

*La dérive attentionnelle dans le donné musical*

d'après l'article

**« Éléments pour une phénoménologie de la musique »**

de Pierre Kerszberg

Séminaire de phénoménologie de la musique (2015-2016)

dirigé par Patrick Lang

## Introduction

Pierre Kerszberg, né le 22 mai 1954 à Bruxelles (Belgique), est chercheur et enseignant en philosophie. Il est spécialisé en épistémologie, en phénoménologie, ainsi que sur Kant et la philosophie allemande moderne.

Son article « Éléments de phénoménologie de la musique », tiré des *Annales de phénoménologie* numéro 1, datant de 2002, s'intéresse au pouvoir de la musique sur notre conscience. A travers cet article transparait la forte sensibilité mélomane de l'auteur. En effet, la dérive attentionnelle appartenant au donné musical, en quoi consiste sa thèse essentielle, met en évidence une forte concentration intellectuelle entre la musique et notre ressenti. C'est pourquoi il se propose de faire un déroulage phénoménologique de la musique en étant très précis sur la consistance musicale, la musique spatialisée, sa position temporelle et de quelle manière celle-ci s'imisce en nous, après avoir déterminé l'essence même de la musique.

En effet, l'auteur dépouille intégralement la musique de tout superflu dont nous avons naturellement intégré les principes. Notamment la culture que nous pouvons avoir d'elle, en comprenant les concepts de la musique occidentale nous a inculqués. La musique est dépouillée de son esthétique pour ne laisser apparaître que sa propre essence, afin de découvrir de quelle manière sa texture sonore peut la conduire à former une œuvre musicale. L'objet musical est aussi analysé dans l'espace et dans le temps. Cela montre la conscience que nous pouvons avoir de la musique, très intime et personnelle. En effet, l'objet sonore, en s'opposant à l'objet matériel, l'impression que nous avons de lui dans le temps, s'avère être intégré mentalement. D'une manière telle que notre mémoire et notre imagination sont chamboulées par la dérive attentionnelle qu'implique le donné musical. C'est à cette dérive que nous aboutissons au bout de l'aventure phénoménologique que nous propose Pierre Kerszberg. Nous comprenons que c'est l'œuvre musicale qui contrôle notre esprit et que l'inverse n'est pas possible. La dérive attentionnelle s'oppose à l'attention absolue. Car cette dernière est le fait d'être rigoureusement attentif à chaque moment musical que nous vivons, ce qui se révèle impossible d'après Pierre Kerszberg.

Mais la relation que l'auteur entretient avec la musique est passive. Car Pierre Kerszberg se place en tant qu'auditeur et uniquement en cela. Or, les morceaux musicaux ont aussi un sens particulier pour le compositeur, ainsi que pour l'interprète qui sont dans l'action musicale. Qu'en est-il de la dérive attentionnelle pour eux ? La thèse de l'article est difficilement acceptable comme théorie universelle, étant donné que Pierre Kerszberg ne vise qu'un certain type de conscience. Si l'on transpose notre rapport à la musique, la notion de dérive attentionnelle n'est pas forcément vécue de la même manière par tout le monde, voire pas du tout pour certaines personnes. Elle serait même la preuve d'un échec musical.

## I. Opposition entre concept et attention

### *a/ Le concept mathématique musical ne peut pas tout expliquer*

Pierre Kerszberg ne nie pas l'importance de la mathématisation au sein de l'harmonie musicale. L'harmonie de la musique est basée sur l'harmonie des nombres selon la tradition pythagoricienne – notamment la gamme de Pythagore construite avec l'octave, la quinte et la quarte. Et c'est ainsi qu'est né tout le travail des sons, de la théorie musicale dans laquelle s'intègrent les principes de la musique, notamment l'harmonie et la mélodie. Tout cela découle d'un travail intellectuel permis par la relation des nombres appliquée aux intervalles.

Mais un problème se pose. Le ressenti de la musique n'est pas mathématique. Lorsqu'on écoute un morceau issu du concept de Pythagore, dont toute la musique occidentale est empreinte, il n'y a pas d'idée mathématique qui surgisse en nous. Il y a alors une opposition entre ce qui est compris par la raison et ce qui est ressenti en guise d'émotions. Le concept en musique exige des principes mathématiques. En effet, il y a ce qui découle de la tradition pythagoricienne. On peut aussi songer au dodécaphonisme de Schönberg avec des principes d'une rigueur extrêmement poussée. Mais à l'oreille, il nous est impossible d'entendre son système atonal.

Étant donné qu'*a priori*, il n'y a rien qui fait le lien entre ces deux dimensions (dimension rationnelle et dimension affective), il faut alors se concentrer exclusivement sur le phénomène d'apparition musical. C'est à quoi la phénoménologie s'intéresse, comment la musique nous apparaît. Comme le concept ne peut l'expliquer, il faut se concentrer, analyser et étudier scrupuleusement, du mieux que nous le pouvons, la musique en elle-même.

### *b/ Analyse du son musical pour expliquer notre ressenti musical*

En effet, dans une gamme chromatique, nous progressons en ayant l'impression d'une continuité banale. Puis nous avons une impression de surprise lors du retour de la première note dans l'octave. C'est le passage de « l'ainsi de suite » au « retour du déjà entendu ». Autrement dit, il y a un passage de la quantité à la qualité qui surgit d'après ce que Hegel a appelé des « lignes nodales »<sup>1</sup>.

C'est pourquoi nous comprenons, lors d'une écoute musicale, qu'il y a une beauté harmonique qui se dégage des accords, parce que nous avons intégré le concept de Pythagore, et que nous sommes en quelque sorte conditionnés culturellement. Mais en même temps, comme le précise Pierre Kerszberg, il y a quelque chose d'autre qui précède cela. Il y a une attention particulière que nous accordons au morceau musical qui surgit, lorsque la musique est jouée. La musique nous frappe sans que nous le voulions, et notre conscience est dans un état particulier. C'est pour cela qu'il faut revenir aux sources d'apparition de la musique pour comprendre ce sentiment.

---

<sup>1</sup> Cf. Kerszberg, *Éléments pour une phénoménologie de la musique*, Annales de phénoménologie n°1, 2002, p.11

## II. Mise hors-jeu de la source factuelle

*a/ Besoin de comprendre comment la conscience sonore s'immisce dans la tenue audible*

Pierre Kerszberg montre que les *Leçons sur la phénoménologie de la conscience intime du temps* de Husserl sont limitées et insuffisantes<sup>2</sup>. Ces leçons posent le problème de l'appréhension d'un objet temporel par la conscience sonore. En effet, Husserl prend pour objet d'expérience un son d'une extrême simplicité, à savoir, le son continu. Il n'y mêle pas d'autres éléments de la texture sonore, tels le timbre, le rythme, ou encore l'intensité.

Cela n'est pas blâmable, car la musique comme nous l'entendons, a subi divers changements qui l'ont amenée à ce qu'elle est désormais devenue. Afin de pouvoir élaborer une phénoménologie de la musique, il faut s'intéresser à son essence physique la plus primitive qui soit, c'est-à-dire, un son. Le fait d'envisager une telle réduction phénoménologique, puis d'augmenter au fur à mesure la complexité des diverses textures sonores vise à répondre à la question de Pierre Kerszberg qui est: « Comment une rétention en conscience s'immisce comme par inadvertance dans la tenue audible »<sup>3</sup>. Il faut soulever plusieurs points pour y donner une réponse. Il faut pouvoir considérer cet objet spatial, le comprendre, comprendre comment il se diffuse, de quelle manière il est constitué et voir comment se fait le lien entre notre conscience de cet objet sonore et l'objet sonore en lui-même.

*b/ Besoin de comprendre l'objet sonore*

L'objet sonore est très particulier. Il diffère bien entendu de l'objet matériel que nos sens de la vue et du toucher peuvent appréhender de manière rassurante. Dans le cas de l'objet sonore, Pierre Kerszberg affirme que ses déterminités sensibles contrastent avec le mode de saisie du son<sup>4</sup>. La saisie est originaire et adéquate à son objet. Mais c'est un objet qui est à la fois en nous et dans l'espace. L'objet sonore remplit l'espace de manière secondaire. Et la saisie que fait notre conscience de l'objet sonore prime donc sur la place de l'objet sonore dans l'espace. Ce point est important, car cela montre le lien unique et intime que notre conscience entretient avec l'objet musical ; ceci en opposition à Plessner, qui confère au son la propriété de voluminosité. Le son n'est pas situé à un emplacement précis, mais il gonfle en prenant place dans la spatialité selon ces déterminités propre.

Pour Plessner, l'essence du son forme l'extension de la musique dans l'espace, de manière acoustique et analogue à l'essence de l'homme. Mais pour Kerszberg, ce sont les objets matériels qui possèdent la primauté de l'espace, contrairement aux objets sonores. Il y a une différence phénoménologique qui change le rapport de notre conscience à l'objet sonore. La phénoménologie, en tant que description de ce qui apparaît comme cela apparaît, doit éliminer tout ce qui fait obstacle à l'appréhension de l'objet sonore.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p.14

<sup>3</sup> *Ibidem*, p.14

<sup>4</sup> *Ibidem*, p.15

Par exemple, lorsque nous imaginons un objet sonore dans l'espace<sup>5</sup>, nous le faisons par analogie avec un fluide, ou quelque chose présenté comme matériel par l'imagination. Nous faisons un rapprochement avec l'objet matériel par illusion. C'est pour cela également que l'objet sonore prend place dans l'espace de manière non primordiale.

Husserl ne considère aucune indépendance de l'effet sonore vis-à-vis de sa source. Mais il devrait y avoir cette autonomie de l'effet sonore, car c'est ce qui donne une réalité de fait au son.

En effet, ce n'est pas le violon qui nous frappe, mais c'est le son que dégage le violon. Et si nous nous imaginons dans une situation acousmatique où il n'y aurait aucun référentiel, c'est-à-dire aucune source sonore identifiable, l'objet sonore nous frapperait aussi. Et il y a donc là une possibilité de faire une phénoménologie en rayant toute forme de matérialité pour se concentrer exclusivement sur l'objet sonore. Pierre Kerszberg appelle cela l'« énigme du rapport soi-disant intentionnel entre l'inspiration initiale et l'œuvre constituée »<sup>6</sup>. Ce cadre acousmatique est un argument qui soutient la thèse de la dérive attentionnelle. Car il est difficile, voire impossible, d'avoir conscience d'une structure précédant la création d'une musique, lorsque nous en écoutons une. En effet, selon Pierre Kerszberg, nous pouvons être touchés par une musique sans connaître les conditions d'être de cette musique. Ainsi, dans le cas de la musique à programme, c'est le support littéraire qui cause la musique. Le fait d'être sensible à la musique sans la comprendre n'est pas un problème pour Pierre Kerszberg. La compréhension de l'œuvre musicale est secondaire. Et donc, tout ce qui lie la musique et le matériel doit être abstrait.

Nous devons exclure de notre imagination tout ce qui pourrait nuire à la possibilité d'une phénoménologie propre au phénomène musical. La connaissance que nous pouvons avoir de cette réalité musicale présuppose un total nettoyage de l'objet sonore afin de pouvoir en tirer son essence pure et, ensuite, élaborer une phénoménologie adéquate.

### *c/ Rupture visuelle de l'objet sonore*

Donc, la vision directe doit être neutralisée<sup>7</sup>. Car pour faire une phénoménologie de la musique selon l'auteur, il faut effacer toute image qui se collerait à l'objet sonore. Pierre Kerszberg donne l'exemple de Nietzsche qui démontre qu'il y a un rapport entre le phénomène de la musique et les personnages<sup>8</sup>, notamment dans le drame grec. Mais l'auteur montre que c'est simplement une histoire de symboles. En réalité, le personnage sur scène n'a aucune importance musicale.

Il symbolise seulement les émotions qu'il dégage pour les ancrer en nous-mêmes. « Le geste symbolise le sentiment ».<sup>9</sup> Il y a là une sorte de neutralisation de la source

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, p.16

<sup>6</sup> *Ibidem*, p.16-17

<sup>7</sup> *Ibidem*, p.19

<sup>8</sup> *Ibidem*, p.17-18

<sup>9</sup> *Ibidem*, p.19

sonore et visuelle que sont les personnages.

La neutralisation de l'objet visuel permet une conscience de la musique pure et une véritable phénoménologie de la musique. Cette rupture amène à une écoute plus attentive, un retour sur soi plus poignant et profond. C'est une propriété que possède la musique. Elle fait travailler notre esprit dans son inconscient.

### **III. Réduction phénoménologique de l'objet sonore**

#### *a/ Variation éidétique dans le cas du son*

Cette abstraction de la physicalité que Kierkegaard accomplit pour ne saisir que la musique, Husserl l'a effectuée pour rendre compte de l'essence même d'un objet sonore. Nous continuons dans une volonté d'abstraction afin de détenir une phénoménologie pure de la musique. L'*epochè* mise en œuvre par Husserl permet d'éliminer toute sorte d'éléments parasites contenus dans la musique, dans le but de parvenir à l'élément principal qui relie tous les objets sonores. C'est l'invariant qui rend possible les variantes. La variante se distingue de l'abstraction. Cela rappelle la situation acousmatique. Nous ignorons totalement la source sonore pour n'en appréhender que le son, ce qui induit qu'il y a une mise hors-jeu de la source sonore factuelle, comme nous l'avons vu précédemment.

Ce procédé dans le cas du son n'est pas si simple. Nous ne pouvons pas faire abstraction des éléments variables dans l'écoute musicale afin d'en faire ressortir l'invariant. Mais est-il possible de véritablement isoler cet invariant et de l'entendre ? Comment procède-t-on si tel est le cas ? Il faut répondre par une expérience de fait. Avant même d'effectuer une comparaison entre données, il faut détenir l'exemplaire arbitraire. Prenons un son et faisons le varier au maximum par imagination afin d'obtenir une espèce. Nous atteignons à ce moment-là une nécessité *a priori* qui ne laisse aucun doute, même avant l'expérience, sur le phénomène sonore : c'est une intuition d'essence. Contrairement à l'induction qui procède simplement par juxtaposition d'éléments analogues ou semblables, et qui reste tributaire de la contingence, dans le cas d'une généralité empirique de comparaison et répétition de données du même type.

L'imagination, dans le cas de la généralité éidétique pure, ne se présente pas. C'est la conscience qui suit de façon intuitive les faits de variations éidétiques découlant de l'*eidos*. De plus, elle détient son propre arbitraire. C'est-à-dire qu'elle peut par elle-même s'arrêter « sur telle multiplicité de variantes, quand nous savons que la suite ne nous apportera plus rien de nouveau »<sup>10</sup>. C'est l'intuition des essences qui permet une liberté de vagabonder entre telle ou telle variation, d'en choisir ou d'en délaisser, tout en saisissant naturellement l'*eidos*, sans avoir besoin d'abstraction.

Mais si toutes les variantes sont possibles, le risque qu'il y ait deux déterminations qui pourraient se contredire est possible. Selon Husserl, il y a coexistence entre des déterminations qui s'excluent. « L'unité éidétique [...] est une « unité concrète

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, p.22

ambiguë » d'individus s'excluant de la sorte dans la coexistence ».

*b/ Réduction phénoménologique dans le cas du son (eidétique des lignes nodales)*

En effet, c'est le cas dans la progression des sons dans une gamme. Lorsque nous avons parcouru la gamme, il y a des sons qui retentissent de façon harmonieuse. Car entre ces sons se trouvent des déterminités qui paraissent semblables et d'autres moins semblables. Nous voyons une coexistence conflictuelle. Assurément, il y a une différence eidétique et une similitude, que nous ressentons. L'accord musical n'est pas seulement une histoire de « tension originaire entre déterminations incompatibles »<sup>11</sup>, mais il y a en son sein une différence eidétique qui est celle des lignes nodales. C'est le passage de la quantité à la qualité qui rend les accords différents les uns des autres. Peut-elle rendre compte du passage à la réduction phénoménologique et peut-on saisir le sens de la musique par cela ?

Il faut se poser la question du sens musical qui n'est pas si évident que cela. Et c'est en répartissant ces sons dans le temps que nous pourrions nous rendre compte de « l'unité concrète ambiguë ». C'est au bout d'un certain temps que nous comprenons la compatibilité des incompatibilités qui seraient prises seules et séparément. Le monde tout entier est d'ailleurs fait de contraires, de tensions qui se côtoient ensemble.

Dans la musique moderne, la composition suit des périodes de tension et de résolution, dans la succession d'accords qui laissent place à un état de tension qui est résolu par la suite.

C'est pour cela qu'il faut se concentrer sur l'apparition phénoménale de l'objet sonore dans le flux de la temporalité. En effet, le temps d'une écoute musicale est très complexe pour notre esprit. Étant donné le lien étroit qui lie ce qui est sonore à notre esprit, comment comprendre son déroulement et son apparition en nous-mêmes ? Le flux temporel est nécessaire à l'apparition du phénomène musical.

Nous remarquons, par conséquent, que l'intentionnalité, ici, n'est pas évidente et qu'elle est aussi limitée. Car l'intentionnalité est un état dans lequel nous nous trouvons avant même l'écoute musicale, dans le but de lui donner un sens. Cet état paraît être, pour notre auteur, une coupure entre notre soi et la musique. Nous ne sommes pas touchés par la musique et son effet est nul sur notre conscience. Ce sera l'attentionnalité qui va prendre de l'importance, que Kerszberg définit comme « propriété nodale de la sensibilité en chemin vers un sens inattendu »<sup>12</sup>. Cela tend à démontrer que notre sensibilité possède une tendance irrépressible à se tourner vers un état d'attention au moment même où l'œuvre musicale se fait entendre. Nous remarquons que si nous parlons d'un sens inattendu, c'est un sens qui dépend de chacun de nous, sans être prédéterminé, ce qui n'est pas évident.

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, p.23

<sup>12</sup> *Ibidem*, p.21

#### IV. La musique, un objet temporel

##### *a/ Expérience de la continuité d'une mélodie.*

Lorsque nous écoutons une mélodie, nous faisons l'expérience d'une continuité d'un ensemble de sons. Mais c'est une continuité qui n'est pas similaire à celle qui s'établit entre les sons de l'octave s'élevant de manière continue, telle une sirène. La conscience du rythme doit être comprise dans sa matrice première. C'est pour cela que l'auteur se pose la question de l'existence d'un proto-vécu du rythme. La discontinuité constitue la base de la continuité.

Comment s'agencent les sons dans notre conscience mémorielle, tandis que la mélodie progresse dans le temps ?

Plusieurs notions sont importantes ici: rétention, rythme, expérience culturelle. Il y a d'abord la notion de rétention, introduite par Husserl dans ses *Leçons sur le temps*. Une mélodie se comprend uniformément. Il faut une suite, un contenu, un champ, pour ensuite pouvoir se rapporter au début et lui donner un sens. La rétention est la juxtaposition des parties musicales qui colle le passé au présent.

Bien sûr, tout cela est possible lorsque notre oreille est conditionnée culturellement. Il faut qu'elle fasse la différence entre l'activité sonore perpétuelle de la vie et le commencement d'une œuvre musicale. Pierre Kerszberg nous amène à penser que nous sommes inconsciemment conditionnés pour écouter d'une façon particulière et rétentionnelle.

Aussi, le rythme possède un rôle important dans le phénomène de rétention. En effet, notre captation d'une œuvre musicale ne peut pas se faire sans discontinuité du rythme et des fréquences. Ce sont les mouvements de timbre, d'intensité, de rythme, le changement, qui permettent à notre conscience mémorielle de retenir le tout. Tout cela confère à la musique son extension temporelle propre à notre conscience musicale, en dehors d'un temps objectif.

##### *b/ Le temps objectif mis hors circuit*

C'est la conscience rétentionnelle qui maintient les sons tout juste écoulés en unité. Ce qui forme un *continuum* qui se modifie en permanence. Mais il y a deux sortes d'objets temporels que Husserl distingue. Il y a l'objet transcendant (l'objet qui retentit réellement) et l'objet immanent qui est l'acte d'écouter une musique. Lorsque le premier passe au second, il y a un affaiblissement du son. « Notre accoutumance tend à nous le rendre plus distant », écrit Kerszberg<sup>13</sup>. De même, lors de l'irruption d'un son inattendu dans notre quotidien (alarme anti-vol de voiture, par exemple), nous sommes au départ très attentifs, puis, la surprise passée, nous retournons à nos occupations. Mais il y a dans la musique quelque chose qui domine cela. C'est l'unité qui conserve l'écoulement musical hors du temps. L'objet musical possède une matière extratemporelle, permise par le halo rétentionnel

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, p.26

qui perdure dans notre conscience.

En effet, lors d'une écoute, nous sommes rattachés au tout-juste-passé. Pour comprendre une mélodie, nous retenons de manière incontrôlée son début. Les sons que nous venons tout juste d'entendre sont en quelque sorte inséparables du présent. Cela, contrairement à l'expérience du ressouvenir, où je peux de moi-même, à ma guise, me rappeler un concert qui date de la veille, par exemple. C'est ainsi qu'il y a une double séparation du temps objectif, de l'objet temporel immanent. Il y a, d'un côté, les multiples rétentions dans le présent d'un tout et, de l'autre côté, il y a les représentations qui diffèrent de la présentation de la musique vécue sur le moment. Ces deux morceaux du temps objectif combrent notre conscience mémorielle. Mais à certains moments, rétention et ressouvenir se fondent entre eux, comme lorsque nous essayons de nous rappeler comment était un moment particulier, précédemment entendu. Je peux librement me ressouvenir du tout-juste-passé. Ce qui tombe dans le passé lointain garde son identité en faisant fusionner la rétention et le ressouvenir, quand on fait une récapitulation du tout-juste-vécu.

Après cela, nous pouvons accéder à une durée subjective. C'est-à-dire que nous comprenons de manière intentionnelle l'unité de la durée de la mélodie. Le présent n'est pas un point unique, mais il est un champ de présence, qui lui confère un caractère qui le dilue et qui lui fait perdre son concept de pureté. Le commencement d'une mélodie ne peut pas être compris comme commencement à lui seul, comme un point. C'est la rétention et la protention qui font durer le présent. La rétention colle le tout -juste-passé au présent, constituant ainsi un halo rétentionnel.

Le temps objectif résulte de situations temporelles fixes. « Il s'agit des matrices primaires de ce que sera un rythme »<sup>14</sup>. Ce qui rend le temps objectif non constituable, car sinon, le rythme pourrait ne pas être compris. Le changement rend possible l'appréhension de l'unité. Il n'y a donc pas d'abstraction pour saisir l'*eidōs* son. Ce sont les variations eidétiques qui unifient le tout par notre conscience.

## **V. Une dérive attentionnelle et une intentionnalité perdue.**

### *a/ Dérive attentionnelle correspondant à la structure eidétique du donné musical*

D'après Pierre Kerszberg, le phénomène de la dérive attentionnelle, lorsque nous écoutons une musique, est nécessaire. Car cela est inscrit dans le donné musical et dans notre conscience. En effet, lorsque nous écoutons une musique, il y a des changements qui s'opèrent au fur et à mesure dans le temps, au même moment que dans notre conscience. Et chaque changement détourne notre attention. C'est dans les phases rétentionnelles qu'il y a un changement d'attention qui s'opère en nous.

En musique nous pouvons parler de plusieurs commencements. Car le temps musical s'agence en successions de durées. A ce moment-là, le temps objectif est réduit, il ne revêt pas de caractère d'importance.

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, p.30

Au sein du matériau musical, il y a alternance de temps différents. Le temps spatialisé domine le temps pur, que notre conscience perçoit et, inversement, lorsque c'est le temps pur qui domine à son tour.

Et, à chaque nouveau commencement, il y a une modification dans le tout-juste-passé, auquel notre esprit se rapporte. C'est le phénomène de l'intermittence dans laquelle notre attention est mise en mouvement. C'est la dérive attentionnelle. C'est un phénomène qui touche à la structure eidétique du matériau sonore et nous ne pouvons donc pas échapper à cette dérive.

La musique dérive, elle aussi. Mais différemment de nous. Elle dérive selon son système de modulation. Mais elle ne se recouvre pas avec la dérive attentionnelle.

La durée pure se trouve dans la phase située entre deux commencements. Cette durée ne se vit pas pleinement dans le présent. Sauf lorsqu'elle se constitue en tant que durée pure. Mais nous sommes conscients d'une durée pure lorsqu'elle se trouve dans le tout-juste-passé. L'aspect facticiel de la musique est neutralisé. La conscience attentionnelle se dirige vers le matériau sonore qui est en pleine neutralisation. Donc d'emblée, il ne s'entend pas. « La durée pure est remémorée par procuration dans les phases d'intermittence. »<sup>15</sup> Ce sont des phases dans lesquelles la neutralisation s'en va.

La perception de la musique ne se fait jamais pleinement dans le présent. Grâce à l'écho de la durée pure originelle, nous percevons la musique dans un présent, où nous voyageons dans le passé. Nous expliquons cela avec les halos rétentionnels, dont les sons passés sont sans cesse rattachés au présent.

La matière sonore est ainsi unique en son genre. Car elle est en premier lieu matériellement identique à elle-même et, en même temps, de par sa situation temporelle, elle diffère dans son individualité. Elle garde une unité perçue identique dans le fait d'être sans cesse changeante.

#### *b/ Rapport avec soi de manière inconsciente*

Il est difficile de percevoir, dans le même instant, une durée pure et la mélodie. Soit nous nous rendons compte que la mélodie est une durée et la conscience de la mélodie est plus différente que la conscience de la durée pure de la mélodie. Soit nous avons conscience de la mélodie qui est tout juste en train de se dérouler et, alors, nous ne nous rendons plus compte de la durée pure à ce moment-là. C'est donc le fait de ne pas nous rendre compte immédiatement de la durée pure qui provoque notre dérive attentionnelle.

Cette dérive attentionnelle, nous explique Kerszberg, nous met face à notre « moi » le plus profond. C'est une sorte de découverte inconsciente de soi. Nous sommes face à une altérité en nous qui représente le passage du son brut à la musique. C'est un passage un peu extraordinaire. Car le sens d'un son pris seul évolue considérablement lorsqu'il est intégré à une musique. C'est notre conscience, grâce à la dérive attentionnelle ancrée dans le donné musical, qui est touchée par ce changement. Cela s'effectue par des phases de tension et de

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, p.33

relâchement. Nous regardons autour de nous, puis nous revenons à la musique, nous nous évadons, puis nous revenons et, ainsi de suite, « sans aller aussi loin qu'une force intentionnelle »<sup>16</sup>. Car selon l'auteur, le cas de l'intentionnalité est un cas de conscience morte. Il est impossible d'empêcher nos souvenirs de ressurgir lors d'une écoute.

## **Conclusion et critique**

Pierre Kerszberg développe une phénoménologie de la musique d'une manière concrète et convaincante. En effet il étudie la musique en la dépouillant, en comparant son essence pure, puis l'enrichit pour voir quel est son impact sur nous à travers le flux temporel. Son vécu de la musique correspond bien à la phénoménologie qu'il en fait. Mais a-t-il réellement saisi le sens musical ? Le fait de vivre une musique pleinement en étant dans l'acte de sa réalisation, de sa concrétisation ?

En effet, Pierre Kerszberg n'a pas tort lorsqu'il affirme que la musique possède un autre sens qu'un sens mathématique, lorsqu'elle s'accomplit. Le problème provient de la manière de notre écoute vis-à-vis d'une œuvre lorsqu'elle s'accomplit. Pierre Kerszberg effectue une analyse très poussée et cohérente. Mais il ne possède qu'un seul point de vue. Il considère la musique en tant qu'auditeur mélomane et il ne considère pas le musicien accomplissant l'acte musical, ou bien encore le compositeur qui, en composant, donne un sens musical à son œuvre. Ce qui en résulte est la forme musicale.

Le fait de présenter l'œuvre musicale requiert une attention très particulière que nous pourrions appeler attention absolue. Il faut anticiper et nous pouvons le faire car nous possédons bien une intention de représenter une structure sonore concrète avant de passer à la réalisation de cette dernière. L'intentionnalité n'est donc pas un cas de conscience morte, contrairement à ce que pense l'auteur. Selon lui, nous subissons de façon nécessaire les apparitions de souvenirs que l'objet musical fait remonter.

La dérive attentionnelle selon Pierre Kerszberg ne permet pas une conscience qui vit pleinement l'œuvre, dans la mesure même où notre conscience s'évade de temps en temps.

Une œuvre qui est parfaitement interprétée mérite peut-être que nous l'écoutions plusieurs fois pour l'avoir bien saisie. Nous vivons complètement la musique lorsque nous sommes préparés à elle. Il y a sans aucun doute un travail préalable qui prépare notre conscience à vivre un moment, une forme qui est en définitive la cohérence d'un itinéraire d'expansion et de compression. En effet, Patrick Lang, dans l'un de ses articles, explique qu'il est naturel, lorsque nous quittons l'environnement sonore quotidien pour entrer en rapport avec l'objet musical, d'avoir le désir d'en sortir afin de retrouver la stabilité éprouvée avant l'écoute. Et cela, sans dérive attentionnelle lors de l'écoute. Lorsque nous faisons une pause dans notre écoute musicale, il y a la présence d'une discontinuité qui intervient à ce moment-là. Ce sont les rétentions qui feront les frais de cette discontinuité, dont la conséquence sera une perception falsifiée (erronée) de l'objet musical. Le besoin nécessaire d'une continuité dans l'écoute musicale possède son importance afin que l'auditeur puisse se remémorer l'écoute. En effet, la réflexivité qui suit l'écoute de l'objet musical semble requise afin d'en

---

<sup>16</sup> *Ibidem*, p.34

saisir l'essence.

Pour un musicien qui vit l'acte musical, l'attention absolue est nécessaire afin de respecter le déroulement entre tension et relâchement de l'œuvre musicale. Mais la dérive attentionnelle est un cas courant où, en tant qu'auditeur, nous nous promenons dans nos profondeurs inconscientes. Comme une sorte d'échappatoire. Mais ce n'est pas une loi phénoménale.

En effet, la possibilité d'ouvrir son esprit pour vivre pleinement le moment présent grâce à des formes de méditation et de concentration paraît être une solution dans le cas de la dérive attentionnelle. Car se libérer de ses affects permet de n'échapper à aucun moment du déroulement musical, et d'éviter ainsi l'échec de l'appréhension musicale.

## Sommaire

<u>Introduction</u> .....	2
<b>I) <u>Opposition entre concept et attention</u></b> .....	3
<i>a./ Le concept mathématique musical ne peut pas tout expliquer</i> .....	3
<i>b./ Analyse du son musical pour expliquer notre ressenti musical</i> .....	2
<b>II) <u>Mise hors jeu de la source factuelle</u></b> .....	4
<i>a/ Besoin de comprendre comment la conscience sonore s'imisce dans la tenue audible</i> .....	4
<i>b/ Besoin de comprendre l'objet sonore</i> .....	4
<i>c/ Rupture visuelle de l'objet sonore</i> .....	5
<b>III) <u>Réduction phénoménologique de l'objet sonore</u></b> .....	6
<i>a/ Variation éidétique dans le cas du son</i> .....	6
<i>b/ Réduction phénoménologique dans le cas du son (eidétique des lignes nodales)</i> .....	7
<b>IV) <u>La musique, un objet temporel</u></b> .....	8
<i>a/ Expérience de la continuité d'une mélodie</i> .....	8
<i>b/ Le temps objectif mis hors circuit</i> .....	8
<b>V) <u>Une dérive attentionnelle et une intentionnalité perdue</u></b> .....	9
<i>a/ Dérive attentionnelle correspondant à la structure eidétique du donné musical</i> .....	9
<i>b/ Rapport avec soi de manière inconsciente</i> .....	10
<b><u>Conclusion et critique</u></b> .....	11
Sommaire.....	13