

UNIVERSITÉ DE NANTES  
LICENCE DE PHILOSOPHIE  
ANNÉE 2019-2020

Les spécificités du son et l'influence qu'il  
peut exercer sur la constitution de l'homme

À propos des articles « Sur la phénoménologie de la musique (co-exposé) » et  
« Sur l'anthropologie de la musique » de Helmuth PLESSNER

---

par Eva-Marie TURPIN

Dans le cadre du séminaire de phénoménologie de la musique,  
sous la direction de Patrick LANG

## Présentation générale des deux articles

Helmuth PLESSNER, né en 1892 à Wiesbaden et mort en 1985 à Göttingen, est un philosophe et sociologue allemand du XX<sup>e</sup> siècle. Il est l'un des principaux représentants de l'anthropologie philosophique avec Max SCHELER et Arnold GEHLEN. Les deux articles de PLESSNER qui vont nous intéresser sont « Sur la phénoménologie de la musique (co-exposé) », 1925, trad. fr. P. Lang, dans *Annales de phénoménologie*, n°11, 2012, p. 312-316 et « Sur l'anthropologie de la musique », 1951, trad. fr. P. Lang, dans *Annales de phénoménologie*, n°14, 2015, p. 355-374. Le co-exposé « Sur la phénoménologie de la musique » a été présenté en 1924 par Helmuth PLESSNER lui-même lors du Second congrès d'esthétique et de science des arts à Berlin. Il répond à Hans MERSMANN, musicologue, compositeur et romancier allemand, sur la phénoménologie de la musique. La grande différence entre ces deux auteurs porte sur la question des objets de la conscience musicale. Pour PLESSNER, il ne faut pas « les chercher au niveau de l'image des notes ou encore des données sonores physiologiques »<sup>1</sup>, contrairement à ce que pourrait suggérer MERSMANN, mais plutôt au niveau de certaines propriétés phénoménales. C'est dans ce co-exposé que l'auteur pose l'une des principales questions à laquelle nous allons nous intéresser : « Comment la musique pure en général est-elle possible ? »<sup>2</sup> PLESSNER donne une réponse grâce à une nouvelle méthode qui est, justement, la phénoménologie. En effet, celle-ci montre qu'en vertu de l'esthésiologie de l'ouïe avec la spatialité et la capacité d'expansion de la matière acoustique, il y a des déroulements déterminés, et ainsi les sons peuvent fonctionner comme des porteurs immédiats de symboles. En effet, une semblable possibilité de symbolisation n'existe pas dans les autres modes sensibles, seule l'ouïe a cette possibilité. L'objet de la recherche dans ce co-exposé est de savoir comment de simples sons peuvent produire un enchaînement qui a du sens. En s'appuyant sur des tentatives historiques qui ont échoué, l'auteur veut montrer qu'il n'est pas possible de transposer la musique pure à d'autres champs sensibles que l'ouïe. En quoi consiste alors le sens musical ? Les sons forment des « complexes supra-additionnels »<sup>3</sup>, ils tendent d'eux-mêmes vers des résolutions déterminées. Cette question sur la musique pure sera reprise douze ans plus tard dans un article intitulé « Sensibilité et raison. Contribution à la philosophie de la musique » dont la quatrième et dernière partie, intitulée « La fonction de

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

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

médiation de l'ouïe et le phénomène de la musique », va également nous servir pour notre développement. Ce dernier texte sera renommé, par PLESSNER lui-même, « Sur l'anthropologie de la musique ». Cet article prolonge le co-exposé en le détaillant, mais aussi en lui donnant une nouvelle perspective. PLESSNER commence cet article en sous-entendant qu'on aurait tendance à penser que la vue dominerait sur l'ouïe. Pour lui, chaque modalité possède ses chances propres, mais aussi ses limites. Il y a bien évidemment une possibilité d'expression et de compréhension de l'œil et de l'oreille. En effet, chaque type de compréhension possède « son triomphe et son universalité »<sup>4</sup>. Cependant, le mode acoustique possède des propriétés typiques. Nous pouvons dès maintenant introduire trois termes importants pour comprendre la réflexion de PLESSNER. La sensibilité, qui englobe les cinq sens, le mouvement, qui comporte une possibilité motrice d'expression, et la compréhension, qui se déploie selon plusieurs directions. Ces termes étaient déjà instaurés dans le co-exposé ; l'auteur va donc, dans son article de 1951, les ré-exploiter et reprendre la question posée en 1925 concernant le monopole de l'audition.

## **Introduction**

Dans la présentation générale de nos deux articles nous avons introduit la notion de musique pure, qui semble être le fil conducteur de la réflexion de PLESSNER. Le concept de musique pure s'oppose essentiellement à celui de musique à programme. La musique pure est une musique exclusivement instrumentale, dépourvue de toute relation avec un texte, une action scénique, une idée, une image, etc. Sonate, symphonie, concerto et fugue sont des formes, par exemple, de musique pure. Cependant, la limite entre la musique pure et la musique à programme est difficile à déterminer. Pour donner un exemple, la partition les *Quatre saisons* de VIVALDI est constituée de quatre concertos, mais ce n'est pas pour autant que l'on peut parler de musique pure puisque celle-ci contient de nombreux éléments descriptifs, d'où cette zone intermédiaire difficile à délimiter. Dans ses articles, PLESSNER tente de montrer que le son est un phénomène qui permet l'existence du fait musical, et qu'il est d'ailleurs considéré comme la base qui devance toutes les autres fonctions musicales. Ainsi, il est constitutif de l'homme. L'homme étant doté de sens et plus particulièrement de l'ouïe, il peut ressentir cette vibration mécanique qui est le son. Le son affecte émotionnellement l'homme et ne le laisse pas indifférent. Ainsi PLESSNER se penche sur les

<sup>4</sup> Helmuth PLESSNER, « Sur l'anthropologie de la musique », 1951, trad. fr. P. Lang, dans *Annales de phénoménologie* n° 14, 2015, p. 359.

caractéristiques de l'audition, de l'ouïe, et des phénomènes qui y sont liés. Ses réflexions sur le son sont indissociables de l'homme et de ses sens, d'où une anthropologie de la musique. L'auteur va allier philosophie, acoustique et musicologie pour comprendre les enjeux exposés dans ses deux articles.

## **I - L'anthropologie plessnérienne et les spécificités du son**

### 1. L'homme et le son, un rapport de proximité

#### 1.1. Le son et la constitution de l'homme

L'homme produit des sons, il peut jouer avec eux et leur donner des règles, il a un pouvoir de variation presque illimité sur eux. PLESSNER, dans ses deux articles, fera régulièrement la comparaison entre les sons et les couleurs, à titre d'exemple pour montrer que le mode acoustique n'est pas à négliger. PLESSNER distingue trois catégories de sons par lesquelles l'homme peut passer pour s'exprimer : « cris inarticulés » (par exemple le premier cri du nouveau-né), « phonèmes articulés » (comme les onomatopées) et les « sons formés »<sup>5</sup> (par exemple les sons qui caractérisent le chant lyrique). L'homme, par le langage, s'exprime et ainsi se soulage de toutes les tensions qu'il peut avoir en lui : il s'ouvre alors au monde extérieur. PLESSNER parle à ce propos de « décharge » et de « soulagement émotionnel »<sup>6</sup>. Les données acoustiques possèdent ce que PLESSNER nomme « proximité-éloignée »<sup>7</sup>. Ici, on trouve une différence entre les données acoustiques et les données optiques ou encore tactiles, puisque l'audition, contrairement aux autres données, par cette « proximité-éloignée », montre une liaison qui va dans les deux directions, c'est-à-dire vers l'extérieur et vers l'intérieur ; alors que pour les données optiques il y a seulement l'éloignement, la distance, et pour les données tactiles, seulement la proximité. L'audition provoque les deux car le son a un caractère immédiat, ce que nous reverrons plus précisément avec la notion de temporalité. La constitution du corps humain lui permet de produire du son. La notion de productibilité est donc également importante au même titre que la « proximité-éloignée » pour comprendre les spécificités du son. En effet, la position debout de l'être humain permet une liaison entre les parties de l'appareil de production sonore par un alignement vertical de la région abdominale

<sup>5</sup> « Sur l'anthropologie de la musique », p. 362.

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

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 363.

et de la cage thoracique jusqu'à la tête. L'homme produit un son par la voix, et l'entend également : le son lui revient grâce à sa propre audition, on parle alors de corps de résonance. C'est une anthropologie puisque PLESSNER décrit les facultés propres à l'homme en vertu de sa constitution. Il y a donc une dimension intérieure et extérieure de l'homme qui est donnée par les sons. L'homme, grâce au fait qu'il puisse s'exprimer, brise la couche qui le sépare du monde extérieur.

## 1.2. Le son et le « corps-propre de l'homme »

PLESSNER, dès le début de ses recherches en 1925, tente de trouver des correspondances qui permettent d'y voir plus clair dans la connexion humaine des fonctions du corps propre et de l'esprit. Pour ce faire, il introduit une comparaison avec le sens tactile : « Si je touche un membre de mon corps avec un autre, j'ai, dans les deux membres, des sensations qui se correspondent. »<sup>8</sup> En effet, l'être humain prend conscience de son propre corps. Le rapport humain au corps-propre est à la fois rapport à un objet, lorsque l'on reconnaît son corps, mais aussi un état, avec les positions debout, assis, etc. L'homme, par cette conscience de son corps, n'est pas réduit à posséder son corps de l'extérieur, ni à être un sujet hébergé par son corps. Il se possède lui-même, il « devient [s]on "corps-propre" »<sup>9</sup>. Le corps propre est à la fois moi et mien, c'est en lui que je me saisis comme extériorité d'une intériorité ou intériorité d'une extériorité. PLESSNER parle également de « corps propre sonore » qui crée une distance de l'homme avec lui-même. Le rapport entre le sujet humain et son corps propre est différent de son rapport au corps propre sonore. Le corps propre sonore permet « l'être-hors-de-soi » qui est une condition pour une « authentique objectivation du corps-propre »<sup>10</sup>. L'auteur accorde que la production de sons n'est pas seulement le propre de l'homme : les [autres] animaux peuvent aussi en déterminer les variations. Cependant, chez l'homme, ce pouvoir de variation est « presque illimité »<sup>11</sup>. C'est ici que se creuse un fossé entre l'homme et l'animal, puisque seul l'homme peut *jouer* avec les sons. Pour illustrer cet argument on peut donner l'exemple de l'homme qui peut fabriquer des instruments de musique en utilisant ses mains et ses connaissances, contrairement à l'animal qui n'en a pas les capacités.

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*

### 1.3. Le son et les échanges entre les hommes

Le son permet à l'homme de s'ouvrir sur le monde extérieur. Grâce à ses différents organes, l'homme peut émettre des sons et ainsi échanger avec les autres. PLESSNER écrit : « Le son est le moyen tout indiqué de l'échange de signes entre les hommes »<sup>12</sup>, c'est-à-dire que le caractère immédiat du son implique directement la communication, et dans bien des cas, elle est réciproque. Le son, comme dit plus haut, est un moyen d'échange de signes entre les hommes grâce à sa productibilité originaire, l'émotivité, et la proximité-éloignée. Le son n'est « ni ici ni là-bas »<sup>13</sup> en tant qu'il résonne, alors que les couleurs sont par essence données en position éloignée ou en vis-à-vis. Le son est une qualité volumineuse, il est spacieux et remplit partout et nulle part. Les sonorités, par leur voluminosité, maintiennent et font bouger le corps, elles sont conformes à la position corporelle de l'homme. Ainsi, émettre un son c'est toujours « communiquer, même là où il n'y a rien à communiquer »<sup>14</sup>, car les sons n'ont pas besoin de sens linguistique pour agir comme des impulsions.

## 2. Le son possède une qualité qui lui est propre et il implique une succession dans le temps

### 2.1. Deux notions qui donnent au son sa « qualité propre »

#### a - La voluminosité

La raison du privilège du sens auditif repose sur les structures différentes de l'essence du son et de l'essence de la lumière phénoménale. Dans le co-exposé de 1925, PLESSNER part de notions instaurées par Carl STUMPF, psychologue allemand, et Ewald HERING, physiologiste prussien. Ils désignent tous deux la structure d'essence d'une donnée optique comme « qualité plane », autrement dit statique, et PLESSNER va l'opposer à la structure d'essence d'une donnée acoustique, en vertu de sa nature d'expansion, qu'il désigne comme une qualité volumineuse. La voluminosité est caractérisée par la spatialité et la capacité d'expansion. La spatialité rend possible la relation qu'il y a entre les sons et les positions déterminées dans l'espace phénoménal (« haut » et « bas », c'est-à-dire aigu et grave), et la capacité d'expansion permet de soumettre les sons à une volonté d'expression déterminée. C'est sur cette voluminosité de la matière acoustique que se fonde l'assonance et la dissonance des sons par la gravité et par

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 364.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 365.

la hauteur des sons qu'elle permet. Le son est volumineux puisqu'il se répand dans l'espace et le remplit, en étant d'ailleurs susceptible d'un gonflement (intensification). La voluminosité du son convient à la voluminosité de notre corps, le son correspond à notre essence corporelle ; c'est ainsi que l'homme peut prendre conscience de son corps propre et de sa relation à l'espace.

#### b - L'impulsion

Les sons ont une valeur d'impulsion pour les attitudes et les mouvements de notre existence corporelle. Les sons nous traversent, ils agissent comme des impulsions. Les sons ont « des effets émotionnels parce qu'ils possèdent une valeur d'impulsion »<sup>15</sup>. Par exemple un son strident engendre la crispation, un son doux permet la détente, un cri entendu peut susciter la fuite, etc. Il est certain que les sons agissent sur nos attitudes et sur nos mouvements corporels. Au contraire, pour les couleurs ou les odeurs, les effets émotionnels se communiquent de manière cachée. Le mode vibratoire est le seul autre mode qui peut agir de la même façon que le mode acoustique. Grâce au concept de l'impulsion, on comprend que l'homme ressent des émotions et agit en fonction de celles-ci.

### 2.2. Les sons comme « entités temporalisées »

#### a - La succession des sons

Le mouvement de succession est nécessaire aux sons en vertu de leur nature sonore. Pour étayer cet argument, PLESSNER, dans ses deux articles, va se servir du courant artistique de l'expressionnisme en le mettant en conflit avec ses propres idées. L'expressionnisme en art, c'est la projection d'une subjectivité qui tend à déformer la réalité pour inspirer au spectateur une réaction émotionnelle. L'expressionniste revendique les mêmes droits pour les yeux et les oreilles, alors que pour PLESSNER, l'audition est plus forte que la vue quand il s'agit de musique. Beaucoup d'efforts ont été accomplis en histoire de l'art pour prouver que le sens auditif n'était pas plus performant que le sens olfactif ou tactile, notamment dans ce mouvement artistique où l'on retrouve de célèbres figures comme KANDINSKY. En effet, à plusieurs reprises l'idée d'un clavier de couleurs a émergé, sans grand succès. Les formes et les couleurs se succèdent en des combinaisons déterminées et changeantes, comme on peut le voir par exemple dans le film de Walter RUTTMANN, *Opus I* de 1921, mais ce qui manque à cette succession, c'est le caractère de la nécessité interne qui en ferait un enchaînement

<sup>15</sup> *Ibid*, p. 365.

*motivé*. Toutes ces tentatives historiques souffrent d'un manque fondamental parce que les couleurs n'ont pas de valeur d'impulsion contrairement au son. Même si elles revêtent une valeur affective, les couleurs ne peuvent donc pas motiver de l'intérieur une succession temporelle, leur succession restera toujours arbitraire et extérieure. Pour la possibilité de l'activité musicale, justement, il faut que la succession soit motivée par les sons eux-mêmes, sans avoir besoin d'un programme quelconque, les sons agissent alors par eux-mêmes et ne s'appuient sur rien d'autre. Les sons ont une succession dans le temps parce qu'ils sont soumis à la nécessité de « l'un après l'autre »<sup>16</sup> : on ne peut ni les jouer ni les écouter tous en même temps car alors ils disparaissent dans un « indéfinissable magma »<sup>17</sup>. Pour les couleurs (spectre de la lumière blanche), d'un seul regard nous pouvons voir toutes les qualités dans la juxtaposition de celles-ci ; les couleurs ne se repoussent pas dans telle ou telle direction. Les sons, au contraire, apparaissent et disparaissent dans le temps : ce sont des entités temporalisées.

#### b - La succession des sons par opposition aux couleurs

Le mode acoustique possède des caractères essentiels qui rendent possible la succession temporelle des sons. PLESSNER donne quelques exemples de caractères comme celui de la « structure en intervalles » ou de la « fongibilité en accords ayant caractère de tension ou de résolution »<sup>18</sup> qui sont tous les deux exclusivement réservés aux sons. Le premier repose sur cette structure qu'on appelle intervalle qui se situe entre deux notes : c'est l'écart entre leurs hauteurs respectives. Le deuxième repose sur le déroulement des tensions et des résolutions. C'est grâce à ces différents caractères du mode acoustique que les sons bénéficient de la faculté de succession motivée dans le temps. Au contraire, les couleurs et les formes n'ont pas en elles-mêmes de relation au temps. « Elles apparaissent, demeurent et disparaissent, elles changent et se transforment “plus ou moins longtemps”, mais elles ne remplissent jamais que le *temps espace*, et non pas le *temps durée*. »<sup>19</sup> En effet, comme nous l'avons dit plus haut, les couleurs possèdent et sont attachées à être des « qualités planes », elles sont condamnées à rester dans une région déterminée de l'espace contrairement aux sons qui remplissent toujours une continuité. De plus, lorsqu'elle est brusquement interrompue, la

<sup>16</sup> *Ibid.* p. 367.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 368.

<sup>19</sup> *Ibid.*



sonorité laisse « un vide qui a une valeur dynamique »<sup>20</sup>, ce qui rend possible, en musique, le silence et la rythmique.

## **II- L'ouïe, médiateur unique en son genre et la nouvelle théorie plessnérienne**

### 1. L'ouïe comme moyen de médiation entre mouvement et compréhension

#### 1.1. Les attributs du son offrent la possibilité d'une musique dite « pure »

Les sons ont la possibilité de susciter des effets émotionnels parce qu'ils possèdent une valeur d'impulsion et une qualité volumineuse, ce qui les rend accessibles pour l'auditeur, c'est ce que nous avons dit dans notre première partie. La musique dite « pure » est donc indépendante des nombreuses considérations culturelles grâce aux sons, car ils se suffisent à eux-mêmes avec leurs propriétés. De plus, l'interprétation d'un musicien ajoute une liberté personnelle, qui nous touche plus particulièrement et nous fait également ressentir des effets. Par exemple le toucher d'un piano ou bien la tenue d'un archet change en fonction de chaque musicien, et on peut ressentir cette différence. On a des ressentis différents face à une œuvre qui est jouée par différents interprètes, et pourtant cette œuvre reste la même, *a priori*. Il y a aussi des facteurs techniques et personnels selon chaque chef d'orchestre. PLESSNER appelle « totalité » le processus musical en tant qu'il est orienté vers une fin, et cette totalité repose donc sur la composition elle-même et son exécution. L'appréhension de cette totalité doit avoir affaire à une connexion objective qui permet une anticipation. En effet, la totalité guide la composition et l'exécution d'un morceau par des sonorités qui tendent vers une fin déjà fixée mais pas encore dévoilée. Sans cette connexion objective, personne n'anticiperait et donc la succession des sons ne serait comprise par personne. Ainsi, le déroulement est le chemin par lequel il faut passer pour savoir et connaître la fin.

#### 1.2. Ce qui ne dépend pas de nous

« L'objectivité spécifique qui est inhérente à une musique et qui adresse ses exigences à l'exécution de celle-ci ne peut pas exister seulement dans l'imagination. »<sup>21</sup> Cette objectivité dont parle PLESSNER ne dépend pas de nous ni de nos choix. L'appréhension d'une totalité,

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 369.

comme nous l'avons déjà dit, guide nécessairement l'exécution et déjà la composition elle-même. C'est pourquoi l'objectivité n'est pas le fait de l'artiste ou d'un individu particulier mais est inhérente à l'apparition phénoménale d'un son particulier et au déroulement qui en découle. Les tensions vécues et résolues ne sont donc pas un choix propre au compositeur et son œuvre n'est pas une réalisation purement personnelle. De plus, la signification et la mise en sons successifs vont ensemble, ils ne sont pas détachables, et cette signification doit toujours être ouverte sur une fin, qui d'ailleurs vit de cette ouverture. En effet, l'œuvre musicale n'a pas de sémantique verbale à sa disposition. Sa signification reste donc ouverte, il n'y a pas d'interprétation ni d'analyse sûre. À l'inverse, les significations verbales clôturent une œuvre. C'est pourquoi la musique ne « communique pas quelque chose », mais elle comporte des sous-entendus qui sont dans la sonorité. Ce sont les raisons de ce par quoi seul le mode acoustique est susceptible d'opérer la médiation, qui est propre à l'activité musicale, entre mouvement et compréhension. Le compositeur se laisse porter par la logique que lui imposent les suites de notes et les liaisons sonores que sa sensibilité perçoit. Il n'y a pas d'autre accès que le dévoilement, nous devons suivre le processus jusqu'au bout pour en connaître la fin.

## 2. Comment des suites de sons produisent-elles un tel effet ?

Cette partie est comme la clef de voûte de l'article de 1951. PLESSNER présente une théorie qu'il n'avait pas encore évoquée dans son co-exposé de 1925. En effet, l'auteur enrichit son propos en posant une dernière question, qui donne son titre à la présente partie.

### 2.1. Argumentation sur la danse

PLESSNER s'intéresse au mouvement d'interprétation et d'imitation qu'est la danse pour répondre à la question. La danse traduit, par des mouvements corporels, un sens attaché à une musique, ce qui s'avère être son point faible puisqu'elle dévoile tout trop rapidement. Mais elle est tout de même intéressante puisqu'elle développe une « connexion interne entre la conduite des lignes sonores et les mouvements corporels »<sup>22</sup>, connexion qui reste justement limitée pour la voluminosité et l'impulsion seules. Le geste est la traduction d'une ligne sonore, on appréhende donc les lignes sonores en tant que geste mais la musique semble être plus profonde que cela. Comme le dit PLESSNER, « il manque encore une détermination plus précise du type de mouvement et du type de compréhension qui se compénètrent grâce aux

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 372.

propriétés spécifiques du mode acoustique »<sup>23</sup> ; c'est ce qu'il va tenter de comprendre dans la suite de son article. L'exemple de la danse lui permet de montrer que l'ouïe est un médiateur unique en son genre puisque le sens auditif permet une connexion qui rend l'activité musicale possible, et cette connexion relie la strate anthropologique des mouvements et celle de la compréhension. En effet, l'appréhension des lignes sonores en tant que geste à valeur expressive nous dévoile la strate où se situent ces types de compréhension et ces types de mouvement qui ainsi s'influencent et rendent possible l'activité musicale : il s'agit de la strate des comportements et des conduites. Il y a un rapport réciproque entre les sons et nous-mêmes, et les sons eux-mêmes entre eux : « En jouant entre eux, ils jouent avec nous, et nous avec eux ». Seul le mode acoustique est donc susceptible d'opérer la médiation qui est propre à l'activité musicale et à ses effets émotionnels sur notre esprit, grâce à la fonction de la médiation du son.

## 2.2. Strate des comportements et des conduites

Le dévoilement de la strate des comportements et des conduites donne une nouvelle perspective à l'article de PLESSNER. En effet, celui-ci accorde une attention particulière à la relation entre l'homme et le son, comme nous avons pu le voir au fil de ses deux articles, mais également au comportement de l'homme face à une œuvre musicale. On parle ici de la strate des comportements mais les *stimuli* sonores laissent penser que leurs impulsions ne peuvent entraîner une obéissance motrice directe. La musique signifie au corps de ne pas être impulsif, c'est-à-dire de ne pas se laisser mouvoir par ses impulsions premières. En effet, ce qui bouge à notre place, c'est la suite de la musique et non notre propre corps. C'est la musique qui fait le mouvement à notre place, il faut donc laisser aux figures sonores le temps d'évacuer toutes les tensions, puisqu'il y a, en effet, des jeux entre elles et des jeux avec nous. L'homme reste à sa place, relativement immobile, et les figures sonores font le reste. L'idée centrale de cette partie est de montrer que la musique prend en charge nos impulsions motrices, contrairement au domaine visuel où il n'y a pas d'impulsion. C'est bien la musique qui résout les tensions, et non l'homme. Celle-ci prend en charge nos impulsions motrices, autrement dit elle s'occupe de satisfaire nos désirs de mouvement. La couleur, elle, n'a pas de valeur d'impulsion, et ne peut donc susciter aucun désir de mouvement ni n'en satisfaire aucun. C'est en quoi l'ouïe est, d'une certaine manière, supérieure à la vue en matière de musique. Pour PLESSNER, il suffit d'écouter, de se laisser emporter sans être physiquement impliqué et « d'y voir clair dans

23 *Ibid.*, p. 371.

l'emportement même »<sup>24</sup>. Les figures sonores gèrent les tensions dynamiques que peut mettre en œuvre la musique, ainsi le corps propre ne fait qu'écouter. Il y a alors une différence entre une musique légère avec laquelle on peut plus facilement s'emporter et une musique avec des configurations rythmiques plus nuancées où l'on reste concentré sans faire de geste particulier. PLESSNER donne d'ailleurs une définition de ce qu'est avoir le sens musical : « la faculté de rester maître de son propre emportement par des sons »<sup>25</sup>. C'est de cette inhibition que l'homme est capable en tant qu'il est maître de son corps propre. En outre, il y a un rapport entre le compositeur et l'auditeur. En effet, les lignes sonores deviennent compréhensibles seulement sans emportement et la connexion interne de celles-ci est mise au point par le compositeur et comprise par l'auditeur. C'est l'inhibition de la motricité sollicitée qui fait des sons les porteurs d'un jeu entre eux, et donc d'une signification compréhensible.

### **III - Questions et réflexions**

L'exposé que nous venons de proposer à l'écrit a suscité de nombreuses remarques lors de sa présentation orale. Nous souhaitons les étayer dans cette partie sans pour autant prétendre à objecter la thèse plessnérienne. Comme tout texte philosophique, cet article nous interroge et nous invite au débat. Il s'agira ici de cerner certains enjeux par des questions ouvertes aux réflexions.

L'auteur s'est d'abord intéressé à la musique et plus précisément aux sons qui rendent la musique possible, pour ainsi les mettre en lien avec l'homme, d'où cette anthropologie de la musique. Nous allons nous intéresser ici plus précisément à la partie sur la musique et les effets qu'elle peut avoir sur l'homme notamment avec l'exemple de la danse. Il est légitime de penser que c'est précisément la définition de la danse qui a posé problème lors du débat. De cette dernière découlent les remarques de l'auteur sur l'impossibilité de danser sur certaines musiques. PLESSNER définit la danse comme la transcription des sons en mouvements corporels. Ainsi, certaines musiques seraient intranscriptibles. Ces morceaux « purs », ces musiques dites « d'art » ne se prêteraient pas à une résolution des tensions par l'externalisation mais bien par une écoute attentive d'un sujet « sensible » musicalement parlant. L'auditeur dénué de sens musical est celui qui ne comprendrait pas qu'il faut simplement laisser les tensions se résoudre en nous. Mais si l'on considère que la danse n'est

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 371.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 373.

pas une simple traduction musicale en mouvements, si nous en donnons une autre définition, il est difficile de comprendre de la même manière la théorie plessnérienne. Nous ferons principalement deux remarques.

La première est que la danse en tant qu'art à part entière ne dépend pas uniquement de la musique. Elle s'en émancipe de multiples façons et, ayant cette capacité, elle a également une capacité presque totale d'adaptation. La danse est l'art de mouvoir le corps humain selon une suite de mouvements ordonnés, souvent rythmés par de la musique. Beaucoup ne seront pas d'accord pour dire que certaines musiques ne doivent pas être dansées sans risque de mécompréhension. Bien évidemment, cet argument paraît résulter logiquement chez l'auteur. Ce n'est donc pas la clarté de son exposé que nous remettons en question mais ce qui nous paraît être une opinion et non une simple observation phénoménologique.

Ceci nous conduit à notre deuxième remarque : qu'est-ce que la musique d'art concrètement ? La musique pure ? Où se trouvent les limites ? Si nous voulons être un « bon auditeur » au sens plessnérien, comment comprendre quelle musique permet ou non le mouvement ? Quel statut donner aux musiques du monde ? Au jazz ? Sa théorie se limite-t-elle à la musique occidentale antérieure aux années cinquante ? Dans ce cas, pourquoi prétendre à l'universalité phénoménologique ?

Voici liminairement de quoi inviter notre lecteur à voir au-delà de notre explication de l'article, ce qui nous semble requis par un tel travail.

## **Conclusion**

Ainsi, nous avons vu, en première partie, que le son permet à l'homme de s'ouvrir au monde extérieur. Dans cette partie, PLESSNER étudie l'homme et le place face à la musique, et plus précisément face aux sons, ces sons qui le constituent donc et qui lui permettent d'échanger avec autrui. De plus, nous avons vu que le son implique une succession dans le temps et possède une qualité qui lui est propre, les sons apparaissent et disparaissent dans le temps. En seconde partie, nous avons vu que les attributs du son offrent la possibilité d'une musique dite « pure » et mettent ainsi en évidence l'importance de l'ouïe. Pour ce faire, nous avons étudié le rôle de médiation de l'ouïe dans le comportement humain. En dernière partie, nous avons posé quelques questions à la suite de l'explication des deux articles de Helmuth PLESSNER. L'homme n'a donc pas créé la musique en elle-même mais a approfondi sa connaissance de celle-ci par l'exercice de ses sens et par la réflexion sur eux également. L'artiste est comme

un révélateur du son plutôt que le créateur pour Helmuth PLESSNER. C'est le son en lui-même qui affecte émotionnellement l'homme et non la forme programmatique.

## **Table des matières**

Présentation générale des deux articles.....	2
Introduction.....	3
I - L'anthropologie plessnérienne et les spécificités du son.....	4
1. L'homme et le son, un rapport de proximité.....	4
1.1. Le son et la constitution de l'homme.....	4
1.2. Le son et le « corps-propre de l'homme ».....	5
1.3. Le son et les échanges entre les hommes.....	6
2. Le son possède une qualité qui lui est propre et il implique une succession dans le temps.....	6
2.1. Deux notions qui donnent au son sa « qualité propre ».....	6
a - La voluminosité.....	6
b - L'impulsion.....	7
2.2. Les sons comme « entités temporalisées ».....	7
a - La succession des sons.....	7
b - La succession des sons par opposition aux couleurs.....	8
II- L'ouïe, médiateur unique en son genre et la nouvelle théorie plessnérienne...9	
1. L'ouïe comme moyen de médiation entre mouvement et compréhension...9	
1.1. Les attributs du son offrent la possibilité d'une musique dite « pure »...9	
1.2. Ce qui ne dépend pas de nous.....	9
2. Comment des suites de sons produisent-elles un tel effet ?.....	10
2.1. Argumentation sur la danse.....	10
2.2. Strate des comportements et des conduites.....	11
III - Questions et réflexions.....	12
Conclusion.....	13