

Temporalité de l'expérience musicale chez Alfred SCHÜTZ

Alfred SCHÜTZ, *Écrits sur la musique 1924-1956*
« Fragments pour une phénoménologie de la musique »

Lucille LHOMER
Séminaire dirigé par Patrick LANG

2014-2015

UFR Lettres et langages de l'Université de Nantes

Sommaire

Introduction

I - Remarques préalables

1. Confrontation de la musique à d'autres techniques et types d'arts
2. Rejet de certains éléments hors de l'analyse phénoménologique

II – La musique en tant qu'objet idéal

1. Idéauté et mode d'existence
2. Le problème du temps

III – L'expérience de la musique

1. L'élément spatial dans l'art en général
2. L'élément temporel en musique
 - a) Les rapports entre temps et mouvement
 - b) Notre courant de conscience
 - c) L'attitude réflexive
3. Le cadre de référence de l'expérience musicale

IV – Analyse phénoménologique d'une séquence de notes

1. Séquence de notes
2. Catégories de l'expérience musicale
 - a) Catégorie de continuité et de répétition
 - b) Catégorie de l'identité
 - c) Catégorie du mouvement

V – Synthèse passive

VI – Réflexion et expérience de la musique

1. Pertinence et connaissance
2. Remémoration
3. Unités et sous-unités

Conclusion

Bibliographie

Introduction

Alfred SCHÜTZ est né à Vienne en 1899 et mort à New York en 1959. Il associe philosophie, sociologie et phénoménologie en reprenant la terminologie de HUSSERL et de BERGSON. Concernant la musique, qu'elle soit jouée, écoutée ou discutée, elle a toujours eu une place importante dans sa vie. En effet, avant de faire des études de droit, il a longtemps nourri l'ambition de devenir chef d'orchestre.

Le texte qui nous intéresse ici est un article de phénoménologie, se penchant plus particulièrement sur la musique, et constitué de vingt-cinq fragments. Il a été écrit en 1944 mais est inachevé. Il paraît, à titre posthume, en 1976. SCHÜTZ a essayé d'y appliquer une méthode d'analyse phénoménologique de la musique en examinant la temporalité singulière de l'expérience musicale.

I – Remarques préalables

1. Confrontation de la musique à d'autres techniques et types d'arts

SCHÜTZ confronte la musique à d'autres techniques et types d'arts. Contrairement au langage, la musique ne se réfère pas aux objets du monde dans lequel nous vivons. Elle n'a pas de fonction représentative. SCHÜTZ remarque qu'il existe quand même une certaine analogie entre la syntaxe linguistique et la musique : les règles de la forme musicale. Or, toute œuvre d'art possède un contexte de sens, la musique y compris. SCHÜTZ prend alors l'exemple de la poésie comme art du langage qui se rapporte à un sens supérieur qu'on peut apercevoir au-delà de ses règles. Ainsi, le langage poétique ajoute à chaque unité du langage un sens qui est différent de celui utilisé dans le langage courant. Mais il y a quand même quelque chose qui subsiste dans le rapport aux objets du monde. C'est ce que nous appelons *représentation*. Après quoi, il prend l'exemple d'autres arts qui se réfèrent directement aux objets du monde extérieur et leur donnent une valeur représentative artificielle, qu'ils n'auraient pas naturellement.

Il montre ainsi que la musique est un art particulier qui ne se réfère pas à un schème conceptuel. Elle rapporte un contexte de sens mais ce dernier ne renvoie pas au

monde extérieur.

2. Rejet de certains éléments hors de l'analyse phénoménologique

SCHÜTZ rejette certains éléments hors de l'analyse phénoménologique de la musique, car ils ne lui permettraient pas de faire une analyse pertinente. Il rejette la qualité physique du son car l'auditeur « ne réagit pas aux ondes sonores, il ne perçoit aucun son ; il se contente d'écouter la musique »¹. Il distingue la structure musicale (les rapports mathématiques des sons) de l'expérience musicale (l'écoute), car la phénoménologie doit s'intéresser, d'après lui, uniquement à l'expérience musicale elle-même. Enfin, il met de côté « les nombreux véhicules et moyens de l'exécution, de la conservation et de la reproduction de la musique »². Nous ne devons pas nous préoccuper de savoir quel instrument joue, les limites techniques de celui-ci et la façon dont on l'utilise. Pour ce qui est des moyens de conservation et de reproduction tels que les notations musicales ou les disques, « leur impact sur l'expérience de l'auditeur comme sur celle du compositeur est toujours indirect »³.

Ainsi, ce qui intéresse SCHÜTZ pour élaborer une phénoménologie de la musique est la musique en tant que telle, la musique en tant qu'objet idéal. Mais qu'est-ce donc ? La musique n'existe pas par sa partition ou son exécution, elle existe bien avant cela. La partition n'est qu'un moyen de la communiquer, non pas ce qui lui permet d'exister, car elle précède tout moyen de communication. SCHÜTZ ajoute même que la partition n'est pas toujours nécessaire à l'exécution de la musique, car une personne qui connaît une musique par cœur n'a pas besoin de la partition pour la jouer, l'oreille interne peut le faire sans cela.

1 *Op. cit.*, p.61.

2 *Op. cit.*, p.62.

3 *Ibid.*

II – La musique en tant qu’objet idéal

1. Idéauté et mode d’existence

SCHÜTZ distingue l’objet idéal œuvre musicale et l’objet idéal théorème de Pythagore. Ce dernier est « élaboré dans notre esprit par une série d’opérations mentales interconnectées »⁴, c’est-à-dire de manière *polythétique* : nous suivons le processus jusqu’à la conclusion. Une fois ce processus polythétique accompli, nous pouvons contempler son ensemble d’un seul regard. Nous pouvons donc saisir ce théorème de manière *monothétique*.

Pour l’objet idéal en musique, il est impossible pour l’homme ordinaire de saisir l’œuvre musicale de façon monothétique. Ainsi, si l’on veut se remémorer un morceau de musique, cela prendra autant de temps que la durée du morceau lui-même. L’œuvre musicale ne se saisit que de manière polythétique.

L’œuvre musicale n’est pas le seul objet à posséder cette forme particulière d’existence, il en va de même pour le poème : il ne peut être reconstitué que de manière polythétique. Certes, nous pouvons le résumer en deux ou trois phrases mais « je ne peux manifester le poème [...] à mon esprit qu’en le récitant ou en le lisant du début à la fin »⁵. SCHÜTZ nous explique ainsi que ce qui permet de passer du polythétique au monothétique serait un schème conceptuel sous-jacent de l’objet idéal ; or la musique n’est pas reliée à un schème conceptuel. Ainsi, pour saisir pleinement la musique, il faut refaire la démarche par laquelle elle a été construite car c’est un processus nécessairement temporel : « l’existence spécifique de l’objet idéal « œuvre musicale » est son extension dans le temps. Son mode propre de constitution est polythétique »⁶.

2. Le problème du temps

SCHÜTZ fait ici une analogie entre l’existence de l’objet idéal œuvre musicale et le mouvement en tant qu’événement en cours, le problème étant l’existence de l’objet idéal « œuvre musicale » dans le temps : sa constitution polythétique demande une certaine restriction.

4 *Op. cit.*, p.63.

5 *Op. cit.*, p.65.

6 *Op. cit.*, p.64.

Selon BERGSON, il y a un double aspect du mouvement : d'une part le mouvement en tant qu'unité, en tant que déplacement en cours qui se produit dans le temps interne, autrement dit la *durée*, et d'autre part ce qui est incompatible avec la pure durée, la spatialisation du temps par notre esprit. En ce qui concerne l'œuvre musicale, elle existe dans la *durée*, c'est-à-dire dans notre temps interne, le courant de notre conscience. Pour mieux comprendre ceci, SCHÜTZ utilise le paradoxe de la flèche de Zénon d'Élée. Entre l'instant où la flèche a commencé sa course et l'instant où elle atteint son but, il y a une unité : nous ne faisons l'expérience que d'un seul événement dans le temps interne. *A posteriori*, nous pouvons reconsidérer le mouvement et briser cette unité de déplacement pour la voir étape par étape. Cependant, nous y perdons l'idée de déplacement car nous analysons l'objet comme immobile dans l'espace et le temps. Ainsi, la flèche ne vole plus, elle ne se meut plus.

Ce problème vaut aussi pour l'œuvre musicale. En effet, lorsque nous écoutons un morceau de musique, pendant qu'il dure nous participons à son flux. Il y a une unité entre notre flux de conscience et le flux musical, « nous nageons dans ce flux. Et la musique s'écoule comme une unité indivisible. »⁷ Or, SCHÜTZ semble nous dire qu'il y a une unité dans l'œuvre musicale mais que lorsque nous nous détachons du flux de la musique, nous nous rendons compte que ce que nous percevions comme une unité semble finalement se constituer par une démarche polythétique. Ainsi, nous comprenons que plusieurs questions peuvent se poser : « la musique se meut-elle vraiment ? [...] Où se trouve l'unité ? »⁸

III – L'expérience musicale

1. L'élément spatial dans l'art en général

Grâce à la vue ou au toucher, nous construisons une sphère optique et une sphère haptique, « chacun[e] d'[elles] centré[e] autour d'un noyau d'accessibilité optimale »⁹ qui est la sphère de proximité, en rapport à nous-mêmes, à notre propre corps. Il existe des choses éloignées dont nous pouvons nous approcher et d'autres qui peuvent nous approcher. Le champ spatial est structuré en perspectives. Ces expériences

7 *Op. cit.*, p.67.

8 *Ibid.*

9 *Op. cit.*, p.69.

sont confirmées car elles réapparaissent après interruption. Ainsi, « les expériences précédentes se répètent, la chose est toujours là »¹⁰.

Les « arts dont le médium est fait d'éléments spatiaux prennent en compte ces manières de constituer la dimension spatiale »¹¹. Concernant la peinture, le cadre est ce qui délimite le champ visuel sélectionné. L'œil du spectateur est incité à parcourir l'intérieur de ses limites. Parfois, cela crée chez ce dernier une « impression de récurrences rythmique et [...] l'expérience du mouvement comme d'un élément du temps interne. »¹² Cela renverse le problème éliéatique étudié précédemment. Ainsi, dans les arts autres que la musique, « les expériences de l'observateur se réfèrent à des kinesthèses possibles, visuelles, tactiles, locomotrices [... mais] l'ouïe, l'organe par lequel nous faisons l'expérience de la musique, ne possède aucune kinesthèse »¹³. Les kinesthèses sont les sensations proprioceptives qui nous renseignent sur la posture et la disponibilité de notre corps propre. Ainsi, les organes par lesquels nous faisons les expériences du toucher et de la vue nous permettent de créer ou de visualiser un espace. Cependant, l'ouïe, qui nous permet de faire l'expérience de la musique, nous permet de discerner des sons plus ou moins rapprochés mais ne nous permet pas de construire l'espace. Il se trouve que l'ouïe est aussi un sens dont il est impossible d'interrompre *volontairement* les impressions, alors que nous pouvons ouvrir et fermer les yeux afin d'interrompre volontairement les impressions optiques. L'interruption volontaire des impressions sensibles permet justement d'avoir ces récurrences qui confirment nos expériences. Concernant l'ouïe, lorsque nous considérons entendre des choses plus ou moins lointaines ou proches, cela repose sur des expériences préalables.

Néanmoins, « nous montrerons que la dimension temporelle de la musique s'appuie sur notre expérience de l'espace »¹⁴.

10 *Ibid.*

11 *Op. cit.*, p.70.

12 *Ibid.*

13 *Op. cit.*, p.72.

14 *Op. cit.*, p.74.

2. L'élément temporel en musique

a) Les rapports entre temps et mouvement

Reprenons l'exemple de SCHÜTZ : il faut trois minutes pour jouer chaque face d'un disque 78 tours ; sur la face 1 du disque se trouve le mouvement lent d'une symphonie et sur la face 2 se trouve le mouvement final de la symphonie. Pour l'auditeur, les dites trois minutes sont « immatérielles »¹⁵. Ainsi, la face 1 ne passe pas, pour l'auditeur, aussi vite que la face 2, alors que l'horloge indique le même temps pour les deux. « 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. »¹⁶ Ainsi, il existerait le temps mesurable, celui des horloges, et le temps interne.

Aussi, il n'y a pas que dans l'expérience musicale que nous pouvons nous rendre compte que le temps peut varier pour nous en fonction de notre ressenti. Il est vrai que cinq minutes à attendre le verdict vital d'une personne qui nous est proche paraissent plus longues alors que cinq minutes à discuter avec un ami que nous n'avions pas vu depuis un moment paraissent très courtes. Pourtant, le temps de l'horloge est le même. Le temps mesurable est lui-même mesuré grâce aux mouvements, aux distances, comme la rotation de la Terre autour du Soleil. Le temps interne, le temps de notre vécu est notre ressenti du temps. C'est pour cette raison que le temps peut paraître rapide ou lent en fonction de l'attente et la patience de l'agent : « ce temps est libre de toute référence à l'espace »¹⁷. SCHÜTZ ajoute que « c'est dans cette même dimension du temps que nous faisons l'expérience du mouvement comme d'un fait continu et indivis »¹⁸. Ainsi, cela explique, si nous reprenons la flèche de Zénon, que nous percevons les objets idéaux comme des unités dont nous pouvons spatialiser le temps. Ce qui fait que le temps peut être mesuré voire divisé.

L'expérience que nous faisons de la musique est celle du temps interne et non du temps des horloges. Cependant, notre vie se passe dans la dimension spatio-temporelle.

15 *Ibid.*

16 *Ibid.*

17 *Op. cit.*, p.75.

18 *Ibid.*

b) Notre courant de conscience

Concernant notre temps interne, BERGSON parle de *durée* et William JAMES parle de *courant de conscience*. Ces deux termes sont réutilisés par SCHÜTZ. En effet, concernant le courant continu de conscience, il nous explique que « tout Maintenant qui émerge de ce courant devient un Juste-Maintenant si j'essaye de l'attraper, et un passé de plus en plus distant au fur et à mesure que d'autres expériences émergent, formant d'autres Maintenant qui, à leur tour, ne peuvent être saisis que lorsqu'ils sont devenus du passé »¹⁹. Utilisant la métaphore du courant de notre pensée, il nous explique que nous pouvons adopter deux attitudes :

- « nous nageons dans ce courant »²⁰, nous sommes dans ce courant, nous ne faisons qu'un avec lui ;

- « ou bien, nous pouvons cesser de nager avec le courant, nous pouvons sortir de son cours, le rendre immobile, et regarder en arrière dans une attitude de réflexion en direction des phases passées du courant de nos pensées »²¹, nous pouvons sortir du courant, pour regarder en amont, vers le passé. « Dès lors, nous ne vivons plus dans nos actes qui sont dirigés vers leur objet ; nous faisons de nos actes eux-mêmes les objets de notre pensée. »²² Cette attitude permet donc un certain retournement réflexif : nos actes deviennent nos objets de réflexion. Ainsi, nous pouvons adopter une attitude réflexive lorsque nous sortons du courant de conscience.

c) L'attitude réflexive

Le Maintenant passé ne disparaît pas totalement une fois passé, il peut être remémoré. Ainsi, il n'est plus une expérience actuelle et vivante mais demeure en tant que *souvenir*. C'est grâce à cette faculté de mémoire que le courant de notre conscience forme une unité dans le temps interne. Chaque Maintenant dont nous faisons l'expérience devient un souvenir. Ce dernier pourra donc être remémoré dans un autre Maintenant de notre réflexion. Dans ce second Maintenant, nous nous tournons vers un Maintenant passé que nous présentons en tant que tel à notre esprit.

¹⁹ *Op. cit.*, p.76.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

Par conséquent, un même Maintenant peut avoir plusieurs aspects grâce à l'attitude réflexive. D'ailleurs SCHÜTZ, reprenant la terminologie de HUSSERL, nous explique qu'il existe deux types de remémoration :

- la **rétenion** : remémoration d'un Maintenant *juste* passé, qui s'attache à l'expérience présente encore retenue ;
- la **reproduction** : remémoration d'un Maintenant plus distant, qui s'attache à une expérience qui n'est pas immédiatement reliée à une expérience présente.

Concernant la rétenion, SCHÜTZ pointe un cas limite : un objet qui dure et qui met donc en jeu plusieurs Maintenant de notre courant de pensées, comme un son qui dure. Nous percevons, pendant toute la durée de ce son, à la fois la phase actuelle du son et la rétenion de ses phases précédentes.

Nous pouvons aussi penser le futur de deux manières :

- la **protention** : l'attente immédiatement reliée à l'expérience en cours, qui va de pair avec la rétenion ;
- l'**anticipation** : l'attente qui se réfère aux expériences futures plus éloignées, plus lointaines.

Alors que les souvenirs ne sont pas vides, car leurs objets « furent ce qu'ils furent »²³, les objets du futur, quant à eux, peuvent être très différents de ce que nous avons pensé : « il n'y a aucune garantie »²⁴. En effet, la protention et l'anticipation sont toutes les deux vides, bien que la protention ait plus de chance d'être actualisée. Quoi qu'il en soit, nous en faisons en l'expérience dans notre temps interne.

Cependant, le langage pose problème, car bien que nous parlions de « Maintenant », il n'y a pas de morcellement de la continuité des événements. Le temps interne est plus difficile à briser en unités à la différence du temps spatialisé. En effet, le présent n'est pas seulement un instant T, il est structuré d'éléments très inégaux d'avant et d'après, il possède en lui-même le passé et le futur. JAMES parle de *présent précieux*.

La vie est celle du monde externe, avec ses objets et les autres. C'est une vie spatio-temporelle. Maîtriser la vie « demande un haut degré de tension de notre conscience, que nous appelons pleine conscience »²⁵. Ainsi, la pleine conscience, c'est être dirigé vers les objets du monde externe, dont autrui. Les expériences de notre vie

23 *Op. cit.*, p.78.

24 *Ibid.*

25 *Ibid.*

interne ne nous sont visibles que si nous quittons cette pleine attention, si nous diminuons la tension de la pleine conscience, si nous sortons de cet engagement dans le monde externe, si nous rapprochons notre conscience d'un niveau plus proche du flux de notre durée. C'est alors que « s'opère un détachement graduel de la dimension spatio-temporelle »²⁶. Sauf en cas d'utilisation de la musique comme accompagnement d'événements, « la décision d'écouter la musique pure suppose une attitude particulière de l'auditeur »²⁷. Ainsi, l'auditeur se dirige *volontairement* vers l'objet de la musique, un objet du monde interne, et non plus vers les objets du monde externe. Il quitte cette attention à la vie. BERGSON dirait que « sa tension de conscience s'est modifiée »²⁸. SCHÜTZ nous explique à ce propos que ce n'est pas parce que l'auditeur fait moins attention à la vie que son écoute est moins intense ; au contraire, quand l'auditeur peut s'impliquer, il s'implique généralement et le fait plus intensément dans l'écoute de la musique que dans ses activités quotidiennes. Il n'est alors plus engagé dans la dimension spatio-temporelle, il s'abandonne au flux de la musique dans le courant de conscience du temps interne.

3. Le cadre de référence de l'expérience musicale

Afin de procéder à une analyse phénoménologique correcte de la musique, nous devons faire abstraction des caractéristiques propres à une seule culture musicale. Nous devons donc saisir uniquement les éléments communs à la musique en général. Cependant, nous devons quand même avoir en tête que chaque auditeur a un ensemble d'expériences musicales qui se rapporte à ce qu'il écoute et c'est grâce à ces expériences préalables que ce qu'il écoute prend sens. Ces expériences antérieures constituent un cadre de référence dans lequel se trouve l'auditeur et par lequel il situe ses expériences présentes. Ce cadre de référence est ce qui lui permettra d'anticiper sur ce qu'il écoute. Il faut en tenir compte, ce qui est complexe car les caractères d'un cadre de référence ne sont pas clairement identifiables.

Cependant, nous pouvons remarquer quelques éléments communs à tout type d'expérience musicale. En effet, elle ne se réfère pas nécessairement aux objets du

²⁶ *Op. cit.*, p.81.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

monde externe, elle trouve son origine dans le flux du temps interne. Lorsqu'elle se réfère aux objets du monde externe, elle coordonne les événements spatio-temporels avec ceux du monde interne. Elle repose sur la faculté de remémoration du passé et sur la faculté de prévoir le futur. L'élément fondamental de la musique est le *thème*, il peut être structuré et avoir des parties qui peuvent elles-mêmes être disséquées, cependant nous en faisons l'expérience comme d'un tout. Le thème peut être répété immédiatement ou après d'autres thèmes. Il peut être modifié mais reconnu malgré la modification comme le même mais modifié. Le thème peut être combiné et la combinaison peut avoir lieu successivement ou simultanément. Pour SCHÜTZ, le *thème* est l'élément musical minimal – à la différence de HUSSERL qui semblait considérer que c'est le *son* (la note).

IV – Analyse phénoménologique d'une séquence de notes

1. Séquence de notes

La séquence de notes étudiée par SCHÜTZ est la suivante : do, ré, mi, do, ré, ré. Lorsque nous entendons la première note (do), nous percevons cette note ainsi que les rétentions de ses phases précédentes pendant toute la durée de la note. Cette note et ses rétentions coïncident : c'est la même note qui perdure. Puis, nous percevons un ré, mais le do précédent n'a pas complètement disparu. Nous avons la rétention de cette note. C'est par cette rétention que nous observons l'intervalle do-ré et donc, nous retenons la première note. Lorsque nous entendons le mi, nous avons cette note dans l'expérience présente, la seconde note est retenue par rétention, nous avons l'intervalle do-ré par cette rétention et, par conséquent, nous avons l'intervalle do-mi qui sépare la note vécue au présent et la première note retenue par son intervalle avec la rétention de ré. Suite à ces trois notes, nous retombons sur un do. Cette quatrième note va être reconnue comme ayant la même hauteur que la première. Ensuite vient un ré qui sera reconnu comme ayant la même hauteur que la seconde note. Ces notes sont « toutes retenues directement ou indirectement par rétentions de rétentions, etc. »²⁹. Et ainsi, puisque nous reconnaissons la quatrième et la cinquième comme étant de même hauteur que la première et la seconde note, nous pouvons nous attendre à ce que la sixième note soit de

²⁹ *Op. cit.*, p.87.

même hauteur que la troisième et donc un mi. Cela signifierait que les notes do-ré-mi formeraient le thème qui serait immédiatement répété. Mais si nous attendions un mi, nous serons déçus car la sixième note est un ré, ce qui nous fait comprendre que ce qui doit être considéré comme le thème, comme une unité, est l'ensemble do-ré-mi-do-ré-ré.

2. Catégories de l'expérience musicale

Quand la première note perdurait, on trouvait une coïncidence entre la note présente actuellement perçue et ses phases passées. « Il n'y avait pas d'intermittence entre les deux »³⁰. Nous n'avons ainsi pas retenu le son des phases précédentes comme identique au son vécu au présent, mais nous avons fait l'expérience d'un seul et même son qui perdure.

Maintenant, considérons la relation entre la cinquième la sixième note (ré-ré). En entendant la sixième note, nous savons que les deux notes sont de même hauteur grâce à la rétention du son précédent. Nous concluons que c'est le même son. Mais nous savons aussi que la cinquième note n'a pas duré, qu'elle a cessé d'être perçue au présent pour l'être à nouveau. SCHÜTZ nous dit bien que notre jugement sur la question est correct car nous ne disons pas que c'est la cinquième note qui dure, mais bien la sixième qui est une répétition de la cinquième. Cette expérience « fait apparaître trois catégories de base de toute expérience musicale. »³¹.

a) Catégorie de continuité et de répétition

Prenons l'exemple de SCHÜTZ : une note de basse répétée dans une composition. Par le système des rétentions, la seconde, qui sera de même hauteur que la première, apparaîtra comme une certaine continuité. Cependant, la répétition n'est qu'un cas particulier d'intermittence d'une continuité. Aussi, d'après SCHÜTZ, il y aurait un certain problème de vocabulaire concernant la continuité dont le terme devrait être réservé à un même son qui perdure. Le terme *cohérence* serait plus approprié en ce qui concerne l'unité virtuelle par rétentions des notes intermittentes de hauteurs différentes.

³⁰ *Op. cit.*, p.88.

³¹ *Ibid.*

b) Catégorie de l'identité

Alors que HUSSERL a montré que nous pouvions considérer un objet comme identique bien qu'il ait été modifié, SCHÜTZ considère qu'il faut distinguer ressemblance et identité. En effet, la ressemblance est possible pour deux objets différents et distincts alors que l'identité n'est possible que pour un même objet, même s'il a été modifié.

Pour rapporter cette distinction à la musique, SCHÜTZ réutilise le thème précédemment examiné, en reprenant uniquement les deux dernières notes (ré-ré). Dans son exemple, les cinquième et sixième notes ont la même durée, la même hauteur et le même timbre, cependant elles sont différentes. Tout d'abord, la sixième est la cinquième répétée, donc chaque phase de la cinquième note est passée et seulement retenue pendant que la sixième note est présente. Ensuite, « l'arrivée de la seconde note ajoute certainement quelque chose de nouveau à notre expérience précédente »³². En effet, nous entendons pour la deuxième fois consécutive cette note et chaque écoute apporte quelque chose de nouveau bien qu'il n'y ait rien de réellement nouveau car il n'y a aucun contraste entre deux ré, à la différence d'un ré suivi d'un do. Aussi, par rétention, un ré suivi d'un ré possède un autre caractère qu'un do suivi d'un ré. L'expérience de l'auditeur atteste de cette différence. « Le même événement, s'il est répété, n'est pas vécu comme exactement identique, il n'est pas même vécu comme une expérience semblable, »³³ puisque notre esprit a changé pour avoir *déjà fait* l'expérience du ré dans le même contexte.

c) Catégorie du mouvement

Pour les expériences du monde externe, l'intermittence n'est pas un problème : nous voyons un objet, nous fermons les yeux et nous ne le voyons plus, nous ouvrons de nouveau les yeux et nous le voyons de nouveau. C'est le même objet. *Idem* concernant le toucher. Or « l'oreille ne connaît pas de telles kinesthèses »³⁴, comme nous l'avons déjà vu. SCHÜTZ prend alors l'exemple d'une cascade : lorsque nous nous approchons de la cascade, nous pouvons entendre le bruit de l'eau. Si nous partons afin de ne plus

32 *Op. cit.*, p.91.

33 *Op. cit.*, p.92.

34 *Op. cit.*, p.93.

l'entendre et que nous décidons de revenir, le bruit réapparaît. Cependant, le bruit que nous entendons n'est pas « le même » au sens où la cascade dont nous faisons l'expérience visuelle est la même. Et pour cause, le monde de la musique est un monde purement auditif et « l'intermittence ne peut être attribuée à un changement kinesthésique qui rétablit ou même vérifie l'identité »³⁵. L'intermittence est objective. Lorsqu'un son cesse et qu'un autre commence, ce deuxième son « peut être semblable au premier, mais il n'est, à strictement parler, jamais le même »³⁶. En effet, dans le temps interne, l'identité est comprise d'une autre manière que dans le temps spatio-temporel : dans le temps interne, nous pouvons parler d'identité car il y a ressemblance. La ressemblance et l'identité dans le monde externe supposent une comparaison et la coexistence des objets, alors que dans le monde interne, il n'y a pas de coexistence des objets mais seulement des objets successifs. En musique, « nous identifions la note récurrente comme une note semblable à la première [...] nous allons jusqu'à dire que la même note a été répétée. »³⁷. Il s'agit donc d'une note semblable à la note précédente, mais notre expérience identifie ces deux notes comme étant les mêmes. Ainsi, la forme d'identité dans le monde auditif n'est pas une unité numérique mais la ressemblance récurrente.

V – Synthèse passive

Dans l'espace, nous pouvons partir et revenir, la même perspective nous donnera le même aspect et si quelque chose a changé, cela se détachera du reste comme une chose étrange par rapport au reste inchangé et familier. *A posteriori*, cette chose ayant changée peut se révéler être la même mais changée. Aussi, quand nous revenons à notre perspective familière, nous n'avons pas nécessairement besoin de refaire le processus de constitution. Le souvenir de notre position d'origine est encore dans notre esprit, donc lorsque nous revenons à cette position, nous saisissons ce champ d'expérience de manière monothétique et nous nous rendons compte qu'elle coïncide avec le souvenir familier de la position d'origine. La synthèse passive, ce sont les processus superflus de notre esprit que nous n'avons pas besoin de refaire car ces choses

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Op. cit.*, p.94.

nous sont familières et nous pouvons nous permettre de les observer de manière monothétique. Cependant, cela ne vaut que pour la dimension spatiale car cela présuppose la liberté de pouvoir revenir à sa position d'origine.

Concernant le monde purement audible, ses objets ne peuvent être reconnus que de manière polythétique. En effet, l'irréversibilité du courant de conscience ne permet pas une autre approche des objets du temps interne lorsque nous suivons le courant. SCHÜTZ nous explique que pour lui qui connaît la *Première Symphonie* de BRAHMS, il peut identifier l'œuvre dès les premières notes du premier mouvement et est donc dirigé par ses attentes vers un thème (au cor³⁸) qui arrivera dans le dernier mouvement. Ainsi, tout ce qui passe prend sens, car il sait où cela mènera. Cependant, cela ne relève que de l'expérience personnelle de l'auditeur. Pour SCHÜTZ, le thème du cor dans cette œuvre « fonctionne comme une sorte de position d'origine »³⁹. Il nous explique ainsi que ce thème reconnaissable de sept notes est, pour lui, nécessairement reproduit dans son esprit par le processus de succession des notes. Ce thème manifeste sa familiarité avec l'œuvre. Cependant, dans ce genre de cas, l'auditeur n'est plus guidé par l'expérience auditive présente et continue, comme lors de la première écoute.

VI – Réflexion et expérience de la musique

Le mouvement dans le monde spatial se saisit d'un seul regard, comme une unité malgré la pluralité possible des mouvements à faire pour réaliser une seule chose. L'analyse réflexive du temps interne, lorsque nous quittons le courant de conscience pour regarder vers des Maintenant passés, est une analyse *a posteriori*. Celle-ci nous permet de comprendre le « mécanisme » des rétentions. Lorsque nous vivons dans le flux continu de la musique, nous faisons l'expérience du thème comme d'une unité et cette unité c'est justement l'entrelacement des rétentions et protentions, mais ces mécanismes ne nous deviennent visibles que si nous sortons de ce flux afin d'adopter une attitude réflexive. D'après SCHÜTZ, le flux continu de la musique et le temps interne de la conscience de l'auditeur sont simultanés au sens de BERGSON : « Il appelle deux flux simultanés si, à ma guise, je suis capable d'embrasser les deux comme une unité,

38 La traduction française du texte de Schütz semble ici faire erreur, puisqu'il n'y a pas de « cor anglais » dans l'effectif orchestral de la *Première Symphonie* de Brahms.

39 *Op. cit.*, p.97.

ou bien chacun des deux distinctement. »⁴⁰

Concernant le thème, toute combinaison ne donne pas forcément une impression d'unité. Aussi, une séquence de notes comprise par l'auditeur comme unité peut être articulée de telle sorte qu'elle aurait plusieurs sous-unités. Et si une séquence de notes nous apparaît comme unité et qu'on lui ôte une note, nous n'avons plus d'unité. Mais alors, « pourquoi faisons-nous l'expérience de certaines séquences de notes comme d'unités thématiques, alors que ce n'est pas le cas d'autres séquences de notes ? »⁴¹ SCHÜTZ introduit à ce propos la notion d'« articulation » en précisant que toute articulation implique une « finalité virtuelle »⁴², c'est-à-dire que l'impulsion initiale, quoique incomplète, y est vécue comme sensée même lorsqu'elle n'est pas suivie d'un complément.

JAMES parle de « plages de repos »⁴³ en comparaison avec les mouvements d'un oiseau en plein vol. Il y a des successions de phases de vol et de repos. Ces plages de repos articulent la totalité du mouvement de l'oiseau. HUSSERL, dans la quatrième *Recherche Logique*, distingue entre, d'une part, une liste de mots qui ne forme aucun sens particulier bien que chacun d'eux possède son propre sens, et, d'autre part, un fragment de phrase qui, même incomplet, communique un certain sens.

Mais qu'est-ce que le sens ? HUSSERL parle de sens dans le discours, en tant que sens standardisé du langage, de sens objectif. Mais le sens subjectif, celui de notre propre courant de conscience, est aussi applicable ici. SCHÜTZ aussi se penche sur cette notion. Pour lui, seules les expériences passées sont douées de sens. Le futur aura un sens lorsqu'il sera passé. Ce sont donc nos expériences passées qui donnent sens à notre Maintenant, Maintenant qui serait sûrement différent si ces expériences passées n'avaient pas eu lieu dans cette même succession.

1. Pertinence et connaissance

Cependant, toutes nos expériences passées ne demeurent pas dans notre présent ou même ne nous conduisent pas toutes à notre présent, seulement certaines car d'autres ne le peuvent simplement pas. En effet, les expériences passées pertinentes dépendent

40 *Op. cit.*, p.100.

41 *Op. cit.*, p.102.

42 *Ibid.*

43 *Op. cit.*, p.102-103.

du Maintenant dans lequel nous adoptons l'attitude réflexive. Ainsi, ce ne sont pas toujours les mêmes expériences qui sont pertinentes. SCHÜTZ se pose alors la question de savoir si la pertinence des expériences passées est organisée et si oui à quels principes elle obéit. Son hypothèse est que deux principes coopèrent :

- les souvenirs qui s'imposent à notre esprit et articulent notre présent, les expériences accidentelles peuvent être pertinentes si elles se rapportent au Maintenant de la réflexion ;

- l'attention et l'intérêt, l'attention étant la « fonction de l'intérêt qui domine le Maintenant dans lequel se produit l'attitude réflexive »⁴⁴.

Nous avons en permanence les expériences passées avec nous sous forme de connaissance. En effet, « je sais, c'est-à-dire je me souviens »⁴⁵. Il y a donc un processus d'apprentissage : nous gardons nos expériences passées en mémoire et aussi ce que nous avons appris par ces expériences. Pour ces souvenirs, il n'est pas nécessaire de refaire le processus d'apprentissage à chaque fois. Ces connaissances sont ce qui va permettre de construire l'intérêt de la personne et donc la sélection des expériences passées pertinente. Musicalement, c'est en fonction de notre culture musicale que nous allons attendre telle ou telle construction musicale par anticipation. Par conséquent, SCHÜTZ compare ces souvenirs à un « manuel de référence »⁴⁶ auquel nous nous référerons en cas de besoin.

2. Remémoration

Ainsi la remémoration demande l'arrêt du flux de conscience pour se retourner vers les expériences passées. Mais peut-on arrêter le flux de conscience à tout moment ? Il semble que non. En effet, si nous considérons l'image de JAMES, celle des phases de vol et de repos, nous ne pouvons faire de retournement réflexif que lors des phases de repos pour donner sens à nos expériences et donc *a posteriori*. Si nous arrêtons le flux de notre conscience pendant l'action, nous ne retrouverons pas une unité entre notre Maintenant et les expériences passées qui nous ont conduits à ce présent, mais des fragments, des morceaux incompatibles. Il manquerait l'articulation nécessaire pour

44 *Op. cit.*, p.106.

45 *Op. cit.*, p.107.

46 *Ibid.*

toute l'unité car nous ne pouvons pas nous-mêmes définir les limites de notre présent. Chaque phase de vol est vécue comme une unité qui tend, dès le début, vers sa phase finale. « Si nous interrompons ce développement avant que l'impulsion ne parvienne à sa fin, [...] il nous est impossible de saisir notre présent spacieux ainsi que le secteur pertinent de notre passé qui s'y rattache. »⁴⁷

3. Unité et sous-unité

L'articulation du flux musical en unités et sous-unités se nomme phrasé musical. Cet art du phrasé musical consiste à rendre discernable les unités et sous-unités. Ainsi, nous utilisons de brèves pauses pour séparer ce qui doit être séparé. Ces pauses sont aussi utiles pour l'exécution musicale, pour qu'un chanteur reprenne sa respiration, etc. Ces phases de repos qui suivent chaque impulsion mènent l'auditeur à se retourner vers le début de la dite impulsion qui lui est accessible grâce à l'entrelacement des rétentions. C'est ainsi qu'il se rend compte de l'unité de l'impulsion et des articulations avec les unités précédentes et celles qui vont suivre. « Il concevra alors l'unité ou la sous-unité comme un contexte de sens. »⁴⁸ Ce sens peut être incomplet, notamment si l'auditeur fait des anticipations qui ne sont pas garanties par ce qu'il entend. Cette situation est comparée par SCHÜTZ au lecteur qui se retrouve devant un fragment de phrase, les mots font sens mais ce sens reste incomplet. La phrase pourrait ainsi se finir par une virgule ou par un point et c'est cette distinction qui fait la différence entre sous-unité et unité. C'est en tant qu'il est une unité que le morceau peut être remémoré comme ayant un sens particulier. Il sera reconnu et répété comme le même ou le même modifié. Aussi, il peut devenir complètement familier et donc connu de manière à ce qu'aucune remémoration ne soit nécessaire : « Il a été remémoré et il est maintenant disponible. »⁴⁹

Par conséquent, l'auditeur adopte une attitude réflexive dès que le flux musical, constitué d'unités et de sous-unités, l'invite à le faire, c'est-à-dire à chaque interruption du flux musical, interruption qui permet en même temps de bien discerner les unités et sous-unités de l'œuvre. L'auditeur écoute dans l'attente que ce qu'il écoute sera un

47 *Op. cit.*, p.108-109.

48 *Op. cit.*, p.109.

49 *Op. cit.*, p.110.

contexte de sens. Ce qui est pertinent est aussi indiqué par la structure musicale, par les moyens utilisés par le compositeur pour produire des réactions particulières chez l'auditeur. Ainsi, c'est en tant qu'il est une unité que le morceau peut être remémoré comme ayant un sens particulier.

Conclusion

Par conséquent, dans cet ouvrage, SCHÜTZ, bien que reprenant la terminologie de HUSSERL, ne le suit pas dans son idée concernant l'élément constituant minimal en musique. Lui parle du thème tandis que HUSSERL semblait parler du son et, accessoirement, de la mélodie. C'est cette différence qui est principalement mise en avant ici par Schütz et qu'il essaie tant bien que mal de défendre. Par ailleurs, HINDEMITH avait proposé l'intervalle comme élément constituant minimal en musique.

Bibliographie

Alfred SCHÜTZ, *Écrits sur la musique 1924-1956*, trad. Bastien GALLET et Laurent PERREAU, Paris, Éditions MF, 2007.