

Chloé Calloc'h

Licence 3 de Philosophie

2019-2020

ANALYSE PHÉNOMÉNOLOGIQUE DE L'ESTHÉTIQUE DES FORMES

D'après l'article de Hans Mersmann

Sur la phénoménologie de la musique

Séminaire de phénoménologie de la musique

Dirigé par Patrick Lang, maître de conférences en philosophie et musique



UNIVERSITÉ DE NANTES

Table des matières

INTRODUCTION	3
I. LA POSITION D'UNE ESTHETIQUE PHENOMENOLOGIQUE DE LA MUSIQUE	4
A) Rupture avec toute interprétation affective	4
B) Exigences découlant du principe de l'analyse esthétique phénoménologique	5
II. L'OBJET D'UNE ESTHETIQUE PHENOMENOLOGIQUE DE LA MUSIQUE	6
A) L'œuvre musicale en tant qu'organisme unifié par des forces	6
B) Etude phénoménologique de l'intervalle	9
C) Constitution du contenu de l'œuvre	9
D) Morphologie historique de l'œuvre musicale	10
E) Respect de la singularité des œuvres	10
III. APPLICATION D'UNE ESTHETIQUE PHENOMENOLOGIQUE	12
A) Le thème et la période : dualité du motif et forme visible	12
B) Dérivation des formes principales répertoriées dans l'histoire	13
IV. POUR UNE EXTENSION DE LA PENSÉE D'ORGANISME	15
ANNEXES	17

INTRODUCTION

L'article sur lequel porte ce mémoire est *Sur la phénoménologie de la musique* de Hans MERSMANN, musicologue, compositeur et romancier allemand né en 1891 et mort en 1971. MERSMANN fut professeur à Berlin de 1926 à 1933 et dirigea la revue *Melos* de 1924 à 1933. Il fut relevé de ses fonctions du fait de son engagement en faveur de la musique nouvelle à l'ère d'une Allemagne marquée par le nazisme, défendant le traditionalisme musical, écrasant toute possibilité de musique nouvelle.

Cet article est extrait de la revue *Annales de phénoménologie*¹, parue en 2012, qui a pour source la revue allemande *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*², qui publia en 1925 les actes du Second Congrès d'esthétique et de science générale des arts ayant eu lieu à Berlin du 16 au 18 octobre 1924 à l'initiative de Max DESSOIR³. Le sujet traité est celui de la méthode à suivre afin d'opérer une analyse phénoménologique de la musique, une analyse de l'esthétique des formes d'un point de vue objectif.

Nous suivrons l'articulation du texte divisé en trois parties par Hans MERSMANN lui-même, à savoir tout d'abord la position d'une esthétique phénoménologique, ensuite l'objet d'une esthétique phénoménologique, et finalement l'application d'une esthétique phénoménologique. Enfin nous verrons une extension de la pensée d'organisme introduite dans cet article par MERSMANN.

¹ Hans Mersmann, « Sur la phénoménologie de la musique », dans *Annales de Phénoménologie*, Berlin, 2012, pp. 295-311. https://annales.eu/wp-content/uploads/sites/6/2017/02/annales_2012.pdf

² *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* [Revue d'esthétique et de science générale des arts], vol. XIX, n° 1-4, Stuttgart, Ferdinand Enke, 1925, 458 p.

³ Max Dessoir (1867-1947), docteur en philosophie et en médecine, enseigna la philosophie à l'université de Berlin de 1897 à 1934. Il fonda en 1906 la revue *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, qu'il dirigea jusqu'en 1943, et en 1909 la *Gesellschaft* (Société) de même nom, qui organisa quatre congrès internationaux entre 1913 et 1930.

I. LA POSITION D'UNE ESTHÉTIQUE PHÉNOMÉNOLOGIQUE DE LA MUSIQUE

Dans cette première partie, il s'agit donc de connaître la position d'une esthétique phénoménologique, en excluant ce que l'on ne veut pas qu'elle soit (une approche romantique), ce qui s'y oppose (l'esthétique psychologique) et enfin les exigences et principes d'une telle esthétique. Précisons que par « position » nous pouvons entendre également le point de vue : il est ici question de connaître la façon la plus légitime d'aborder une œuvre phénoménologiquement, de connaître la démarche qui doit nous guider dans l'analyse. Bien souvent, les musicologues en sont restés à ce problème préliminaire à l'analyse qu'est celui de savoir, de croire, de justifier quelle était la meilleure méthode d'analyse de la musique. De fait, ils perdaient de vue la visée principale de l'analyse musicale : l'objet musical en lui-même. Ils se retrouvaient à avoir une réflexion sur l'analyse et non pas sur l'objet : l'œuvre musicale.

A) Rupture avec toute interprétation affective

MERSMANN vise tout d'abord à écarter ce qui ne convient pas à une esthétique phénoménologique, et en premier lieu l'approche romantique qui a déjà été éliminée des diverses méthodes d'analyse de la musique. Cette dernière est écartée parce qu'elle est « une interprétation incertaine, travaillant avec des références affectives, des images et des périphrases poétiques »⁴. Ainsi nous comprenons qu'elle relève d'une forme affective et est donc trop subjective pour être un moyen d'analyse phénoménologique.

Cependant, cette tradition romantique garde une certaine force à l'époque où MERSMANN s'adresse au Second Congrès d'esthétique et de science générale des arts, car à cette époque l'esthétique psychologique s'appuie sur cette empathie fondée sur les affects décrite par la tradition romantique. Ainsi, nous comprenons que l'esthétique phénoménologique doit également s'éloigner de l'esthétique psychologique puisque cette dernière s'appuie sur des affects, ce qui la rend subjective ; or la phénoménologie se veut objective. L'opposition entre esthétique psychologique et esthétique phénoménologique n'est cependant pas si nette ; en effet, l'esthétique psychologique n'est pas dépassée, elle n'est pas entièrement construite et

⁴ Hans Mersmann, « Sur la phénoménologie... », *art. cit.*, p. 295.

continue de se développer à l'époque du Second Congrès. Cela empêche donc de l'appréhender dans sa totalité et de pouvoir réellement connaître sa trajectoire et donc ce qu'elle deviendra. De fait, il n'est pas possible d'affirmer, à cette période, qu'il y a une réelle opposition entre l'esthétique psychologique et l'esthétique phénoménologique. Mais alors, quelles sont les exigences impliquées par le principe de l'analyse esthétique phénoménologique ?

B) Exigences découlant du principe de l'analyse esthétique phénoménologique

Tout d'abord, ce genre d'analyse requiert d'élaborer « de façon conséquente un principe de la contemplation et [de] l'appliquer à la totalité des phénomènes »⁵. Par phénomène nous pouvons comprendre les œuvres d'art en général et tout particulièrement les œuvres musicales. Nous verrons dans la deuxième partie que ces phénomènes peuvent également être vus comme des organismes. La contemplation dont nous parle ici MERSMANN n'est pas une contemplation au sens premier du terme, nous renvoyant à l'action de regarder quelque chose longuement, avec attention, laissant nos affects s'y mêler. Ici la contemplation tente de se détacher de toute « relation au moi »⁶ et ce afin de supprimer « tous les facteurs associatifs de la contemplation »⁷. Autrement dit, il s'agit de s'écarter de tout ce qui s'ajoute à la contemplation tel que les jugements de goût, les questions sur ce qu'a voulu transmettre l'artiste (que ce soit le compositeur, l'interprète...), tout ce qui dépend des affects et risque donc d'être subjectif. En effet, ce genre d'analyse tend « à des résultats d'une objectivité maximale »⁸, on comprend donc mieux qu'il faille éloigner toute relation au moi, que ce soit ce que l'on ressent subjectivement ou ce que l'on attribue au créateur (que ce soit fondé ou non). Cela engendre « un caractère contraignant »⁹, gage d'une analyse sérieuse. Ainsi, nous comprenons que l'analyse esthétique phénoménologique prend pour origine les œuvres elles-mêmes et rien d'autre qui puisse y être associé.

⁵ Hans Mersmann, « Sur la phénoménologie... », *art. cit.*, p. 298.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

II. L'OBJET D'UNE ESTHETIQUE PHENOMENOLOGIQUE DE LA MUSIQUE

Comme nous venons de l'apprendre, l'objet de la contemplation est donc l'objet d'une esthétique phénoménologique de la musique : l'œuvre d'art musicale. Nous allons désormais nous intéresser à l'importance de l'ouïe. Celle-ci permet d'accéder aux éléments primaires et secondaires de la musique et d'agrandir le prisme de notre analyse au contenu de l'œuvre pour en percevoir – d'un point de vue objectif – la place qu'elle a par l'évolution historique de sa forme.

A) L'œuvre musicale en tant qu'organisme unifié par des forces

L'ouïe nous permet d'accéder aux éléments sonores comme propriétés acoustiques, il est donc utile de comprendre son fonctionnement. Nous considérons deux types d'éléments sonores. D'une part, les éléments primaires, composantes les plus petites à partir desquelles tout est construit. Ce sont les éléments suivants : mélodiques, harmoniques et rythmiques. Notons que nous pourrions penser que le plus petit élément primaire indécomposable soit le son, mais ce n'est pas le cas et nous comprendrons pourquoi tout au long de cette partie. D'autre part, les éléments secondaires, composés d'éléments primaires. Ce sont les éléments suivants : la dynamique (élément relatif aux différences d'intensité), l'agogique (légères modifications de rythme) et le timbre – « qualité spécifique d'un son indépendant de la hauteur, de la durée et de l'intensité, résultant essentiellement du concours des harmoniques qui accompagnent la note fondamentale jouée »¹⁰.

Nous voyons donc qu'une œuvre musicale est constituée d'éléments primaires sonores et de ses composés que sont les éléments secondaires sonores. MERSMANN considère le phénomène musical comme un organisme, et c'est ici que cette analogie prend tout son sens ; une définition d'organisme peut être la suivante : « être vivant ; ensemble des organes qui le constituent »¹¹. Ainsi, l'œuvre musicale serait un organisme, composé d'organes interdépendants les uns des autres afin de fonctionner et de s'accomplir en tant qu'unité : l'œuvre musicale. Les organes de cet organisme seraient les éléments sonores primaires et

¹⁰ Définition de timbre (acoustique) issue du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. <https://www.cnrtl.fr/definition/timbre>

¹¹ Définition d'organisme. <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/organisme/>

secondaires, que MERSMANN nommera les forces. Ainsi cet organisme est vu comme une « unité de nombreuses forces entrelacées et mutuellement conditionnées »¹². Nous avons déjà rencontré cette idée de conditionnement mutuel des parties dans l'article de SIMMEL étudié dans le cadre du séminaire¹³. Effectivement, pour SIMMEL cette relation est essentielle au sein d'une œuvre : il affirme que « telle mise en forme d'une partie [est reliée] à l'attente de telle autre »¹⁴. Et cette liaison, cette dépendance entre les parties est nommée « loi »¹⁵ par SIMMEL, non pas au sens d'une loi extérieure à l'œuvre et à laquelle elle se soumet mais bien plus en tant que loi interne à l'œuvre elle-même, garante de sa liberté et de sa cohérence. Ce type de loi est de nature relationnelle et nécessaire entre plusieurs parties, par exemple la relation de dépendance entre une tension et une résolution est nécessaire afin que ces dernières existent. En effet, une tension sans résolution n'est pas une tension ; et il en va de même pour une résolution sans tension préalable. Cela met donc en valeur une certaine dépendance entre les parties, mais plus encore une interdépendance nécessaire à la formation d'un tout musical cohérent : « puisque tout élément de l'œuvre d'art, quel qu'il soit, peut être considéré comme le premier, et aussi comme le second, rendu nécessaire par l'autre conformément à une loi, le tout revêt par conséquent le caractère de la nécessité »¹⁶. Cette idée de SIMMEL est ici réactualisée par MERSMANN. Malgré le conditionnement mutuel des forces – cité plus haut –, afin de les analyser il faut les détacher les unes des autres pour les voir dans leur singularité. Cependant il n'est pas possible de réellement les isoler les unes des autres, autrement elles perdent de leur substance. En effet, il faut comprendre qu'au sein d'une œuvre les forces se déterminent mutuellement les unes les autres. Ainsi, une force totalement isolée des autres forces (et par-là même de l'unité de l'œuvre) devient puissance d'elle-même, elle est diminuée ; alors que prise au sein de l'œuvre, avec ses relations de conditionnement mutuel avec les autres forces, elle est force en acte, elle existe pleinement sous la forme la plus développée et la plus complète de son être. Les forces ne se montrent que dans la relation, on ne peut pas penser un écosystème stable dans lequel on ôterait un élément et où, dans le même temps, les autres éléments continueraient leurs rôles sans en être affectés. Nous pouvons noter ici qu'il n'y a aucune démonstration de la part de MERSMANN pour nous indiquer la similitude

¹² Hans Mersmann, « Sur la phénoménologie... », *art. cit.*, p. 300.

¹³ Georg Simmel, 1858-1918, philosophe et sociologue allemand contemporain d'Edmund Husserl.

¹⁴ Georg Simmel, « La légalité dans l'œuvre d'art », trad. fr. P. Lang, *Annales de phénoménologie* n°8, 2009, p. 115.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

entre un phénomène et un organisme, mais nous l'acceptons à titre d'axiome ; de plus, ce terme d'organisme semble être une belle analogie de l'œuvre musicale. À l'époque de MERSMANN les théories musicologiques (non phénoménologiques) pensent la musique comme une « succession de sonorités construites »¹⁷ ; or cela enlève toute forme de conditionnement mutuel entre les sons, nous plaçant donc dans une pensée où la place des sons, les rapports s'entretenant entre eux n'ont plus d'importance, les rendant ainsi forces en puissance. Mais la succession des sons est l'incarnation d'un flux d'énergie ascendant et redescendant, créant tensions et résolutions. Ces processus de tension et de résolution sont visibles à différentes échelles de l'œuvre, que ce soit dans le plus petit phénomène élémentaire (l'enchaînement *do, ré, do* par exemple) ou dans une opposition formelle (entre une exposition et une réexposition par exemple). Nous pouvons illustrer cela par un exemple tiré de l'article de MERSMANN : un développement harmonique, « même dans ses répercussions les plus compliquées, apparaît comme évolution d'une force centrale, la tonique originaire »¹⁸. En effet, un développement harmonique serait l'évolution d'une force centrale qui serait la tonique originaire (le premier degré) autour de laquelle pourront évoluer les autres degrés de la gamme mais qui finiront le plus souvent par retomber sur cette tonique originaire, formant l'unité du développement harmonique. À ce titre, le terme de « modulation »¹⁹ n'est pas un terme approprié selon MERSMANN, il vaudrait mieux nommer cela une « évolution »²⁰. En effet, par modulation nous pouvons comprendre « changement d'un ton à un autre et/ou d'un mode à un autre à l'intérieur d'une même composition musicale, conformément aux règles de l'harmonie ; transition qui opère ce passage »²¹ ; il s'agit bien de ce que MERSMANN reproche à ce terme, car au lieu de penser l'œuvre musicale comme un flux croissant, cela nous renvoie plutôt à une œuvre musicale décousue. Avec ce que nous venons de voir, nous pouvons comprendre qu'une investigation phénoménologique contiendra nécessairement trois phases méthodiques. Premièrement, la question des forces à reconnaître, à isoler mais sans en perdre l'interdépendance avec les autres forces, au risque de les diminuer, de les faire passer de forces en acte à forces en puissance. Ensuite, une fois que nous avons connaissance des forces, nous cherchons les lois qui les régissent, lois au sein desquelles les forces se

¹⁷ Hans Mersmann, « Sur la phénoménologie... », *art. cit.*, p. 300.

¹⁸ *Ibid.*, p. 300-301.

¹⁹ *Ibid.*, p. 301.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Définition de modulation, tirée du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. <https://www.cnrtl.fr/definition/modulation>

développent. Enfin il faudra prendre note de ce développement qu'est l'évolution des forces, donnant une forme au contenu.

B) Étude phénoménologique de l'intervalle

Tous les faits mélodiques sont fondés par la grandeur de l'intervalle (l'ambitus) et sa direction (ascendante ou descendante). Son degré de fusion fonde des faits harmoniques et son emplacement dans l'espace fonde les faits rythmiques.

L'appartenance de l'intervalle aux formes fondamentales « accordiques »²² (accord habituel de tierce, quinte, octave) ou « diatoniques »²³ (accord prenant en compte les demi-tons, les tons et les septièmes) est un facteur stylistique.

À partir de cette étude phénoménologique de l'intervalle découle la suite de l'analyse phénoménologique de l'œuvre musicale.

C) Constitution du contenu de l'œuvre

MERSMANN emploie le terme de « forces tectoniques »²⁴ par analogie pour nommer les forces que nous avons évoquées auparavant. Nous pourrions définir ce que sont les forces tectoniques en géologie de la manière suivante : ce sont les forces internes qui modèlent et modifient les reliefs de l'écorce terrestre. Ainsi, nous voyons que les forces tectoniques de l'œuvre musicale créent du relief, donnent une certaine forme à l'œuvre. Et cela se fait grâce à l'opposition du motif et de la ligne, termes que nous définirons et éclairerons d'un exemple dans la troisième grande partie. Grâce au repérage de la ligne et du motif, nous voyons apparaître les différents procédés dans l'œuvre musicale : séquences, correspondances, opposition, variantes, développements... Ainsi, pour MERSMANN, « le contenu de la musique [consiste] dans la somme de ses éléments tectoniques »²⁵, ainsi le contenu d'une œuvre musicale est le résultat d'une addition de ses éléments tectoniques, de ses forces tectoniques. Mais ce contenu peut également être déterminé par des incidences externes à l'œuvre. Ces

²² Hans Mersmann, « Sur la phénoménologie... », *art. cit.*, p. 301.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 302.

²⁵ *Ibid.*

incidences externes peuvent être objectives (telles qu'un texte, un programme, un titre accompagnant l'œuvre) ou subjectives (il s'agit de la composition de l'œuvre avec, dans le même temps, connaissance d'un texte, d'un programme ou d'un titre dont le compositeur s'inspirera sans le revendiquer, sans même l'indiquer). Ainsi, le contenu primaire d'une œuvre se trouve être les forces tectoniques qui permettent elles-mêmes de tendre au contenant : la forme.

D) Morphologie historique de l'œuvre musicale

MERSMANN dit : « Le développement des genres et des formes est lui aussi un organisme »²⁶. Cela va de soi dans la continuité de l'analyse phénoménologique de l'œuvre musicale. En effet, MERSMANN établit une analogie entre le développement des genres et des formes et le développement d'un être vivant : tous deux connaissent différentes étapes d'évolution, de l'époque précoce du développement à la déchéance. Pour rester dans l'analogie végétale, nous pouvons comparer la durée de vie d'une fleur telle que le coquelicot qui est très éphémère et la fleur d'orchidée qui peut mettre des mois à faner. Chaque forme a sa propre histoire, au sens où l'évolution est différente pour chacune d'entre elles tant par le laps de temps (certaines formes seront très vite laissées de côté comparées à d'autres) que par le rythme du développement (certaines formes mettront plus de temps à être reconnues en tant que formes que d'autres). Pour illustrer cela, nous pouvons reprendre l'exemple de MERSMANN : la cantate après BACH (une fois « morte »²⁷) s'est développée d'une autre façon, changeant ainsi le contenu de ce qui était attendu du contenant « forme cantate ». Par cet exemple nous concrétisons la vision d'organisme pour le développement des genres et des formes qui sont liés aux genres et formes existant déjà et qui influenceront les prochains genres et formes qui verront le jour. Cependant, faut-il pour autant penser que chaque œuvre musicale correspond à un genre ou à une forme ?

E) Respect de la singularité des œuvres

Malgré ce que l'on vient de voir ci-dessus, nous ne devons pas penser pour autant que les formes musicales sont des moules préexistants dans lesquels il suffirait de couler une pâte

²⁶ Hans Hersmann, « Sur la phénoménologie... », *art. cit.*, p. 302.

²⁷ *Ibid.*, p. 303.

musicale afin de créer une œuvre. L'analyse phénoménologique doit donner « une image de la structure individuelle de l'œuvre singulière »²⁸. Autrement dit, chaque œuvre ne calque pas forcément la forme exacte. Prenons encore une fois l'exemple significatif de MERSMANN : la forme sonate n'a pas le même concept ni le même schéma dans l'une des premières sonates de HAYDN et dans l'une des dernières de BEETHOVEN. Une fois réalisées toutes ces étapes de l'analyse phénoménologique d'une œuvre musicale (du contenu et de la forme), il est nécessaire de « rassembler à nouveau les résultats partiels auparavant dissociés »²⁹ afin de percevoir l'organisme dans sa totalité, constitué de ces organes interdépendants ; afin d'avoir une vue d'ensemble tout en ayant connaissance des détails vitaux de celle-ci.

²⁸ Hans Hersmann, « Sur la phénoménologie... », *art. cit.*, p. 303.

²⁹ *Ibid.*

III. APPLICATION D'UNE ESTHÉTIQUE PHÉNOMÉNOLOGIQUE

La dualité de la ligne et du motif en tant que processus formel est une notion très importante pour MERSMANN dans sa vision de ce que doit et peut être une esthétique phénoménologique de l'œuvre musicale. Cette dualité entraîne une autre : celle du développement du thème et du déroulement de la période qui permettent elles-mêmes la dérivation des formes principales répertoriées durant l'histoire.

Enfin, nous observerons à quoi pourrait ressembler une virtualisation graphique de certaines courbes typiques selon MERSMANN.

A) Le thème et la période : dualité du motif et forme visible

MERSMANN s'oppose au musicologue allemand Hugo RIEMANN (1849-1919) qui pensait le motif comme racine unitaire de tout processus formel à partir duquel se formaient les concepts de période et de ligne. Or pour MERSMANN, la typologie des formes musicales découle de la dualité du motif et de la ligne. Pour illustrer cela et ce qui va suivre, on se référera à la figure 1 de l'annexe. Nous pourrions définir la ligne comme ce qui se déroule, qui s'écoule, elle devient formelle dans la période. Le motif, lui, se développe, il est mouvement, moteur, c'est un élan vers une conséquence, il devient formel dans le thème.

Pour montrer l'opposition entre ces deux termes, voici quelques couples d'opposés dont le premier concerne la ligne et le second le motif : être/devenir ; acte/puissance ; état/volonté ; présent/avenir ; floraison/germe ; phénomène accompli/phénomène inaccompli. Ces deux principes de ligne et de motif existent rarement à l'état pur, ils sont plus idées que phénomènes. Ce sont des types idéaux (des instruments descriptifs) qui deviennent visibles dans la période et le thème. Mais cette opposition est assez symbolique puisque ligne et motif sont co-existants, complémentaires ; ils s'impliquent l'un l'autre. En effet, « à l'intérieur même de la période [peut avoir lieu] un déploiement du motif en ligne ou une concentration de la ligne en motif »³⁰, comme nous pouvons le voir dans l'exemple *O Straßburg du wunderschöne Stadt*³¹, pour le premier cas, et pour le second cas dans *Taler, Taler, du musst*

³⁰ Hans Hersmann, « Sur la phénoménologie... », *art. cit.*, p. 305.

³¹ Anonyme, *O Straßburg du wunderschöne Stadt*, 1771.

*wandern*³². L'essence de la période est une liaison logique d'une tension formelle d'intensité limitée alors que l'essence du thème est une tension formelle d'intensité et de force propulsive illimitée, comme on l'a deviné plus haut. La ligne étant achevée en elle-même mène à la période qui est une succession de parties indépendantes et coordonnées (par des transitions) qui répondent à la volonté de forme ; le motif est l'essence du thème qui n'a pas de succession mais des fonctions du thème : il y a subordination et dépendance au thème, une fois annoncé ce dernier est repris par ses différentes fonctions. Pour illustrer cela on se référera à la figure 2 dans l'annexe.

B) Dérivation des formes principales répertoriées dans l'histoire

Le travail du musicologue consiste à répertorier les formes de la musique, à dresser une sorte de catalogue, une liste de juxtapositions. Or, comme nous l'avons vu plus haut, l'approche phénoménologique traite des forces agissantes dans l'œuvre qui lui donnent sa forme. Donc l'esthétique phénoménologique ne part pas du présupposé que l'œuvre musicale étudiée doit avoir telle forme menant à tel contenu (ce qui est la démarche musicologique) mais consiste bien plutôt à étudier le contenu de l'œuvre musicale, comme nous l'avons vu au cours de la deuxième partie, afin d'en dégager la forme. De manière grossière, pour une étude musicologique la forme a la primauté sur le contenu alors que pour une étude phénoménologique le contenu mène à la forme et les deux sont interdépendants. Ces forces agissantes au sein de l'œuvre musicale sont de natures différentes mais limitées, cependant elles peuvent se reconstruire dans une unité, l'œuvre musicale.

Historiquement, les formes dérivées du déroulement sont plus anciennes que les formes dérivées du développement. Nous pouvons également constater que le développement est souvent corrélé au déroulement, comme nous pouvons le voir dans la forme sonate : deux thèmes sont exposés, l'un « masculin », l'autre « féminin », ils sont opposés. S'ensuit un développement de ces deux thèmes par une dialectique serrée suivie par une réexposition pour laquelle le terme de résolution serait peut-être plus adapté. En effet, les deux thèmes s'y unifient, se réconcilient. Pour illustrer cette vision répandue de la forme sonate, voyons ce qu'en dit Hegel : « Dans une œuvre musicale, un thème, à mesure qu'il se développe, en fait naître un autre, les deux se succédant, s'enchaînant, se poussant l'un l'autre, changeant l'un et

³²<https://www.youtube.com/watch?v=ijLBtGoVc84>

l'autre, tantôt disparaissant, tantôt surnageant, paraissant tour à tour vaincus ou vainqueurs, et c'est à la faveur de ces complications et péripéties qu'un contenu en arrive à s'explicitier avec toute la précision de ses rapports, de ses oppositions, de ses conflits, transitions, contradictions et leurs résolutions »³³. Nous pouvons nous référer à la figure 3 dans l'annexe, afin de voir à quoi pourrait ressembler, selon MERSMANN, une présentation graphique de quelques courbes de la tension musicale caractéristiques d'une analyse phénoménologique de l'esthétique des formes. La première forme serait celle d'un lied tripartite : étant une courbe caractéristique générale et non pas celle d'une œuvre en particulier il est difficile de lui lier une œuvre particulière, cependant ce pourrait être, d'après MERSMANN, la forme d'un lied de SCHUBERT. La seconde courbe serait plutôt typique d'un prélude de BACH. La troisième quant à elle se rapprocherait d'une sonate en trois mouvements du type de HAYDN. La dernière courbe serait une symphonie en quatre mouvements par exemple dans le type de l'*Héroïque* de BEETHOVEN³⁴. Nous nous rendons ainsi compte que les tensions nées entre les forces et énergies de l'œuvre musicale tendent toutes à la résolution à la fin de celle-ci ; une fois toutes les tensions résolues, l'œuvre obtient sa fin parfaite et peut être perçue comme achevée légitimement.

³³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique ou philosophie de l'art*, Université de Berlin, 1818-1829. *Esthétique ou philosophie de l'art* est un ensemble de cours donné par Hegel entre 1818 et 1829.

³⁴ Pour plus de détails sur ces analyses caractéristiques des courbes d'une analyse phénoménologique de l'esthétique des formes, se référer à la note 1 donnant la référence de l'article de Hans Mersmann traduit par Patrick Lang et se rendre aux pages 310-311.

IV. POUR UNE EXTENSION DE LA PENSÉE D'ORGANISME

Revenons désormais sur la notion d'organisme présente dans la pensée de MERSMANN tout au long de cet article. Cette analogie – bien qu'elle n'ait pas été justifiée de manière explicite par l'auteur – donne une force à notre analyse de l'œuvre musicale. En effet, grâce à celle-ci nous comprenons l'importance vitale des forces, des énergies de l'œuvre, ainsi que leurs interdépendances. Mais elle permet également de se rendre compte des différentes strates de l'œuvre musicale : en démarrant dans la sphère des phénomènes élémentaires, puis en s'élargissant à la sphère des rapports entre les forces tectoniques, s'agrandissant aux plus grandes oppositions formelles au sein d'une œuvre ! Mais on peut aller encore plus loin en élargissant cette vision de l'organisme à un style musical, dont chaque œuvre musicale serait un organe. Ils seraient interdépendants les uns des autres au sens où une œuvre est imprégnée de celles qui la précèdent, elle s'en inspire et s'en détache, d'où la progression d'un style musical (bien que l'évolution des différents styles musicaux soit également influencée par différentes raisons telles que le contexte social, religieux, etc.). Ces différents organes interdépendants formeraient une unité dans le style musical. Les styles musicaux eux-mêmes pourraient être des organes au sein du grand tout qu'est l'organisme de la musique, de la même façon que vu précédemment. Ainsi cette analogie de l'organisme est un outil puissant, permettant de comprendre les liens nécessaires au sein d'une œuvre musicale mais également entre les œuvres au sein de l'art musical. Afin d'étendre encore cette pensée d'organisme, il nous est également possible de la transposer à tout art. En effet, nous pouvons penser à la danse, au théâtre, à la peinture, à la littérature, à la sculpture, à la gastronomie, etc., nous comprenons que la liste est exhaustive suivant ce que nous rangeons sous le terme d'« art » ; le point important est que chacune de ces activités est un phénomène, un organisme constitué d'organes, les forces et énergies de l'œuvre qui sont interdépendantes et forment le tout en tant qu'œuvre. De plus, ces œuvres sont elles-mêmes des organes, des forces interdépendantes les unes des autres au sein de l'histoire de cet art. Les replacer dans l'historicité est nécessaire afin de lier ce qui a été fait auparavant et ce qui viendra par la suite. Une fois lancé un tel processus d'extension de la pensée d'organisme, nous nous rendons compte que si nous nous en laissons réellement pénétrer, cette pensée devient omniprésente. Ainsi, dans un chœur, chaque choriste est un organe dépendant des autres de son pupitre afin de s'y placer justement, afin de faire partie du pupitre comme totalité et non pas seulement ressortir dans sa singularité (sauf en cas de soliste, auquel cas le soliste devra se démarquer du reste de son pupitre mais sa partie sera tout de même une force, une énergie en relation avec le tout). Et

chaque pupitre ainsi que le ou la chef de chœur (qui est également un organe dépendant des choristes tout comme les choristes le sont envers lui ou elle) sera un organe faisant partie nécessaire du tout qu'est l'organisme du chœur à ce moment précis. Il semble que nous puissions également élargir cette pensée au sein d'une famille, d'une société, des événements, etc., et la liste est non-exhaustive tant que nous voyons ces choses en tant que phénomènes.

ANNEXES

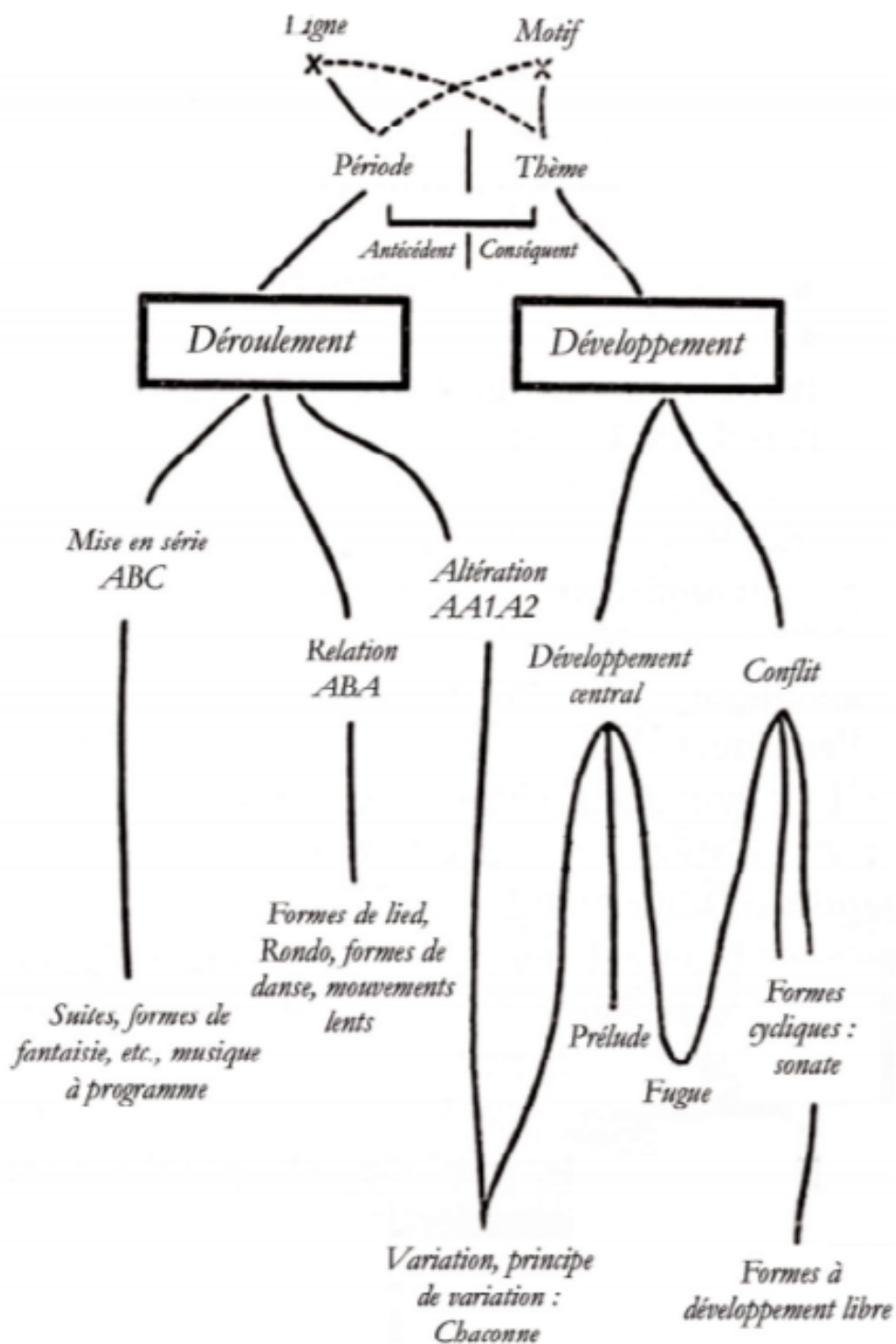


FIGURE 1

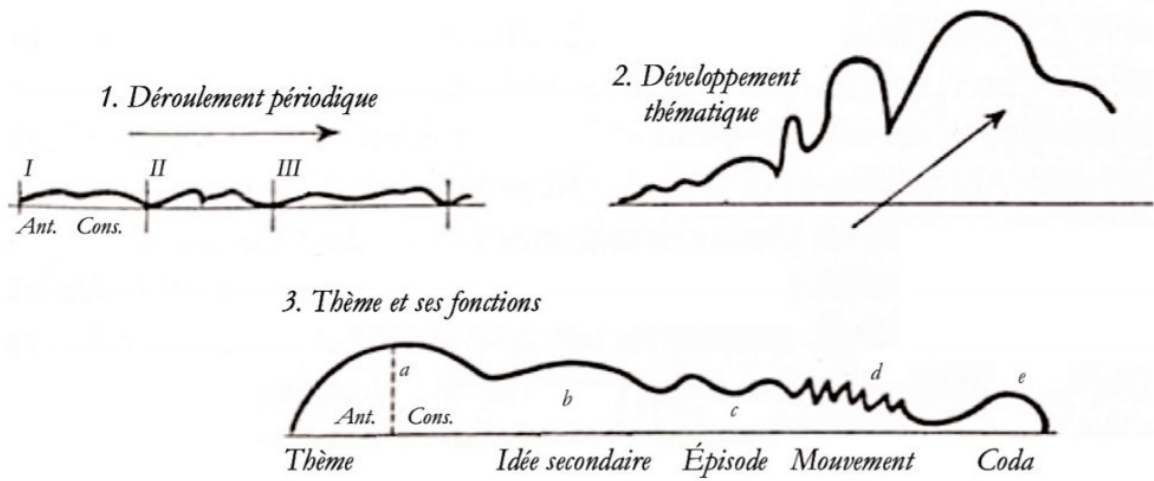


FIGURE 2

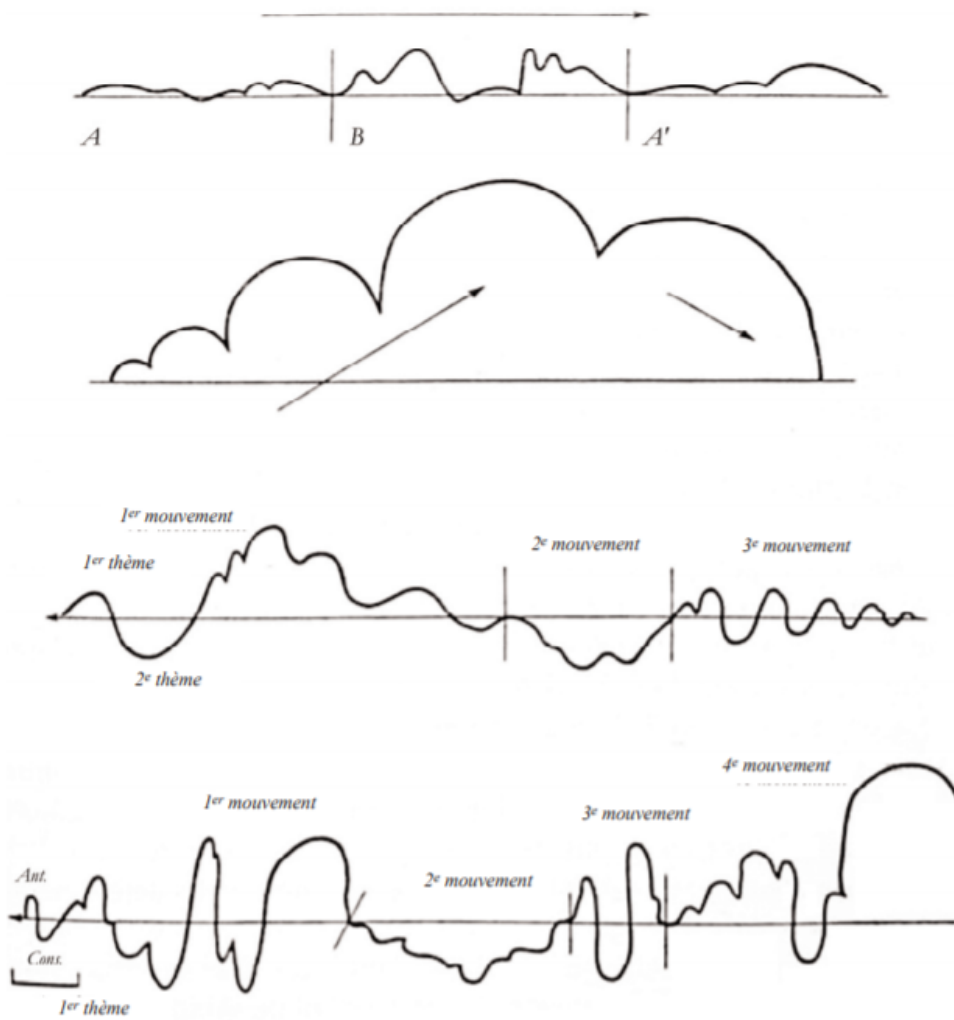


FIGURE 3