alors résumée dans la phrase suivante : « la relation entre les deux sons est dissymétrique, en ce sens que le deuxième son, physiquement identique au premier, est vécu *en fonction* du premier [...] »<sup>18</sup>. C'est donc dire que la relation de continuité entre la note fondamentale et ses épiphénomènes se double d'une relation de continuité entre deux sons perçus.

c) *Les différents types de relation d'engendrement*

Dans le cas de deux sons, la double relation de continuité que nous venons d'étudier sera toujours présente, mais deux différences possibles s'offrent à nous, chacune pouvant engendrer un certain type de relation. Prenons pour point de départ un *do* de tessiture médiane. Ce *do* pourra être suivi par une note jouée de manière plus intense avec une attaque plus rapide, ou à l'inverse de manière plus apaisée grâce à une attaque moins vive. Ces deux types de relations différentes procèdent ainsi d'une relation d'intensité qui peut être décroissante (ce qui donnera une impression de résolution) ou croissante (ce qui créera, au contraire, de la tension).

Mais à cette relation d'intensité possible s'ajoute, de manière superposée la plupart du temps, celle de hauteur. Le *do* joué précédemment peut être suivi par une note plus grave ou par une note plus aigüe. La manière dont il sera joué dépendra alors de cette seconde note dès lors qu'une relation d'une note plus grave à une note plus aigüe sera dite active tandis que la relation inverse sera dite passive<sup>19</sup>. Pour qu'un intervalle musical puisse se former effectivement,

---

16 P. Lang, « Cohérence et continuité musicales : une approche phénoménologique », p. 129

17 Cf. P. Lang, « Introduction à la phénoménologie du vécu musical », p. 54

18 P. Lang, « Cohérence et continuité musicales : une approche phénoménologique », p. 130

19 Pour les types de relations mélodiques distinguées dans cette partie : cf. P. Lang, « Introduction à la

l'attaque même du *do* devra dépendre de sa relation avec la note suivante.

Sont redoublées aussi ces deux relations active et passive, chacune pouvant être soit introvertie soit extravertie. Pour expliciter ce point, rappelons que dans la série d'harmoniques qui suit un son fondamental, le premier avenir réel de ce son est la quinte ascendante qui ouvre une opposition possible (car elle n'est pas une « répétition » comme l'est l'octave). Ainsi, l'extraversion, tout d'abord, est la relation où la seconde note est une actualisation, une matérialisation du futur potentiel de la première. C'est dire que la seconde note se situe du côté ascendant des quintes à partir de la première, et que cette relation est dirigée vers l'avenir<sup>20</sup>. La relation d'introversio, pour sa part, est celle où la seconde note apparaît comme le « passé » de la première, au sens où elle appartient au cycle descendant des quintes à partir de la première. Dès lors, la première note serait « l'avenir » de la seconde, de manière métaphorique<sup>21</sup>.

Toutes ces relations musicales seront à leur tour englobées par les relations de récursivité et de discursivité. Si la relation discursive, qui est celle d'une successivité dans le temps, accentue la dimension de « naissance » des éléments à partir de ceux passés, celle de récursivité semble moins nettement identifiée dans les analyses. Cette dernière, qui est la relation de rétrocausalité du second élément sur le premier, implique que la manière de jouer l'attaque de la première note dépendra de la relation qu'elle entretient avec la seconde, et ce à toutes les échelles : les premiers éléments d'un morceau seront eux-mêmes façonnés par la fin qui rétroagit sur eux.

## 2. *La continuité comme condition d'investissement affectif du sujet*

« Nous vivons dans une certaine stabilité », est-il énoncé dans l'article. Nous serions donc, de manière générale, dans un relatif état de repos. Or, lorsqu'est joué un intervalle, nous quittons cet état premier pour entrer dans une instabilité. Cette composante du vécu musical avait déjà été relevée par MERSMANN<sup>22</sup> qui énonçait dans les années 1920 qu'une œuvre musicale prenait place entre deux phases de repos et qu'il était nécessaire qu'un processus nous y arrache, nous y implique intuitivement afin d'avoir envie de le suivre.

---

phénoménologie du vécu musical », p. 55-57

20 Pour un exemple concret : l'intervalle « do-sol » est extraverti dès lors que le sol appartient à la série des harmoniques du do. Si le sol est grave, la relation sera passive extravertie, s'il est aigu, la relation sera active extravertie.

21 Pour un exemple concret : l'intervalle « do-fa » est introverti dès lors que le do appartient à la série des harmoniques du fa, la réciproque n'étant pas vraie. Si le fa est grave, la relation sera passive introvertie, s'il est aigu, la relation sera active introvertie.

22 Cf. H. Mersmann, « Sur la phénoménologie de la musique », trad. P. Lang, dans *Annales de phénoménologie* n°11, 2012, p. 295-311

C'est dire que les tensions dont nous parlions plus haut nous emportent dans des relations qui nous font quitter notre repos premier que nous désirerions rejoindre, comme l'indique l'auteur dans un autre article : « Le moteur qui garantit qu'on puisse suivre les éloignements, c'est le fait de quitter la stabilité en ayant le désir de la regagner »<sup>23</sup>. En effet, si nous sommes arrachés à une stabilité première en étant « pris » dans des contrastes entre des éléments, la seule voie de retour possible est de suivre leur évolution et leur résorption. Ce serait une erreur de croire qu'en cessant d'écouter ce qui nous a fait quitter notre stabilité première nous pourrions retrouver la quiétude. Les tensions dans lesquelles nous avons été pris et qui nous ont affecté doivent être résolues afin de retrouver notre état premier ; sinon, elles demeureront dans notre conscience comme rétentions puis comme souvenirs. Dès lors, cette donnée préalable à l'investissement du sujet dans la continuité musicale aura des répercussions sur la manière de concevoir les relations musicales, leur fonctionnement, leur finalité et leurs effets.

a) *La tension dans la relation d'engendrement*

Le fait d'être « pris » au « coeur d'une relation musicale »<sup>24</sup> implique une double relation entre les différentes unités musicales, à savoir une relation d'engendrement discursive (comme il a été vu plus haut) et une relation de naissance réursive. Pour que le sujet soit investi affectivement dans une œuvre, chaque unité, en partant de l'intervalle, doit comprendre ces deux relations qui permettront une réelle continuité entre les éléments et non plus une simple succession linéaire, comme nous pourrions communément entendre le terme de « continuité ». Le contre-exemple à cette condition musicale serait alors celui d'un musicien débutant qui apprendrait à faire des gammes sur un clavier. Les gammes sont une juxtaposition des notes d'une même tonalité reliées par leur directionnalité : du plus grave au plus aigu pour ensuite opérer le chemin inverse. Le débutant, ne connaissant point encore cette direction, se concentrera sur chaque note et la direction de l'une à l'autre. Ainsi, la gamme apparaîtra comme morcelée par une succession de notes sans lien entre elles. À l'inverse, par l'écoute, le musicien expérimenté considérera la gamme dans sa totalité et chaque attaque représentera la relation de la note à la suivante et de l'intervalle au suivant, jusqu'à permettre une vision du « tout » de la gamme dès son commencement, permise par la conscience de sa direction. Cette conscience implique donc la double relation dont nous parlions plus haut puisque nous aurions ici une « tension vers » le futur de la gamme mais aussi une rétroactivité des notes jouées en lien avec les précédentes. C'est cette double relation qui permettra « leur « fusion » en unité supérieure »,

---

23 Cf. P. Lang, « Introduction à la phénoménologie du vécu musical », p. 65

24 P. Lang, « Cohérence et continuité musicales : une approche phénoménologique », p. 131

à savoir en la « relation d'intervalle »<sup>25</sup>. Parler ainsi de fusion entre les notes apparaît alors ici comme un dépassement des deux éléments par une relation qui les transcende et permet la continuité musicale. La récursivité et la discursivité dont parlait HUSSERL pour les objets temporels sont donc intrinsèquement liées à la musique en ce qu'elles permettraient son existence dans notre conscience.

b) *L'horizon du repos comme enjeu de la cohérence musicale*

Les tensions inhérentes à la continuité musicale ne peuvent être vécues que dans l'horizon du repos qui sera permis par l'équilibre de ces forces mises en œuvre dans le morceau, ce pourquoi il est impératif que « ce que je rencontre à la fin, [soit] l'état dans lequel j'étais au commencement »<sup>26</sup>. Il y a ici, comme chez SIMMEL<sup>27</sup> une sorte de « promesse » première de l'œuvre qui serait réalisée dans sa cohérence. Cette cohérence est alors une mise en place de certaines tensions qui seront résorbées, le tout dans une continuité relationnelle unitaire.

L'horizon de la cohérence permet ainsi de dégager un schéma général sur l'évolution de toute œuvre musicale, à travers une dialectique de tension-résolution. Toute pièce musicale a pour point de départ le repos. À l'image d'une montagne, la première phase de la pièce sera l'accroissement des tensions musicales jusqu'à atteindre le *climax*, ou le « point culminant » de l'œuvre. Cette phase ascendante peut être qualifiée de phase d'expansion. Passé ce *climax*, nous entrons dans une phase descendante de résolution des tensions qui ont été mises en place lors de la première phase, et ce jusqu'à retrouver le niveau premier du repos. Cette seconde étape peut être nommée phase de compression. Aussi bien l'expansion que la compression s'articulent en unités plus petites, si bien qu'un accroissement local de tensions peut s'inscrire dans un contexte global de détente, et inversement.

Cette évolution nécessaire de toute œuvre musicale dans l'horizon du repos nous montre ainsi qu'un contraste est une « opposition réductible ». C'est dire que l'élément premier a une certaine identité avec l'élément opposé dès lors que l'identité seule peut nous permettre de vivre le « degré d'éloignement » entre les deux entités, et alors nous faire vivre la tension mise en place. C'est bien cette identité qui avait été mise en exergue lors de l'étude des types de relations entre deux notes : dans le cas de la relation d'introversión, la première note prenait place dans le champ de la série d'harmoniques de la seconde. Dans la relation d'extraversión, à l'inverse, la seconde note prenait place dans le champ des possibles de la première. Nous avons donc déjà à

---

25 P. Lang, *art. cit.*, p. 132

26 P. Lang, *art. cit.*, p. 134

27 G. Simmel, « La légalité dans l'œuvre d'art », trad. P. Lang, *Annales de phénoménologie* n°8, 2009, p. 107-116

ce niveau le vécu d'une opposition réductible à l'identité. Si les deux entités n'avaient rien de commun entre elles, nous ne pourrions parler d'éloignement puisque rien ne les rapprochait au préalable. Nous n'aurions ici affaire qu'à une opposition radicale. Or, comme le résume très clairement l'auteur : « Pour qu'il y ait musique, il faut que ce qui a été ouvert puisse être refermé »<sup>28</sup>.

### 3. *Le tempo comme cohérence du tout à partir de la continuité*

L'intégration entre les différentes composantes musicales dans une continuité menant au repos trouve son accomplissement dans le *tempo*. Ce dernier n'est pas l'équivalent du métronome, comme nous pourrions le croire. Dans les indications inscrites sur les partitions nous voyons bien que les *tempi* ne correspondent pas à une mesure exacte du temps rythmé par le métronome. En reprenant la distinction opérée par BERGSON, P. LANG renverse les opinions communes concernant le temps. Le temps physique mesuré et mesurable (par les horloges, les montres, etc.) n'est pas celui partagé par tous dans l'expérience musicale. Au contraire, en musique, ce serait le temps vécu par chacun qui serait possiblement partageable. Revenons sur ces considérations : le tempo appartient au temps vécu, il est donc relatif au vécu de l'œuvre musicale et au contenu qui s'y trouve et que nous écoutons. Il ne pourrait donc s'apprécier qu'après avoir déterminé toutes les relations mises en place dans l'œuvre, ce sur quoi insiste l'auteur : « Le *tempo* est ainsi la dernière dimension ; tant qu'il reste des moments et des recoins non structurés, il est vain de prétendre avoir trouvé le *tempo* ». Selon les éléments présents et leurs relations, le *tempo* adéquat apparaîtra donc à l'exécutant comme une nécessité afin de réaliser la continuité à l'œuvre dans le morceau.

Nous avons vu que l'écoute était normative quant à la musique en ce que cette dernière devait pouvoir être appréhendée par la conscience humaine, et donc être à sa mesure. Dès lors, le *tempo* apparaîtrait comme l'une des conditions qui permettrait cette intégration de la musique par la conscience. En effet, si un morceau est riche en tensions, il faudra trouver une vitesse<sup>29</sup> apte à transmettre cette complexité de manière unifiée : une vitesse trop rapide pour l'oreille ne le permettrait pas. D'un autre côté, un morceau plus simple comportant moins de tensions entre ses éléments pourra être joué plus rapidement dès lors qu'il pourra être plus facilement appréhendé par l'écoute. Cette thèse trouve son argument dans un autre article du même auteur plus

---

28 P. Lang, *art. cit.*, p. 134

29 La vitesse appartient au temps physique et varie selon le lieu (et son acoustique) afin de réaliser la cohérence dans tous les contextes. Lorsqu'elle permet l'unification et la cohérence du morceau, elle peut être appelée *tempo*. Si ce n'est pas le cas, elle reste vitesse (trop lente ou trop rapide).

développé quant à ce sujet<sup>30</sup> où il est dit que « chaque tempo a son spectre sonore propre en ce qu'il rend possible la formation d'une plus ou moins grande richesse d'épiphénomènes ». Selon les exigences inhérentes à l'œuvre, accessibles par l'écoute, l'interprète devra adopter un certain *tempo* permettant de réaliser au mieux la cohérence du morceau et de la faire vivre à l'auditeur.

### III. Répercussions pratiques de l'analyse descriptive

#### 1. *Sur l'exécution*

Le travail de l'exécutant doit dépendre de tous les éléments qui ont été dégagés jusqu'à présent afin de représenter la continuité à l'œuvre dans le morceau. Son travail doit alors se fonder sur une écoute par le « moi musical » des tensions qui habitent l'œuvre pour avoir une « vision du tout » et intégrer les éléments à toutes les échelles. La cohérence de l'œuvre pour les auditeurs dépendra du fait que l'exécutant l'ait vécu pour l'exécuter : le tempo en sera le témoin. S'il a effectivement vécu la continuité de l'œuvre, sa cohérence par l'écoute, il possédera de fortes protentions qui feront que le « tout » de l'œuvre sera présent à chaque instant dès lors que toutes les relations sont dirigées vers la fin. Ce fait est sûrement celui qui fait dire à S. CELIBIDACHE que « la fin est dans le commencement »<sup>31</sup>. Le tout est présent dans chaque partie, et chaque partie est vécue en fonction du tout. La cohérence et la continuité semblent ainsi imbriquées dans l'expérience musicale, jusqu'à même se confondre.

#### 2. *Sur la composition*

De toute évidence, les apports de la phénoménologie concernant le domaine musical devront être pris en compte par le compositeur. Connaître la finalité de toute œuvre, son horizon de repos par les contrastes résorbés permettra au compositeur de connaître sa place et son rôle dans sa création. En effet, pour P. LANG, il est le seul « libre au commencement ». Mais dès lors qu'il pose des relations entre les éléments, ne serait-ce que par le choix de la première note qui pose certains possibles actualisables, il ne fait plus que suivre les « contrastes qu'il a déjà engagés »<sup>32</sup>. Dès lors, il s'agira pour lui de reconnaître les nécessités mises en œuvre dans la progression de sa composition, tout en demeurant lui-même dans un vécu de la continuité du morceau, condition pour que l'œuvre advienne de manière cohérente.

---

30 P. Lang, « Introduction à la phénoménologie du vécu musical », p. 73-75

31 Formule citée par P. Lang, « Cohérence et continuité musicales : une approche phénoménologique », p. 136

32 P. Lang, *art. cit.*, p. 139

## **Conclusion**

Le vécu de la continuité musicale dans celui de la cohérence est donc nécessairement présent autant par l'écoute de l'auditeur que par celle de l'exécutant et par celle, interne, du compositeur. L'écoute continue de ces trois acteurs permettra de rendre compte de la vérité du morceau mais aussi de sa qualité, pour autant que l'on puisse dire que la cohérence est le critère axiologique pour juger d'une œuvre musicale. C'est la continuité du vécu de l'œuvre par le compositeur qui permettra à l'exécutant de la vivre à son tour pour ensuite la transmettre à l'auditeur. Cette continuité entre les vécus permet ainsi d'atteindre la strate de sensibilité énoncée dès l'introduction : celle essentielle et commune à tous.

## **Table des matières**

<b>Présentation générale de l'article</b>	2
<b>Introduction</b>	3
1. Typologie des sensibilités et place de la phénoménologie en leur sein	3
2. L'invariant anthropologique et le problème soulevé	4
<b>I. L'écoute: méthode et normativité</b>	5
1. L'accès à la continuité musicale par une normativité de l'écoute	5
<i>a) Se défaire du moi empirique pour un « moi musical »</i>	
<i>b) Nécessité d'une continuité dans l'écoute pour une continuité du vécu de la musique</i>	
2. Conséquences sur la méthode phénoménologique	6
3. De la normativité réciproque entre la musique et l'écoute	6
<b>II. Conditions de la continuité musicale à partir de la conscience</b>	7
1. Le matériau de la continuité musicale: les sons et leurs relations	7
<i>a) Le son et ses épiphénomènes</i>	
<i>b) La relation dissymétrique</i>	
<i>c) Les différents types de relation d'engendrement</i>	
2. La continuité comme condition d'investissement affectif du sujet	9
<i>a) L'engendrement et la discursivité</i>	
<i>b) La naissance et la récursivité</i>	
<i>c) L'horizon du repos comme enjeu musical : équilibre et structure</i>	
3. Le tempo : temps-durée comme cohérence synthétique à partir de la continuité	12
<b>III. Répercussions pratiques de l'analyse descriptive</b>	13
1. Sur l'exécution	13
2. Sur la composition	13
<b>Conclusion</b>	14