

Paola CICCUTTINI

INTRODUCTION À LA PHÉNOMÉNOLOGIE DU VÉCU MUSICAL

D'après l'article de Patrick Lang dans les *Annales de phénoménologie* (2008)

Séminaire dirigé par Patrick LANG
« Phénoménologie de la musique »

INTRODUCTION

Avant toute chose il est important de rappeler l'objet d'étude correspondant à notre article. Nous sommes à la recherche de la nature profonde de la phénoménologie appliquée à un domaine spécifique qui est la musique. Il paraît peu instinctif de lier phénoménologie et musique en tant que cette dernière constitue un domaine enclin à la subjectivité, ce qui n'est pas le cas, on le sait, en phénoménologie. En effet la phénoménologie, pour rappel, est la description des phénomènes sans préjugés, de manière à vivre les choses telles qu'elles apparaissent à la conscience.

Si nous avons eu un jour la chance d'assister à un concert, nous avons pu nous laisser bercer, avoir été transportés, avoir eu envie de danser, de chanter, etc. Mais qu'est-ce qui produit ces phénomènes en nous ? Sont-ce des phénomènes physiques liés aux vibrations des combinaisons sonores ? Sont-ce des phénomènes psychiques conduisant à des diffusions d'hormones dans le corps ? Sont-ce des phénomènes inhérents à la musique elle-même ?

Tout d'abord il est question de mettre en relation nos deux domaines d'étude. Il est nécessaire de comprendre le son non pas comme phénomène acoustique physique mais comme une donnée de la conscience. C'est bien un des problèmes dans l'étude de la musique, ce sont les effets qu'elle a sur notre vécu de conscience. Il faut donc faire la différence entre l'approche physico-physiologique qui n'apprend rien sur le vécu musical mais qui peut être utile à certains égards, dont le vocabulaire scientifique ne traite du son que comme objet en soi ; et l'approche phénoménologique qui reprend parfois ce vocabulaire, ce qui soulève une difficulté. Pour autant ces mots n'ont pas le même sens une fois passés sous le spectre phénoménologique.

La problématique de cet article est donc la suivante : quels phénomènes en musique permettent à celle-ci d'être étudiée comme objet phénoménologique ?

Nous suivrons l'article dans sa succession d'origine car cela permettra une meilleure mise en relief de son contenu. Seront abordés dans l'ordre : la notion mélodique, la notion rythmique et celle d'articulation musicale.

La démarche de l'auteur est très pédagogique et permet de saisir les tenants et aboutissants de cette approche particulière qu'est la phénoménologie de la musique. Elle nous permet un cheminement ordonné qui, pas à pas, nous conduit à la compréhension d'une œuvre musicale sous le spectre de la phénoménologie.

PARTIE I : LA NOTION DE MÉLODIE

Il faut admettre une interdépendance entre la musique et son support sensible que sont les sons. En acoustique nous savons que chaque son comporte un phénomène principal et une série d'épiphénomènes qu'on nomme « harmoniques naturels ». Le son principal engendre les sons de sa famille et disparaît au gré de leur naissance. C'est ce qui permet en premier lieu que le son devienne musique, c'est une condition nécessaire mais non suffisante à cela, sinon nous pourrions confondre ce que nous entendons avec du bruit.

L'auteur utilise la métaphore d'un système solaire pour éclairer son propos¹. Un son unique s'apparenterait dans le vécu à un système solaire de cercles concentriques qui laissent place les uns aux autres dont le plus grand naît du plus petit. La naissance du son *la* (440 Hz) intègre en son sein la série d'harmoniques naturels qui le composent et qui existent en puissance en lui. Dès lors que le son *la* se donne à notre conscience, il donne place à l'ensemble de son architecture que constituent ses harmoniques naturels. Ces domaines de relation sont à la fois spatiaux et temporels. En effet, les phénomènes secondaires se forment après le son principal ; en outre ils existent en puissance dans ce phénomène 1. Cette dernière donnée permet de créer un lien avec les affects humains, qui ont eux aussi rapport à ces deux dimensions. L'auteur remonte jusqu'aux travaux de Spinoza pour illustrer cette correspondance. Ce dernier² établit l'existence de trois affects directeurs de notre conscience affective qui sont : le désir, la joie et la tristesse. De ces derniers découlent et dérivent tous les autres. Il y a une source et le reste équivaut au développement ou à la réduction par rapport à l'énergie de la source. On entrevoit plus clairement ici l'un des desseins de la phénoménologie de la musique, qui est d'établir le lien d'essence entre la temporalité du son et celle des affects humains.

Reprenons la série des harmoniques naturels, qui forme un rapport entre fréquences et longueurs d'ondes. Le son 1 est le principe, il n'a pas de limites si ce n'est les limites de l'oreille humaine. S'ensuivent l'octave (harmonique 2) qui est l'avenir du son 1 puis la quinte (harmonique 3) qui constitue la relation la plus stable d'opposition entre le son principal et un épiphénomène. On comprend donc que le son a une dimension, une vie temporelle, et c'est ce qui fait l'essence de la relation à l'humain.

Pour qu'il y ait enchaînement musical, donc devenir et continuité musicales, il faut nécessairement qu'un premier son en engendre un second et que le premier son soit la condition d'apparition du deuxième. Dans ce cas-là seulement, on peut parler d'enchaînement et non pas de

1 Cf. « Introduction à la phénoménologie du vécu musical », *Annales de phénoménologie*, 2008, p. 51.

2 Spinoza, *Ethique*, Partie III.

simple juxtaposition ou de succession. Mais alors comment peut-on en arriver à cela ?

Lorsqu'il y a un enchaînement de sons, chaque son unique disparaît, mais il reste la relation entre eux qui produit l'unité d'un morceau. C'est en effet la réduction des phénomènes³ qui permet l'unité et donc la compréhension de cette unité par la conscience. Le son se définit ainsi : il commence par une phase d'attaque (processus d'entrée en vibration) à laquelle succède une phase de résonance (le timbre change et décroît parfois jusqu'à disparition). En découlent deux conséquences importantes : tout d'abord, il est impossible humainement de reproduire deux fois un même son à l'identique car chaque son est unique et contient en lui sa propre phase d'attaque et de résonance. De plus, même s'il était possible physiquement d'effectuer cette reproduction à l'identique, la conscience ne pourrait saisir les sons comme « les mêmes ». La perception du premier son est différente de la perception du deuxième. En effet, le premier son arrive dans une conscience vide de toute perception sonore préalable. Le deuxième son est perçu en fonction du premier, il ne s'agit pas d'une répétition du premier son mais de son affaiblissement dans la conscience. Ainsi, dans le vécu de conscience il n'existe pas à proprement parler de répétition, mais seulement des accroissements ou affaiblissements de la tension musicale. La relation musicale est donc fonction de la discursivité, c'est-à-dire la succession physique des phénomènes, mais aussi d'une relation inverse et complémentaire de l'ultérieur à l'antérieur, relation que l'on peut appeler récursive⁴.

Examinons un nouvel exemple où deux sons différents, cette fois-ci, se succèdent. Il s'agit de montrer que chaque intervalle a ses propres propriétés liées à sa réalisation. Lorsqu'il s'agit d'une quinte (*do-sol*) la tension est faible, c'est-à-dire les épiphénomènes du son numéro 2 (*sol*) coïncident en grande partie avec ceux du premier (*do*). Dans le son *do*, *sol* est le deuxième harmonique naturel. Ainsi *do* contient *sol* en puissance et ce *sol* apparaît ici en acte par le biais de l'intervalle joué. C'est la « relation du son fondamental à son avenir⁵ », c'est une relation dite extravertie. Ce type de relation est à distinguer de la relation introvertie, telle que la quarte *do-fa* ascendante. Pour rappel on sait que les épiphénomènes du deuxième son sont vécus dans la conscience en fonction du premier. Dans ce cas-là *fa* n'est pas dans les harmoniques de *do*. En revanche *do* est contenu dans les harmoniques naturels de *fa*. Il s'agit là de la relation d'introversión d'un son à son passé. Dans *fa* qui semble être l'avenir de *do* (puisque'il arrive après dans l'écoute) je me retrouve à vivre le passé (*fa* en tant que source génératrice du *do* qui est son harmonique

3 Est entendue ici par réduction des phénomènes un procédé de la conscience qui transcende la somme de tous les plus petits phénomènes pour les comprendre comme un même ensemble, une unité.

4 Cf. P. Lang, « Cohérence et continuité musicale : une approche phénoménologique », in : Véronique Alexandre Journeau (dir.), *Arts, langue et cohérence*, Paris, L'Harmattan, 2010 : dans cet article sont développées les notions de discursivité et de récursivité en musique.

5 Cf. « Introduction à la phénoménologie du vécu musical », *art. cit.*, p. 55.

naturel). C'est ce en quoi consiste la relation d'introversion.

Cela permet d'aborder une nouvelle dimension essentielle qui est la psychologie du son. Celle-ci a été initiée par Carl Stumpf, élève de Brentano et professeur de Husserl. Il veut dépasser l'approche purement psychophysique de Helmholtz au travers de son ouvrage *Tonpsychologie* paru en deux volumes en 1883 et 1890 afin de fonder une approche positiviste de la psychologie. Il découvre que le champ auditif est polarisé. Le mouvement ascendant s'accompagne d'une accélération de la vibration, soit d'un accroissement d'énergie ; donc ce mouvement est dit *actif*. Un mouvement descendant correspond à une décélération de la vibration, soit à une diminution d'énergie, et ce mouvement sera nommé *passif*. L'intervalle ascendant *do-sol* est extraverti (on a vu pourquoi ci-dessus) et il est actif par le fait qu'il va vers l'aigu. On distingue donc quatre situations fondamentales dans la psychologie des intervalles : extraversion active (par exemple quinte *do-sol* ascendante), introversion passive (quinte *do-fa* descendante), introversion active (quarte *do-fa* ascendante), extraversion passive (quarte *do-sol* descendante). Chaque intervalle porte en lui des relations nécessaires d'extraversion ou d'introversion car dans chacun d'eux existent des relations de quintes superposées.

Il y a des degrés de l'extraversion et de l'introversion. Par exemple une quinte directe *do-sol* ascendante permet de ressentir une extraversion plus forte que lorsque les quintes s'additionnent. La nature de l'introversion ou extraversion des quintes est ainsi une structure universelle et nécessaire du vécu des intervalles – à condition d'y être attentif. Elle résulte de la série des harmoniques naturels dans le vécu. En outre cela ne peut être vécu autrement, il n'est pas question de notion culturelle, historique, sociologique dans le vécu des intervalles. Outre la pertinence de l'étude phénoménologique de la musique, il est important de distinguer les procédés de réflexion en phénoménologie et ceux de la conscience musicale. Pour ce qui est de la phénoménologie il s'agit de dissocier les aspects et de pratiquer afin de se concentrer sur la variété des phénomènes. Pour la conscience musicale les aspects font partie d'un tout qui émerge dans le vécu de façon directe, ce qui ne laisse pas place à la réflexion ou à l'analyse. Il faut aller au-delà de l'appréciation théorique de l'intervalle et se concentrer sur sa réalisation afin de saisir correctement les différentes relations liées au vécu. Pour que deux sons forment un intervalle il faut, on le sait déjà, que le deuxième existe en puissance dans le premier. Le deuxième son doit naître du premier, d'où l'importance de la résonance entre les deux sons. Il faut que le premier son dans son ensemble – c'est à dire son attaque et sa résonance – permette à l'attaque du deuxième son de naître de lui. L'attaque du son est donc primordiale dans la constitution de celui-ci. L'attaque détermine le son, sa résonance, et est la condition de relation d'existence du deuxième son. Une condition est nécessaire pour que deux sons s'intègrent en un « Un » en relation d'intervalle : il faut que la personne qui exécute, qui « joue »,

saisisse cette relation, qui est la vie composant les unités sonores. Tout se joue dans l'audition, l'écoute, la spontanéité dans une réception première, ceci sans prendre en compte l'ego et la psychologie. Grâce à ces considérations il nous sera donc possible dans un prochain temps d'aborder une notion supérieure qui est celle de l'unité d'un morceau. Nous étudierons cela dans la troisième partie de ce travail.

Auparavant, toujours en suivant l'ordre d'exposition, nous aborderons la notion de rythme.

PARTIE II : LA NOTION DE RYTHME. LA TEMPORALITÉ EN MUSIQUE

Il faut distinguer le tempo musical (temps de la conscience) et la vitesse physique (temps des horloges). On ne peut pas déterminer le temps d'une œuvre musicale par les termes du temps physique. Comme l'écrit Alfred Schütz cité dans l'article que nous présentons :

« Si vous regardez votre montre, vous constaterez qu'il faut à peu près trois minutes pour jouer une face d'un disque [tournant à 78 tours par minute]. C'est un fait important pour la personne responsable d'un programme de radiodiffusion. Pour l'auditeur [...], il n'est pas vrai que le temps qu'il a passé à écouter le mouvement lent d'une symphonie était d'une longueur égale à celui qu'il a passé à écouter son finale, bien que chaque mouvement ait nécessité de jouer une des faces du disque [...]. Pendant qu'il écoutait, l'auditeur a vécu dans une dimension temporelle qui ne peut être mesurée par nos horloges ou nos autres appareils mécaniques. Dans le temps mesurable, il existe des parties d'une longueur égale [...]. Il n'y a pas de telle mesure pour la dimension du temps où vit l'auditeur.⁶ »

A. Schütz récuse la notion de rythme comme l'origine de l'expérience musicale. En cela P. Lang s'oppose à lui. La thèse de Schütz est la suivante : il introduit une distinction entre la durée et le temps. Le rythme c'est la fixation dans le temps de sa propre durée. Autrement dit, le rythme a une temporalité uniquement physique. L'erreur de Schütz selon P. Lang provient de ce qu'il définit le rythme au travers de longueurs de temps comme lorsqu'on apprend la musique en solfège : « Une blanche égale deux noires », « une noire égale deux croches », etc. Mais le rythme est un flux qui fonctionne telle la durée bergsonienne qui conçoit le temps comme indivisible, un milieu pétri d'énergie et où chaque élément implique les autres. Il est question d'un flux et non pas de longueurs mesurables par le battement du métronome⁷. Un rythme ce n'est pas une somme de croches et de noires etc. La durée est donc dans son unité même rythmique. Le rythme existe déjà, en puissance, dans la structure d'un son unique : il existe déjà une vie rythmique à l'intérieur d'un son pris

6 Cf. « Introduction à la phénoménologie du vécu musical », *art. cit.*, p. 60.

7 Je paraphrase ici Ernest Ansermet (1883-1969), chef d'orchestre et musicologue suisse. Note de bas de page n°32 in « Introduction à la phénoménologie du vécu musical », *art. cit.*, p. 61.

isolément. Ce qui constitue le rythme c'est le lien entre l'impact et ses résolutions. On utilise le plus petit système de relations afin de saisir ses enjeux dans le vécu musical. Cette saisie ne peut donc se faire que si l'on arrive à déterminer l'impact et sa résolution de manière isolée tout en saisissant également leur lien de parenté. La relation entre l'impact et les résolutions qu'il engendre porte le nom de proportion. Quand bien même les noires pointées dans un rythme ternaire et les noires dans un rythme binaire auraient la même longueur au métronome, elles ne sont en rien semblables. La proportion sera différente étant donné que les relations entre impact et résolution(s) en ternaire ou en binaire ne sont pas les mêmes. Les proportions sont une sorte de système organique propre à chaque corps (le son) et ses organes (la vie de ce son). Il est donc mal venu de concevoir le rythme en termes de longueurs de temps plutôt qu'en termes de proportion.

Quand on parle de rythme, on ne peut pas passer à côté de la notion de pulsation. C'est l'unité première. Quand on pratique le solfège au niveau le plus élémentaire, c'est la première notion abordée. Si je me mets à chanter un morceau avec une certaine pulsation et que durant le morceau j'accélère intentionnellement le tempo de celui-ci, alors on remarque que les auditeurs et auditrices saisissent cette nouvelle pulsation en la frappant dans leurs mains ou en hochant la tête. De fait, lorsqu'on entend un morceau, force est de constater que l'on frappe le rythme du pied, ou que l'on marche « en rythme », ou mieux encore que l'on danse. « C'est la première dimension que je cherche à susciter dans mon vécu.⁸ » De plus cela implique dans la direction de chœur ou d'orchestre que les battements du/de la chef-fe d'orchestre soient l'expression visuelle et directe de chaque impact et résolution.

Comme pour l'aspect mélodique il existe une unité plus grande que le son isolé, qui crée une unité dans les pulsations. Celle-ci s'appelle le mètre. « C'est la plus petite unité organisée de façon indépendante au sein de laquelle toutes les relations entre pulsations sont effectives.⁹ » C'est-à-dire qu'il y a une succession ordonnée de phénomènes différents. On sait que le son perçu en premier sera vécu comme impact (car il atterrit sur une conscience vierge) et le second comme une résolution. C'est précisément cette relation qui forme le mètre le plus simple : fort-faible. Plus généralement, étant donné que dans un mètre il y a plusieurs pulsations, la première est toujours l'impact et les autres les différentes résolutions. Ainsi la première pulsation du mètre sera vécue comme plus forte que la seconde. Lorsqu'il y a trois coups c'est le même procédé qui est en jeu. Le coup 1 est l'impact, et les coups 2 et 3 sont les résolutions. En revanche ces deux derniers ne sont pas de même nature, car les résolutions elles-mêmes admettent des gradations. Soit 2 est « moins fort » et 3 est « le moins fort ». Il faut en revanche spécifier que l'affaiblissement des résolutions

8 Cf. « Introduction à la phénoménologie du vécu musical », *art. cit.*, p. 62.

9 *Ibid.*

n'est pas toujours continu. En effet, dans le cas où 4 coups sont frappés, le premier est l'impact initial, 2 sa résolution, 3 une résolution qui donne lieu à un regain d'énergie, et 4 est la résolution la plus faible.

Dans l'écriture musicale, le mètre se matérialise par la mesure. Les barres de mesure sont apparues au début du XVII^e siècle. Avant cette nécessité de notation, le vécu musical était plus direct et plus profond, si bien qu'il n'était pas nécessaire d'introduire un média de notation extérieur pour saisir ce système de relation de forces dans la conscience. En effet, la saisie de la conscience peut être incomplète ou contradictoire selon les paramètres qui lui sont donnés. La physiologie du mètre peut être contredite par un aspect mélodique (par exemple intervalle passif sur un impact) ou rythmique (par exemple un rythme syncopé). C'est là ce qui fait l'intérêt et la richesse d'une œuvre musicale.

Au-delà du mètre il existe une unité plus grande qui se nomme la période (qui regroupe une succession de mètres). On y aperçoit toujours la notion d'impact et de résolution. Il s'agit des mêmes paramètres en jeu que dans le mètre régi par des temps forts et des temps plus faibles qui communiquent entre eux et s'interpénètrent. Les structures fonctionnent donc de la même manière quel que soit leur niveau¹⁰.

L'auteur s'appuie sur une citation de René-François Mairesse pour introduire une nouvelle notion qui est celle du contraste. C'est « l'opposition susceptible d'être résorbée en identité¹¹ ». On affirme donc que le vécu ne peut être véritablement *musical* que si l'on parvient à saisir tous les contrastes et leurs résolutions. En outre, la fin d'un morceau est nécessaire et non pas contingente. En effet, la fin naît de la résolution de toutes les tensions créées par les contrastes qui ont alimenté l'œuvre. L'évolution musicale a lieu entre trois moments cruciaux : le commencement, le point culminant, la fin. Par exemple à l'écoute de l'aria *Lascia ch'io pianga* dans *Rinaldo* de Hændel¹², on peut facilement saisir cette structure. La pièce est en *fa* majeur, tel est également le premier accord joué. Nous saisissons premièrement la teneur harmonique du morceau, s'ensuit un dialogue de différentes tensions jusqu'au *da capo* constituant le point culminant du morceau. S'ensuit une résolution de toutes les tensions au travers de la reprise du thème principal varié par le soprano qui ne crée pas de nouvelles tensions afin de retomber sur la colonne structurante que constitue l'accord de *fa* majeur. C'est le retour à la genèse du morceau. On part de 0 c'est-à-dire le silence. 1 est le commencement soit la première tension qui existe dans l'œuvre. Ce niveau de tension 1 est le point de départ, donc l'origine et par conséquent de retour pour toutes les tensions qui suivront quelle que

10 Ces trois notions de pulsation, de mètre et de période sont explicitées dans un autre article de P. Lang, « Pulsation, mètre, période » publié dans les *Annales de phénoménologie*, 2014.

11 Cf. « Introduction à la phénoménologie du vécu musical », *art. cit.*, p. 64.

12 Interprétation de S. Piau, <https://youtu.be/MnBT84764ds>

soit leur nature.

Une relation de récursivité agit dans les relations musicales. Par exemple si je joue lentement et successivement *sol-la-sol*, le premier *sol* est la stabilité dans le vécu. Le *la* sera un point d'instabilité qui suscite dans la conscience le besoin d'un retour à la stabilité originelle. Le deuxième *sol* est ce retour à la stabilité. Ainsi l'auteur met en lumière le rôle moteur et permanent du vécu de conscience musical dans la saisie des phénomènes. La conscience a un besoin : dès lors qu'elle n'est plus au repos elle veut y retourner. Mais pour qu'il y ait retour au repos il y a toutes les étapes nécessaires à vivre pour résoudre les tensions. Toute évolution musicale est donc une « expansion articulée », c'est-à-dire que l'on va vers le point culminant grâce à des contrastes et, une fois arrivé à ce point de tension maximum dans l'œuvre (qui ne correspond pas forcément au moment où acoustiquement la musique est la plus forte), il n'y a plus d'accumulation de tension qui aille au-delà. Il s'agit d'un moment de « compression » comme pour une cocotte minute, le point culminant correspond au retrait de la soupape et lorsqu'elle est enlevée, les tensions se résolvent peu à peu jusqu'au dernier moment de l'évolution musicale : la fin¹³. Lorsqu'on commence le processus de création il y a encore une forme de liberté mais à mesure de l'avancée du processus, des lois émergent qui lient de plus en plus le/la compositeur/trice à l'œuvre. On saisit l'assertion d'une thèse forte, qui est que le compositeur ou la compositrice se soumet à sa propre œuvre musicale.

L'œuvre musicale n'est pas si simple à saisir et nous allons le voir au regard des paradoxes soulevés par Roman Ingarden. Le premier paradoxe porte sur l'existence de l'œuvre musicale. Elle n'est pas un objet matériel ni idéal (soit non découvert ni atemporel comme le sont les objets mathématiques). L'œuvre musicale n'a d'existence qu'après l'achèvement total de sa création. Sauf qu'un objet ne saurait être à la fois idéal et créé par des causes réelles. Donc Ingarden nie que fassent partie de l'œuvre musicale : la partition, l'interprétation et les effets psychiques. En ce qui concerne le premier paradoxe, deux thèses s'opposent en musicologie : celle de Carl Dahlhaus pour lequel « l'œuvre se définit par l'écriture » et celle de Hans Heinrich Eggebrecht qui considère que l'écriture comme définition de l'œuvre est un problème. En effet, il existe un large corpus musical dont il n'existe pas de traces écrites comme pour le jazz (improvisations), les morceaux de tradition orale, etc. On concède donc à raison à Ingarden le droit de déconsidérer la partition comme étant l'œuvre musicale. À ce titre Ingarden affirme que l'œuvre ne commence d'exister qu'à l'apparition de sa première sonorité. En ce qui concerne l'exécution de l'œuvre dans la pensée ingardenienne, il faudrait la séparer de l'œuvre elle-même. L'exécution est un événement unique qu'on peut distinguer par l'acoustique dans un moment donné (date, heure, etc.) dans lequel on distingue

13 Soit le retour au repos pour la conscience musicale.

clairement un début et une fin du processus. Or pour Ingarden l'œuvre musicale n'est pas un objet saisissable matériel. Ainsi il devient difficile de parler d'une œuvre comme préexistante et ontologiquement valable sans qu'elle existe acoustiquement. Le texte suggère l'existence de l'œuvre musicale jouée, exécutée, comme conférant une nouvelle apparition de l'œuvre unique à chaque fois. Et c'est l'exécution respectant le plus la légalité de l'œuvre qui peut prétendre la faire exister. De plus, il faut soulever le troisième point de la pensée d'Ingarden dans la musique qui sont les effets psychiques. Pour lui, il est problématique d'associer des images mentales, des souvenirs, comme le fait la *Gefühlsästhetik* (que l'on peut traduire par « esthétique du sentiment ») qui confère des affects qui n'appartiennent pas à l'œuvre. Il y a pourtant bien un lien entre les affects humains et le son dans son aspect structurel, et c'est ce qui peut fonder l'idéal d'un « sentiment authentique » (R.-F. Mairesse). C'est dans la saisie de l'unité de l'œuvre que la relation avec le vécu musical peut avoir lieu et se lier aux affects de notre conscience. Prenons les mots du langage : ils permettent d'énoncer des concepts mais ne prennent tout leur sens que dans un réseau unitaire plus grand et complexe qu'est la phrase. Comme chez Frege qui affirme ceci, l'unité minimale de sens est la phrase complète (dans le but d'établir le vrai ou le faux). Et c'est également cette unité de sens qui permet d'en extraire les concepts. En ce qui concerne les intervalles dans leur enchaînement, ils ont un sens univoque et ceci est nécessaire au regard de l'affect que cela engendrera. C'est même la condition nécessaire pour qu'un affect précis puisse être engendré. Il est ainsi possible de rétablir le sens d'une expression trop communément utilisée et qui charrie des malentendus : « la musique exprime des émotions »¹⁴. Disons d'une part que, de prime abord, c'est nous qui projetons certains de nos affects sur la musique, ce qui est problématique puisque la musique, elle, dit autre chose. De plus, il est difficile de saisir réellement ce que portent en eux les intervalles et accords, à travers les termes du langage. En effet, ces derniers sont trop limités, peu spécifiques par rapport au contenu plus complexe et précis des intervalles. Alors comment nommer cette réalité affective ? La solution proposée par l'auteur est de nommer « ce *ré* mineur » non pas en tant que terme théorique qui désigne cet accord mais comme le nom de cet affect autrement indicible. En outre la seule chose que cela exprime c'est le vécu de l'accord lui-même et ce, au même titre que le vécu de conscience que l'on appelle « joie », « peur », etc. L'auteur fait émerger la thèse nouvelle d'une univocité dans l'affect. Et il est nécessaire de mettre de côté nos affects pour pouvoir saisir ceux qui sont intrinsèques au vécu musical.

Ici on a donc admis qu'il y avait bien des affects qui se reliaient au processus musical, dans son flux. On peut donc s'interroger sur une notion elle aussi usitée par la plupart des musicien-ne-s à notre époque, celle de l'interprétation. P. Lang rappelle la difficulté que suscite l'usage de cette

¹⁴ *Ibid.*, p. 68.

expression car elle suscite des malentendus, qui donnent l'impression d'avoir le choix. On sait que le principe phénoménologique de l'*épokhè* permet de réfuter le psychologisme. L'intérêt de la phénoménologie en musique est de montrer qu'il existe des lois immuables, intrinsèques à l'œuvre. La conception moderne, qui croit que ces lois sont seulement relatives au langage d'une époque ou d'une culture, ne permet pas de comprendre pourquoi une musique datant d'il y a plusieurs siècles est toujours compréhensible à notre écoute, alors même que l'on a changé d'époque, de contexte historique, sociologique, etc. C'est là que la phénoménologie prend son sens. Ainsi il est possible de décrire de façon universelle les vécus de la conscience. La musique a donc cela d'universel qu'elle peut être comprise de façon univoque. On ne cesse d'évoquer l'aspect unitaire d'une œuvre musicale malgré toutes ses spécificités. Mais il faut rendre compte plus précisément de ce qu'est « l'unité structurelle », soit la saisie par la conscience d'une œuvre comme d'un tout.

PARTIE III : UNITÉ DE L'ŒUVRE

En ce qui concerne la polyphonie, la conscience saisit une dynamique de mouvement polyphonique. En psychologie allemande c'est la *Gestalt* qu'on peut traduire par « la forme ». Un morceau de musique est une *Gestalt* en mouvement dans son unité, il s'agit d'un ensemble de relations dynamiques qui communiquent. Lorsqu'on transpose une mélodie initialement composée en tonalité a, dans une tonalité b, on identifiera la mélodie en b de la même manière que celle en a. Ainsi, on comprend que notre conscience est capable de saisir des relations dynamiques qui permettent la saisie d'un tout plus grand qui est l'unité du morceau. La capacité d'entendre un morceau dans sa globalité, donc avec des allers et retours dans l'œuvre, ne doit pas être confondu avec l'outil de mémoire. La conscience retient, conserve les sons déjà saisis mais dans la fonction de simultanéité. Lorsque j'écoute quelqu'un parler, je n'ai pas le « souvenir » du début de sa phrase mais j'ai retenu le sens de ses mots liés les uns aux autres pour pouvoir saisir l'unité et donc le sens de sa phrase. Il en va de même pour la musique. Ainsi la musique n'est pas tant que cela ce qu'on nomme art du temps. Elle s'inscrit dans le temps physique comme tout objet, mais en elle-même elle est intemporelle¹⁵. Il faut être vigilant-e, le tempo n'est pas la vitesse à laquelle on doit jouer le morceau, le tempo est lié au temps physique mais ne s'unit pas à lui. On a déjà vu que deux sons qui se suivent dans la continuité de l'intervalle sont fonction du temps. La temporalité de la résonance est unique et intrinsèque à l'attaque du son donné. Mais ce n'est pas tout, la temporalité du phénomène n'est pas seulement liée à cela, mais également au vécu de la conscience. Le tempo doit permettre une résonance juste afin d'engendrer la continuité des phénomènes musicaux et de

15 Cf. partie II.

former la saisie du tout musical. On comprend donc que le tempo est condition de possibilité pour que la conscience saisisse pleinement les enchaînements. L'auteur nous interpelle sur l'usage courant selon lequel tel tempo serait trop lent ou trop rapide. La conscience musicale ne part pas avec un *a priori* idéal sur ce que devrait être la vitesse d'exécution de telle œuvre. Sergiu Celibidache, le chef d'orchestre roumain, ne considère pas qu'il y ait de réalité derrière le tempo. Celui-ci est la condition pour que la multitude de renseignements donnés par les sons puisse être réduite à une unité. L'esprit ne peut saisir qu'une chose à la fois, la transcendance n'est possible que dans l'unité. La conscience intègre une unité de sons qu'elle transcende, dont elle se libère en se l'appropriant pour pouvoir recevoir l'unité suivante. Il faut donc du temps pour réduire la multitude en unité. C'est pourquoi les tempi de Celibidache sont dits lents par la critique : elle n'entend qu'une partie de la richesse qu'il y a lieu d'intégrer. On peut mettre ceci en parallèle avec la littérature, via la prosodie d'un texte. Pour transmettre le sens d'un texte il faut que je l'intègre moi-même et cela va de pair avec le fait d'adapter sa prosodie ainsi que ma vitesse d'élocution ; et ce en fonction du lieu, du nombre de personnes, de ma position dans l'espace, etc. Ainsi les dimensions physiques, acoustiques, sont à chaque fois différentes lorsque le texte est prononcé. Il en va de même en musique et c'est également ce que dit Celibidache dans son entretien¹⁶. Il s'apprête à diriger la *Quatrième Symphonie* d'Anton Bruckner. Il l'a jouée en répétition dans une salle vide, mais explique qu'avec une salle pleine l'acoustique sera différente ; donc il lui incombe de réagir à tous les paramètres qui pourraient faire obstacle à la saisie du sens de la multitude et il doit s'adapter au contexte pour faire surgir la légalité de l'œuvre.

Pour en revenir à la comparaison avec l'écriture, il est évident que le sens à transmettre ne change pas en fonction du contexte acoustique. Il faut donc que les dimensions physiques et acoustiques soient au service de la transmission du sens du texte ou de l'œuvre musicale. En revanche c'est toujours à distinguer d'un choix interprétatif. Il faut suivre la légalité constitutive de l'œuvre pour en donner le sens. Ne pas prendre en compte l'environnement sonore c'est ne pas écouter, ce qui paraît étrange lorsqu'on songe ne serait-ce qu'à la pratique musicale.

CONCLUSION

Enfin, nous saisissons bien le dessein de ce texte, qui est de mettre en lumière ce qu'est un morceau de musique au moyen de la phénoménologie. Une œuvre musicale est une unité complexe de par son contenu et ses qualités qui se lient à notre vécu de conscience. Il s'agit de mettre en lumière l'existence d'une indépendance et d'une légalité propres à l'œuvre musicale.

16 Cf. <https://youtu.be/SthKs40CICY>

Je m'attache à une citation de Rainer Maria Rilke résumant bien l'idée directrice du texte étudié :
« Une œuvre d'art est bonne quand elle est née d'une nécessité. C'est la nature de son origine qui la juge. »¹⁷

Une œuvre d'art nous lie et nous attache à une nécessité dans son écoute comme dans sa création, une fois que l'on entre dans l'œuvre il y a un sens à trouver son achèvement non pas dans une fin purement conventionnelle mais plutôt dans la résolution de toutes les tensions qui s'y jouent. Tensions qui, au travers de l'écoute, font écho à la sphère de la conscience musicale et résonnent en elle.

BIBLIOGRAPHIE :

- CELIBIDACHE Sergiu, entretien *Sergiu Celibidache and his philosophy of music*, date inconnue, youtube : <https://youtu.be/SthKs40CICY>
- LANG Patrick, « Introduction à la phénoménologie du vécu musical », *Annales de phénoménologie*, 2008
- RILKE Rainer-Maria, *Lettres à un jeune poète (1903-1909)*, Paris, Grasset, Les cahiers rouges, 2002

17 R.-M. Rilke, *Lettres à un jeune poète*, Lettre rédigée le 17 février 1903, Paris, Grasset, 2002.