

Annales de Phénoménologie

Directeur de la publication : Marc RICHIR

Secrétaire de Rédaction et commandes :

France GRENIER-RICHIR

669 chemin des Bellonis

Les Bonsjeans par les Baux

F 84410 Bedoin (France)

e-mail : france.grenier-richir@wanadoo.fr

Comité de rédaction : Marc RICHIR (dir.), Pierre KERSZBERG, Patrice LORAUX, Guy VAN KERCKHOVEN

Revue éditée par l'Association pour la promotion de la Phénoménologie.

Siège social et secrétariat :

Gérard BORDÉ

14 rue Le Mattre

F-80000-Amiens (France)

ISSN : 1632-0808

ISBN : 978-2-916484-12-9

Prix de vente au numéro : 20 €

Abonnement pour deux numéros :

France et Union Européenne (frais d'envoi inclus) 40 €

Hors Union Européenne (frais d'envoi inclus) 45 €

**Annales
de
Phénoménologie**

2015

SOMMAIRE

<i>Sur l'intermédiation</i>	7
RICARDO SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA	
<i>Le concept finkien d'Aufhebung</i>	37
STÉPHANE FINETTI	
<i>Phénoménalité pure et démultiplication de la concrescence</i>	57
PABLO POSADA	
<i>L'architectonique flexible de la phénoménologie</i>	97
GEORGY CHERNAVIN	
<i>Quatre essais sur l'origine transcendantale des phénomènes</i>	121
MARC RICHIR	
<i>De la cont(r)actibilité. Exercices d'agilité phénoménologique</i>	195
ROBERT ALEXANDER	
<i>Considérations sur l'inconscient phénoménologique</i>	205
ALEXANDER SCHNELL	
<i>« Constructions » spéculatives et « constructions » phénoménologiques dans l'espace de la psychothérapie</i>	221
JOËLLE MESNIL	
<i>Idéal et Verstiegtheit dans la psychose</i>	277
TETSUO SAWADA	
<i>De la connaissance philosophique</i>	297
FLORIAN FORESTIER	
<i>Pour une description phénoménologique des poèmes (II)</i>	317
JÜRGEN TRINKS	
<i>Notes sur poésie et philosophie</i>	331
SARA PAIN	

<i>Problèmes de la lyrique et autres essais</i>	337
ANTONIO MACHADO (Textes présentés par Fernando Comella et traduits par Fernando Comella et Pablo Posada)	
<i>Sur l'anthropologie de la musique</i>	355
HELMUTH PLESSNER (traduit et introduit par Patrick Lang)	

Sur l'anthropologie de la musique

HELMUTH PLESSNER

[Lors du Second Congrès d'esthétique et de science générale des arts, organisé à Berlin du 16 au 18 octobre 1924, Helmuth Plessner répondait, à une conférence de Hans Mersmann sur la phénoménologie de la musique, par un « co-exposé » dont la première traduction française a été publiée ici même¹. Le philosophe (alors Privatdozent à l'université de Cologne) y posait la question des conditions de possibilité de la musique pure et répondait par certaines propriétés phénoménales des données acoustiques, notamment la « voluminosité » qui confère aux sons à la fois une valeur de position et une valeur d'impulsion directionnelle, par opposition aux données optiques qui sont des qualités planes et essentiellement statiques. Sur cette base, l'auteur esquissait une comparaison contrastée entre l'art musical et l'art visuel (et notamment, concernant ce dernier, les expériences cinématographiques de l'expressionnisme).

Le texte que nous présentons aujourd'hui, et qui a connu une destinée un peu mouvementée, se rattache immédiatement à cette esquisse, dont il prolonge, approfondit et systématise les aperçus. Entre-temps, démis de ses fonctions en 1933, Plessner a tenté d'abord de prendre pied à Istanbul, pour se réfugier en 1934 aux Pays-Bas où, à partir de 1936, il enseigne la sociologie à Groningue². La même année – soucieux, probablement, de diversifier ses contacts scientifiques internationaux – il fait paraître en français une étude intitulée « Sensibilité et raison. Contribution à la philosophie de la musique » dans le sixième (et dernier) volume des Recherches philosophiques fondées en 1931 par Alexandre Koyré, Henri-Charles Puech et Albert Spaier³. L'article en question se compose d'une brève introduction,

1. Cf. *Annales de phénoménologie* n° 11, 2012, p. 312-316.

2. Sur la biographie de Plessner, cf. Carola Dietze, *Nachgeholtes Leben. Helmuth Plessner 1892-1985*, Göttingen, Wallstein, 2006, 2^e éd. 2007.

3. Helmut Plessner, « Sensibilité et raison. Contribution à la philosophie de la musique », *Recherches philosophiques*, vol. VI (1936/1937), p. 144-189. On notera non sans intérêt que le même volume de la revue contient également, entre autres contributions : Gabriel Marcel, « Aperçus phénoménologiques sur l'être en situation » ; Günther Stern, « Pathologie de la liberté. Essai sur la non-identification » ; Arnaud Dandieu et Denis de Rougemont, « L'acte

suivie de quatre parties d'inégale longueur. L'introduction situe le propos : il s'agit d'intégrer le problème classique des relations du corps et de l'esprit à la connaissance de la nature historique de l'homme. La première partie pose « Le problème du fondement de la pluralité des sens, et le principe qui les fait correspondre ». La deuxième partie, digressant dans l'histoire de la philosophie, examine les « Positions traditionnelles et modernes opposées à la position de ce problème ». Une troisième partie développe la distinction entre « Fonction de perception et fonction de médiation des sens ». Ces trois parties, à caractère préliminaire, synthétisent des développements détaillés qui figurent dans un ouvrage de 1923, L'unité des sens. Linéaments d'une esthésiologie de l'esprit⁴, qu'on peut considérer comme le premier grand livre de Plessner, malheureusement non traduit en français à ce jour. La quatrième et dernière partie, qui est aussi la plus substantielle, de l'article de 1936 étudie « La fonction de médiation de l'ouïe et la phénomène de la musique » ; c'est elle qui correspond au texte qu'on va lire ci-dessous.

À la dernière page figure la mention : « Traduit de l'allemand par P.-A. Stéphanopoli », indiquant que Plessner a rédigé son texte en allemand et en a confié la traduction française à l'un des collaborateurs des Recherches philosophiques, sans nécessairement avoir validé le travail de celui-ci⁵. L'auteur a-t-il pris conscience, par la suite, des insuffisances de cette traduction ? Toujours est-il qu'il a jugé utile de publier – en 1951, c'est-à-dire l'année même de son retour en Allemagne après guerre – le manuscrit original (allemand) de la quatrième partie de l'article de 1936, sous un nouveau titre (« Sur l'anthropologie de la musique⁶ »), et en l'assortissant d'une brève introduction qui remplace, à quelques détails près, le paragraphe conclusif de la version française.

comme point de départ » ; Raymond Aron, « L'idéologie » ; Jean-Paul Sartre, « La transcendance de l'Ego. Esquisse d'une description phénoménologique » ; Paul-Louis Landsberg, « L'acte philosophique de Max Scheler » ; Hans Lipps, « Pragmatisme et philosophie de l'existence ».

4. Helmuth Plessner, *Die Einheit der Sinne. Grundlinien einer Ästhesiologie des Geistes*, Bonn, Friedrich Cohen, 1923.

5. Je n'ai pu trouver aucune information sur ce traducteur, si ce n'est que, dans le même volume des *Recherches philosophiques* (cf. ci-dessus note 3), le même P.-A. Stéphanopoli a également assuré la traduction française de l'article de Günther Stern (auteur qui deviendra célèbre sous le pseudonyme Günther Anders), traduction sur laquelle les commentateurs francophones expriment des réserves unanimes.

6. Helmuth Plessner, « Zur Anthropologie der Musik », *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* [Annales d'esthétique et de science générale des arts], 1951, p. 110-121. Cette revue, dirigée par Heinrich Lützel, reprend, à partir de 1951, la suite de la *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* que Max Dessoir avait dirigée de 1906 à 1943, et dans laquelle avait paru, en 1925, le co-exposé de Plessner « Sur la phénoménologie de la musique ». Cf. *Annales de phénoménologie* n° 11, 2012, p. 279, p. 312.

Aussi bien le texte français de 1936 que le texte allemand de 1951 sont repris dans les Œuvres complètes de Helmuth Plessner⁷. Aussi curieux que cela puisse paraître, cette édition de référence reproduit scrupuleusement toutes les coquilles d'imprimerie du texte figurant dans les Recherches philosophiques⁸. En outre, aussi bien dans la table des matières au début du volume que dans la notice éditoriale en fin de volume, le texte de 1951 est présenté comme un « résumé allemand » de l'article français, alors que l'auteur lui-même précise explicitement – comme on lira ci-dessous – qu'il s'agit exclusivement de sa quatrième partie, reprise en intégralité.

La confrontation entre l'original allemand publié en 1951 et la traduction française publiée dès 1936 permet de se convaincre rapidement que cette traduction (certes pionnière et d'un texte assurément difficile, qui mobilise des compétences non seulement de germaniste et de philosophe, mais aussi de musicologue et d'acousticien) laisse beaucoup à désirer. À côté de quelques solutions particulièrement heureuses et élégantes pullulent les approximations, les faux-sens et les contresens, au point de rendre, le plus souvent, le propos inintelligible⁹. Ce sont ces insuffisances qui nous ont déterminé à proposer ici une nouvelle traduction de cette étude.

Entre autres difficultés, une telle entreprise se heurte à la richesse du lexique allemand concernant les phénomènes acoustiques. Pour traduire Geräusch, Lärm, Laut, Schall, Klang, Ton, le français ne dispose guère que de « bruit », « sonorité », « son ». La situation est analogue pour les verbes correspondants. Le lecteur voudra donc bien excuser la fréquence des termes

7. Helmuth Plessner, *Gesammelte Schriften VII : Ausdruck und menschliche Natur*, éd. Günter Dux, Odo Marquard, Elisabeth Ströker *et al.*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1982, p. 131-200.

8. Je ne donne que quelques exemples : « Hornsbostel » au lieu de « Hornbostel » (p. 155), « que préjugé » au lieu de « que le préjugé » (p. 158), « on avait pas » au lieu d'« on n'avait pas » (p. 163), « l'ouïe lui-même » au lieu de « l'ouïe elle-même » (p. 166).

9. Pour ne pas accabler le lecteur de listes fastidieuses, je me limite, ici aussi, à quatre exemples. *Dirigent* est traduit par « dirigeant » ; *recte* : « chef d'orchestre ». La proposition *wenn auch immer nur für denjenigen, der die Möglichkeit hat, auf die fragliche Weise sinnlich zu empfinden* est rendue par : « ceci étant dit toutefois pour [les modes] qui donnent des impressions sensibles de la manière que nous étudions » ; je traduis : « et encore, seulement pour quelqu'un qui a la possibilité d'éprouver des sensations selon le mode sensible en question. » La question *Wie wäre es sonst möglich, dass die eine Wiedergabe unbefriedigt lässt und die andere überzeugt, selbst wenn beide auf gleicher Höhe stehen ?* est ainsi rendue : « Comment pourrait-il se faire autrement qu'elle [l'objectivité] satisfasse les uns et laisse les autres indifférents, alors que tous disposent de moyens techniques identiques ? » ; je traduis : « Comment pourrait-il se faire autrement qu'une restitution nous laisse insatisfaits et qu'une autre nous convainque, même si toutes deux se situent à un même niveau technique ? ». La proposition *Sie kann mehr « sagen » (wenn auch darum nicht ohne weiteres besser sein)* est traduite « Elles peuvent “dire” beaucoup plus (bien entendu si elles sont de meilleure qualité) » ; je traduis : « Elle peut “dire” davantage (sans être de ce fait forcément meilleure) ».

allemands ajoutés entre crochets, qui nous a semblé indispensable pour faire saisir, autant que possible, certaines nuances précises.

Le texte qui sert de base à ce travail est celui des Gesammelte Schriften (cf. note 7), dont nous indiquons la pagination entre parenthèses. Nous publions cette traduction avec l'aimable autorisation des éditions Suhrkamp ; qu'elles en soient chaleureusement remerciées.

Patrick LANG]

(184) Il y a de cela vingt-huit ans, j'ai tenté, dans mon livre *L'unité des sens. Linéaments d'une esthésiologie de l'esprit*¹⁰, d'apporter la preuve que des correspondances existent entre [1°] la différenciation de notre sensibilité en modalités optiques, acoustiques et autres, [2°] nos possibilités de mouvement, plus exactement nos possibilités motrices d'expression, et [3°] les directions selon lesquelles peut procéder notre compréhension (artistique, linguistique, scientifique) ; et [j'avais tenté de montrer] que ces correspondances permettent d'y voir plus clair (que cela ne nous a été possible jusqu'ici) dans la connexion humaine des fonctions du corps propre [*Leib*] et de l'esprit. Je n'ai malheureusement aucune raison de considérer que cette tentative serait dépassée, bien que je souhaite lui donner une autre forme, une version moins surchargée de prolongements et d'allusions que celle qu'elle reçut à l'époque ; ce qui explique en partie pourquoi elle a pu certes intéresser, mais non déterminer à coopérer, un public qui n'avait pas encore été mis en alerte par le slogan de l'anthropologie philosophique. Je n'étais que trop conscient du caractère provisoire de cette tentative exploratoire en terre philosophique inconnue, ainsi que de la richesse des aspects esthétiques, gnoséologiques et anthropologiques qu'elle impliquait ; aussi l'effort pour fonder et étendre l'anthropologie me parut-il plus urgent. C'est ainsi que je laissai de côté les problèmes de l'esthésiologie, et ce n'est qu'en 1936 que je publiai, dans les *Recherches philosophiques*, une étude intitulée « Sensibilité et raison¹¹ », qui proposait à nouveau les questions esthésiologiques à la discussion publique. Le présent essai en constitue la dernière partie et paraît, avec des modifications minimales, pour la première fois en allemand.

Qu'on nous permette une remarque préliminaire, concernant le fait que nos modalités sensibles sont caractérisées par la conformité à un plan interne. (185) Cette remarque ne pourra être précisée ici que pour le mode acoustique

10. Cf. ci-dessus, note 4. (N.d.T.)

11. Cf. ci-dessus, note 3. (N.d.T.)

au moyen d'une analyse de l'activité musicale¹² : cela n'aurait guère de sens de faire valoir les unes contre les autres les possibilités d'expression et de compréhension spécifiques qui sont coordonnées aux modalités de l'œil et de l'oreille. Il serait faux, également, de répliquer désormais, à la négligence traditionnelle de l'ouïe dans la théorie de la connaissance – depuis les Grecs, ce sont des concepts dérivés de la vue qui dominent ici, et ce n'est d'ailleurs pas un hasard, car « voir » et « être » s'appartiennent mutuellement – par l'exaltation excessive de cette même ouïe, et de faire d'elle en quelque sorte – concernant la pensée et le langage, l'expression et la compréhension – le sens plénier de l'esprit. Chaque modalité possède ses chances propres, mais aussi ses limites. Chaque type de compréhension possède son triomphe et son universalité. C'est de plein droit que l'exactitude pratiquée sur le mode optique se soumet le monde de l'expression, de l'affectivité et de la musique, tout comme le rapport d'expression pratiqué à l'origine sur le mode acoustique n'hésite pas, inversement, à investir aussi la rationalité et l'agir, en tant que modes d'expression d'une existence calculatrice. D'un côté il y a constructivité, univocité et nécessité des progressions ; de l'autre, liberté ludique, équivocité ouverte, composition créatrice. D'un côté, une symbolique terminologique et une formalisation des signes dans le commerce de sujets rationnels interchangeables ; de l'autre, une symbolique irrésistible dans le « l'un-avec-l'autre » et le « l'un-contre-l'autre » d'êtres sentants [qui sont faits] de chair et de sang. Le fait qu'il s'agisse d'un côté de vérité, de l'autre de beauté, ne doit pas cacher la collusion, propre à chacun des deux cas, de la compréhension, de la sensibilité et de la motricité, collusion qui, dans sa variabilité spécifiquement humaine, dévoile seule le plan spirituel d'organisation des sens.

*

Si, dans ce qui suit, nous essayons de formuler les propriétés typiques du mode acoustique, nous avons bien conscience, en le faisant, que telle ou telle de ces propriétés peut être mise en évidence aussi pour un autre mode sensible. On sait que la sensation auditive et la sensation de vibration (dans le

12. Je traduirai toujours par « activité musicale » l'infinitif substantivé *das Musizieren*. « Employer le mot “musiquant”, c'est faire retour au verbe “musiquer” qui n'est pratiquement plus utilisé de nos jours, mais qui l'a été naguère et qui figure dans le *Littéré* avec d'excellentes références, puisqu'elles renvoient à Rousseau et à Diderot. Dans l'état actuel de l'usage, l'incapacité où l'on est en français d'exprimer d'un seul mot l'action de “faire de la musique” est incontestablement gênante. L'emploi de ce verbe y remédie et ouvre de nombreuses possibilités », écrit Gilbert Rouget dans *La Musique et la transe*, Paris, Gallimard, 2^e éd. 1990, p. 213. On ne saurait mieux dire ; mais « le musiquer » ou, ici, « l'analyse du musiquer » me semble tout de même relever du barbarisme. (*N.d.T.*)

domaine du toucher) ont beaucoup de caractères communs. Mais ces parentés entre les sens, qui reposent sur la similitude d'une ou de plusieurs propriétés modales, ne rendent pas vaine l'analyse d'un seul mode. Qu'un mode ne puisse pas être confondu avec d'autres, cela peut seulement (186) faire l'objet d'une intuition immédiate, alors que, pour l'énoncer, il faut recourir à la médiation de l'expression langagière. Il n'y a que l'ensemble des propriétés constatées pour un mode qui puisse rendre compte de son unicité – et encore, seulement pour quelqu'un qui a la possibilité d'éprouver des sensations selon le mode sensible en question. Ce faisant, l'analyse manque d'un critère pour déterminer si cet ensemble est complet. La formulation dépend du point de vue de l'analyse et aussi des autres sens auxquels on fait appel à des fins de comparaison contrastée. Si bien que la manière dont nous posons la question nous impose une certaine limitation, y compris en ce qui concerne la discussion avec des auteurs qui, par intérêt psychologique ou esthétique, ont fait progresser la phénoménologie du son (tels Helmholtz¹³, Drobisch¹⁴, Brentano¹⁵, Stumpf¹⁶, Hanslick¹⁷, Schapp¹⁸, Konrad¹⁹, Koehler²⁰, Révész²¹, Kurth²², Handschin²³).

13. Cf. Hermann von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* [La théorie des sensations sonores comme base physiologique pour la théorie de la musique] (1863), Braunschweig, Vieweg, 6^e éd. 1913 ; trad. fr. par G. Guérout et A. Wolff, *Théorie physiologique de la musique fondée sur l'étude des sensations auditives* (1868), Sceaux, Jacques Gabay, 1990. Du même auteur, cf. également *Die Tatsachen in der Wahrnehmung* (1878), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1959 ; trad. fr. par C. Bourriau, « Les faits dans la perception », *Philosophia Scientiae*, vol. 7 (2003), n^o 1, p. 49-78. (N.d.T.)

14. Cf. Moritz Wilhelm Drobisch, *Empirische Psychologie nach naturwissenschaftlicher Methode* [Psychologie empirique selon la méthode des sciences de la nature] (1842), Hambourg, Voss, 1898 ; du même auteur, cf. également « Über die mathematische Bestimmung der musikalischen Intervalle » [Sur la détermination mathématique des intervalles musicaux], in : *Abhandlungen bei Begründung der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften am Tage der zweihundertjährigen Geburtstagsfeier Leibnizens, herausgegeben von der fürstlich Jablonowkischen Gesellschaft*, Leipzig, Wiedmannsche Buchhandlung, 1846, p. 87-128. Sauf erreur, ces ouvrages n'ont pas été traduits en français. (N.d.T.)

15. Cf. Franz Brentano, *Untersuchungen zur Sinnespsychologie* [Recherches sur la psychologie des sens] (1907), éd. par Roderick M. Chisholm et Reinhard Fabian, Hambourg, Meiner, 1979. (N.d.T.)

16. Cf. Carl Stumpf, *Tonpsychologie* [Psychologie du son], 2 vol., 1883/1890, réimpr. Hilversum et Amsterdam, Knuf / Bonsset, 1965 ; *Zur Einteilung der Wissenschaften*, Berlin, Verlag der Königlich Akademie der Wissenschaften, 1907 ; trad. fr. par D. Fissette : « De la classification des sciences », in : Carl Stumpf, *Renaissance de la philosophie, quatre articles*, Paris, Vrin, 2007 ; *Erscheinungen und psychische Funktionen*, Berlin, Verlag der Königl. Akademie der Wissenschaften, 1907 ; trad. fr. par D. Fissette : « Phénomènes et fonctions psychiques », in : Carl Stumpf, *Renaissance de la philosophie, op. cit.* ; *Die Attribute der Gesichtsempfindungen* [Les attributs des sensations visuelles], Berlin, Verlag der Königl. Akademie der Wissenschaften, 1917 ; *Empfindung und Vorstellung* [Sensation et

Quelles sont les propriétés du mode acoustique qui le destinent à ce rôle particulier de médiateur entre un type de manifestation [*Kundgabe*²⁴] et un type de mouvement, rôle qui se fait jour dans l'activité musicale ? Cette inter-

représentation], Berlin, Verlag der Königl. Akademie der Wissenschaften, 1918. Voir également ci-dessous, note 25. (N.d.T.)

17. Cf. Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst* (1854), réimpr. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2010 ; trad. fr. par Ch. Bannelier (1877), rév. et compl. par G. Pucher, *Du Beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*, Paris, Christian Bourgois, 1986, 1993 ; trad. fr. par A. Lissner, *Du Beau musical. Contribution à la réforme de l'esthétique musicale*, Paris, Hermann, 2012. (N.d.T.)

18. Cf. Wilhelm Schapp, *Beiträge zur Phänomenologie der Wahrnehmung* (1910), Francfort-sur-le-Main, Klostermann, 5^e éd. 2013 ; trad. fr. partielle (Introduction et section I, chap. 1^{er}) par M. Élie, « Contributions à la phénoménologie de la perception », *Noesis*, vol. 6 (2003), p. 49-97. (N.d.T.)

19. Telle quelle (et ainsi orthographiée), la référence est équivoque, et les autres travaux de Plessner sur des sujets voisins ne donnent pas d'indices supplémentaires. Il est probable qu'elle renvoie à Waldemar Conrad, « Der ästhetische Gegenstand. Eine phänomenologische Studie » [L'objet esthétique. Une étude phénoménologique], *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, vol. 3, 1908, p. 71-118 et p. 469-511, et vol. 4, 1909, p. 400-455. Mais il est également possible qu'elle renvoie aux travaux de Theodor Conrad, *Definition und Forschungsgehalt der Ästhetik* [Définition et contenu des recherches de l'esthétique], Bergzabern, Schmidt, 1909 ; « Sprachphilosophische Untersuchungen » [Recherches en philosophie du langage], *Archiv für die gesamte Psychologie*, XIX, 1910, p. 395-474 ; « Über Wahrnehmung und Vorstellung » [Sur la perception et la représentation], *Münchener philosophische Abhandlungen. Theodor Lipps zum 60. Geburtstag gewidmet*, Leipzig, 1911, p. 51-76. (N.d.T.)

20. Cf. Wolfgang Köhler, *Gestalt Psychology* (1929), New York, Liveright, 1947 ; trad. fr. par S. Bricianer, *Psychologie de la forme*, Paris, Gallimard, 1964 (nombr. rééditions). Du même auteur, cf. également « Physiologisch-psychologische Untersuchungen über den Tonsinn » [Investigations physiologico-psychologiques sur le sens sonore], in : *Verhandlungen der Deutschen Otologischen Gesellschaft auf der zwanzigsten Versammlung in Frankfurt a. M.*, 2. und 3. Juni 1911, Iéna, Fischer, p. 412-417 ; « Tonpsychologie » [Psychologie du son], in : G. Alexander et O. Marburg (ed.), *Handbuch der Neurologie des Ohres*, Vienne et Berlin, Urban et Schwarzenberg, 1923, p. 419-464. Voir également ci-dessous, note 27. (N.d.T.)

21. Cf. Géza Révész, *Zur Grundlegung der Tonpsychologie* [Sur la fondation de la psychologie du son], Leipzig, Veit, 1913 ; *Einführung in die Musikpsychologie* [Introduction à la psychologie de la musique] (1946), Berne / Munich, Francke, 1972. (N.d.T.)

22. Cf. Ernst Kurth, *Musikpsychologie* (1931), Hildesheim / Zürich / New York, Georg Olms, 1990. (N.d.T.)

23. Cf. Jacques S. Handschin, *Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie* [Le caractère des sons. Une introduction à la psychologie des sons] (1948), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995. (N.d.T.)

24. La traduction de *Kundgabe* par « manifestation » n'est pas très satisfaisante, mais en l'absence de solution préférable (on a également proposé « intimation » qui ne me semble pas plus heureux), je me résous à suivre l'usage instauré en France, notamment par la traduction, assurée par H. Élie, A.-L. Kelkel et R. Schérer (Paris, PUF, 1961), de la première des *Recherches logiques* de Husserl (cf. chapitre III, § 25 : « Rapports de recouvrement entre le

pénétration particulière de l'esprit et de la matière, sans détour par le monde des choses qui caractérise d'autres formes d'art (et qui est parfois éprouvée par eux comme un poids de résidu terrestre), peut-on l'atteindre seulement par voie acoustique, ou bien également par d'autres voies, par exemple par la couleur et la forme en peinture ? Ou bien l'activité musicale est-elle indissolublement attachée à l'élément de l'audition, et que nous apprend alors ce monopole, concernant la connaissance du fondement de la diversité des sens, ou encore concernant le rapport entre sensibilité et entendement ?

1.

L'homme fait partie des êtres *qui produisent des sons* [*Laut produzierende Wesen*]. Ce qui lui est impossible concernant la lumière et les couleurs, il peut le faire avec les sons. Il peut se soulager [*sich Luft machen*] aussi bien par un cri inarticulé que par des phonèmes articulés ou des sons formés. En cette expression, en cette décharge motrice d'une tension intérieure, l'individu brise la strate par laquelle il se sent délimité et séparé d'un monde extérieur qui lui est étranger. Quelque chose s'arrache à lui et lui revient de l'extérieur comme son [*Ton*] ; ce qui lui appartenait originairement retourne à lui comme « son » expression.

(187) Si la langue utilise d'ordinaire les termes *émettre, exprimer, extérioriser, originarité*, sans rappeler leur signification spécifique liée au corps propre, elle y est cependant renvoyée dans le présent contexte. La *production* (vers l'avant) et l'*é-mission* (vers le dehors) *à partir d'une origine* sont intuitivement évidentes dans la production des sons par la voix. Aucune production n'est comparable, en termes de profondeur et de centralité, à celle-ci qui parcourt les régions abdominale et thoracique ainsi que la tête, c'est-à-dire l'entière latitude de la respiration. Elle reflète immédiatement l'état d'excitation de la personne en cédant aux variations de sa pression « intérieure ». Aucune autre fonction n'a une telle valeur *de décharge et de soulagement émotionnels*, renforcée encore par la station debout et l'accentuation de la tête, qui sont essentielles chez l'homme. La percée à travers la strate-limite entre intérieur et extérieur, qui se présente – en toute rigueur phénoménale – ni seulement comme l'extension d'un intérieur originairement propre [au sujet] vers l'extérieur, ni comme le rapport inverse, mais bien comme une

contenu de la manifestation et le contenu de la dénomination »). L'idée du verbe *kundgeben* peut être circonscrite par « communiquer », « annoncer », « donner à connaître », « faire connaître en propageant », avec la connotation de « proclamer » ou de « déclarer », mais sous une forme non nécessairement verbale. (*N.d.T.*)

liaison de ces deux directions, cette percée ne dépend pas pour autant du *seul* moment de l'extériorisation, mais aussi bien de celui de la sonorisation [*des Verlautens*], de la réalisation sonore. Contrairement à la position d'éloignement des données optiques et à la position de proximité des données tactiles, les données acoustiques possèdent une « proximité-éloignée » [*Fern-Nähe*] qui ne se réduit pas aux catégories précédentes, et qui par ailleurs n'appartient qu'à l'odeur, aux vibrations et à la chaleur irradiante.

Les deux moments, la *productibilité* et la *proximité-éloignée du son* [*Laut*], traduisent le rapport particulier du sujet humain à son corps propre. On a souvent signalé l'importance, pour la conscience du corps propre, des doubles sensations dans le domaine du toucher. Si je touche un membre de mon corps avec un autre, j'ai, dans les deux membres, des sensations qui se *correspondent*. La pression et la résistance se rejoignent en un cercle. Le moment moteur est inséparablement lié à l'élément sensoriel. Cette possibilité de parvenir, par des mouvements issus de sa propre initiative, à des sensations doubles dans le tact de soi-même, confère au corps propre une position remarquable, entre le statut d'objet [*Gegenständlichkeit*] et celui d'état [*Zuständlichkeit*]. Le corps propre est – (188) notamment pour le sens visuel – chose objective, corps [*Körper*] ; dans les sensations de position et d'équilibre, dans les sensations vitales et celles de douleur, il est aussi une dimension propre aux états. Cependant, en tant que champ de sensations tactiles, il embrasse ces deux manières opposées de la donation, [et les inclut] dans une strate-limite qui sépare l'intérieur de l'extérieur de telle sorte que l'espace est à la fois *rempli et épuisé*. C'est ainsi qu'il devient mon « corps propre », c'est-à-dire une possession qui n'est pas seulement possédée par son possesseur ou qui ne l'héberge pas seulement, mais qui le possède aussi lui-même.

Au contraire, c'est seulement en tant que corps propre sonore [*tönender Leib*] qu'il donne à son possesseur la distance – à la fois à l'intérieur de ce rapport et à l'égard de lui – que requiert le concept de « mon » corps propre. L'être-hors-de-soi est requis par l'authentique objectivation du corps propre, sans falsification ni dénégation de sa donation sous forme d'états [*seiner zuständlichen Gegebenheitsweise*], et devient effectif de fait dans la maîtrise de l'attitude et du mouvement, de l'expression et du langage, et même d'un grand nombre de fonctions animales et végétatives. Cet être-hors-de-soi s'atteste lui-même, parvient à son propre remplissement sensible dans la production (et, par suite, dans la production réglée) de sons [*Laute*]. Cela n'efface pas la frontière entre l'homme et les [autres] animaux. Bien des espèces sont typiquement caractérisées par certains sons et certaines séries de sons [*Laufolgen*] susceptibles de variations déterminées. Mais l'homme est seul à pouvoir *jouer avec eux* et à leur donner des règles au regard d'un pouvoir de variation presque illimité.

2.

En vertu de sa productibilité originaire, de son lien permanent à l'émotivité, et de son moment de proximité-éloignée, le son [*Laut*] est le moyen tout indiqué de l'échange de signes entre les hommes. Il est médiation entre « ici » et « là-bas », parce qu'en tant que ce qui résonne [*Schall*] il n'est ni ici ni là-bas, mais abolit la séparation bien plus qu'il ne la franchit (car on en resterait alors à un entre-deux). Non que cette particularité du résonner [*des Erschallens*] contrevienne aux lois de l'acoustique physique, notamment à celles de la propagation des ondes sonores, ni aux observations sur la localisation du son. Elle n'a rien à voir avec elles. Si l'on confronte le son [*Schall*] avec le phénomène de la couleur, ce « ni ici ni là-bas » se révèle comme une détermination de son mode. La couleur, tant qu'elle n'est pas aveuglante, est par essence donnée en position éloignée (189) ou en vis-à-vis. Les données optiques – qu'il s'agisse de couleurs du spectre ou de niveaux dans la série des gris, qu'il s'agisse de ce qu'on appelle des couleurs de surfaces, de plans, ou encore de volumes, de corps (ce sont là des différences seulement pour la perception de choses et seulement d'appréhension des couleurs, mais non du mode de donation de la couleur elle-même) – sont par essence, selon une expression de Stumpf²⁵, « en extension » ; ou encore, pour citer un mot de Hering²⁶, elles sont une « qualité plane ». Par opposition à quoi – et derechef indépendamment de toutes déterminations intermodales d'une impression, telles que la vivacité, l'intensité, la pénétration, la clarté – le son [*Schall*] est une qualité volumineuse, donnée dans la proximité- éloignée, c'est-à-dire jamais en « vis-à-vis » (comme la couleur) ni en « ici » (comme une impression tactile ou, de manière insigne, la douleur), mais spacieux [*geräumig*], englobant, remplissant, partout et nulle part.

Les sonorités [*Klänge*] sont toujours pleines, amples, creuses, incisives, pointues, grêles, ou dénuées de profondeur. Les caractères apparentés à l'espace [*raumhaft*] (non pas spatiaux [*räumlich*] !) de la voluminosité se manifestent dans les timbres du domaine tant vocal qu'instrumental, dans la possibilité de réunir, au moyen d'un accord, plusieurs sons [*Töne*] dans des configurations sonores « spacieuses », enfin dans la hauteur ou gravité du

25. Cf. Carl Stumpf, *Über den psychologischen Ursprung der Raumvorstellung* [Sur l'origine psychologique de la représentation de l'espace] (1873), Amsterdam, Bonset, 1965. (N.d.T.)

26. Cf. Ewald Hering, *Zur Lehre vom Lichtsinne* [Sur la théorie du sens de la lumière], Vienne, Gerolds Sohn, 1878 (rééd. : Sarrebruck, VDM Müller, 2007) ; *Grundzüge der Lehre vom Lichtsinn* [Linéaments de la théorie du sens de la lumière] (1907), Berlin, Julius Springer, 1920. (N.d.T.)

son. Indépendamment de la manière dont elles sont produites, et par conséquent de leur origine vocale ou instrumentale, les sonorités [*Klänge*] ont, par leur voluminosité, la capacité d'exercer un effet décisif [*durchgreifend*] ou saisissant [*ergreifend*] sur le maintien et le mouvement du corps propre. *Elles sont conformes à la position corporelle* [*der leibhaften Position*] *de l'homme*. La voluminosité du son [*Schall*] « convient » à [*passt* » *zu*] la voluminosité de notre corps propre et de notre existence corporelle²⁷. Le corps propre « répond » à cette voluminosité comme un corps de résonance. Ce fait que le corps propre puisse être interpellé [*Ansprechbarkeit*] se manifeste jusqu'à un certain point même à l'égard de percussions purement vibratoires, situées aux bornes du domaine audible, sans pourtant pouvoir s'élever à la même plasticité et précision, ni par conséquent à la même liberté que celle qui est possible à l'égard de la sonorité même. Car le son [*Laut*] ne serait pas, pour des raisons inhérentes au mode acoustique seulement, le moyen tout indiqué de l'échange de signes interhumain – c'est-à-dire la base du langage –, si aux propriétés de la proximité-éloignée et de neutralité à l'égard de l'ici et du là-bas ne s'ajoutaient pas une indépendance et une *structuration en éléments séparés par des intervalles* [*intervallmäßige Gegliedertheit in Elemente*], (190) qui confèrent à un son [*Ton*] sa délimitation et sa solidité. Le lien intersubjectif entre les hommes n'est donc pas confié à un moyen où tout s'estomperait en vertu d'une force formatrice émotionnellement subjuguante et irrésistible, sans que soit également pris en compte cet autre côté, celui de son ordre qualitatif quasi atomistique, déterminé par des pas ou des intervalles. Ainsi, émettre un son [*Tönen*], c'est toujours communiquer [*Mit-teilen*], même là où il n'y a rien à communiquer. Même sans porter un sens linguistique, les sons [*Töne*] agissent non seulement comme des impulsions qui nous excitent en nous traversant, mais comme des entités autonomes, où l'indifférence de l'objectivité [*gegenständlich*] me faisant face se confond avec l'implication totale d'un état [*zuständlich*] éprouvé dans l'ici. Des couleurs ont assurément des effets émotionnels, qui pour des personnes sensibles ne sont parfois pas moindres que ceux des odeurs. Mais ces effets émotionnels se communiquent de manière cachée. Les sons [*Töne*], au contraire, ont des effets *émotionnels, parce qu'ils possèdent une valeur d'impulsion* pour les

27. La preuve par W. Köhler du caractère vocal, c'est-à-dire de la vocalité des sons appartenant à un registre moyen, peut s'inscrire dans ce contexte. (*N.d.A.*) – Cf. Wolfgang Köhler, « Akustische Untersuchungen I » [Recherches acoustiques I], *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft*, vol. 4 (1909), p. 134-181 ; « Akustische Untersuchungen II », *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft*, vol. 6, (1911), p. 1-82 ; « Akustische Untersuchungen III », *Zeitschrift für Psychologie*, vol. 72 (1915), p. 1-192 ; « Psychologische Beiträge zur Phonetik » [Contributions psychologiques à la phonétique], *Archiv für experimentelle und klinische Phonetik*, vol. 1 (1914), p. 11-26. (*N.d.T.*)

attitudes et les mouvements de notre existence corporelle [*leibhaft*]. C'est pourquoi une suite de sons [*Töne*] accentuée selon une mesure nous emporte et nous entraîne dans son *rythme*. Les sons nous « traversent de part en part²⁸ ». Aucun autre mode sensible, excepté le mode vibratoire, ne dispose de cette possibilité.

3.

De façon réitérée, des peintres révolutionnaires ont revendiqué la possibilité de libérer l'art de la couleur de son lien traditionnel à un sujet, et de conquérir pour lui, à l'encontre du préjugé populaire qui le voit voué à une sorte quelconque de description et de restitution, la liberté même de l'activité musicale. Notre époque semblait enfin posséder les possibilités techniques requises, en premier lieu le film. Mais non pas seulement les possibilités techniques. La tentative de l'expressionnisme n'était-elle point un prélude à cela, privé de développements ultérieurs pour la seule raison que le facteur du temps n'y avait pas encore été pris en compte ? La photographie et la cinématographie ne satisfaisaient-elles point le besoin de restitution, délestant d'autant la volonté artistique ? Pourtant, toutes ces intéressantes tentatives de film absolu, de projection de suites de couleurs sur des surfaces courbes, de couleurs spatiales, du jeu de transformation de couleurs préconisé par Goldschmidt²⁹, perfectionnant les possibilités de transition entre (191) les couleurs projetées, souffrent d'un manque fondamental. Elles opèrent (comme le faisait déjà l'un des théoriciens de l'expressionnisme, Kandinsky³⁰) avec les valeurs affectives des couleurs, sans être en mesure de leur conférer des valeurs d'impulsion. C'est pourquoi la succession temporelle reste extérieure aux couleurs, et sans motif. On ne réussit pas à introduire dans cette succession une direction, en quelque manière contraignante, vers une résolution et une issue [*ein lösendes Ende*]. Le jeu des formes et des transformations de couleurs se déroule, motivé seulement pour celui qui le produit.

Ce qui est décisif, au contraire, pour la possibilité de l'activité musicale, c'est que *la succession soit motivée par les sons eux-mêmes*, sans l'appui

28. Je traduis ainsi, assez littéralement et correctement, l'expression allemande *durch und durch gehen*, qui appartient également au registre familier, où elle équivaut à la locution française « prendre aux tripes ». Plessner joue justement sur ce double sens. (N.d.T.)

29. Cf. Richard Hellmuth Goldschmidt, *Postulat der Farbwandelspiele* [Postulat des jeux de changements de couleurs], Heidelberg, Winter, 1928. (N.d.T.)

30. Cf. Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei* (1912), Berne, Benteli, 2004 ; trad. fr. par Nicole Debrand et Bernadette Du Crest, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Gallimard, 1989. (N.d.T.)

d'un « programme » quelconque, d'un contenu poétique ou pittoresque. L'individu dénué de musicalité échoue habituellement à ce point précis. Il n'est pas capable de s'abandonner à la traction contraignante des sonorités [*Klänge*], à leur tensions aspirant à des résolutions, au jeu des détours et des engorgements surprenants. Il « ne parvient pas à y entrer » et c'est pourquoi « cela ne lui dit rien ». Il est à la recherche de raisons et de motifs rationnellement ou verbalement communicables, là où il y a certes des motivations, mais point de motifs ni de raisons ; il cherche quelque chose derrière les sons, au lieu d'être à leur écoute.

Aux sons, la succession dans le temps n'est pas extérieure comme elle l'est aux données optiques, couleurs et figures. Tout au contraire, concernant leur multiplicité, il y a une nécessité du « l'un-après-l'autre » qui fait défaut dans le cas des données optiques. Si nous projetons sur un écran le spectre des couleurs ou la série des gris, nous embrassons d'un seul regard toutes les qualités dans la juxtaposition. Les nuances de couleur ne se chassent pas les unes les autres du champ visuel. En revanche, une présentation simultanée analogue de tous les sons [*Töne*] du champ auditif ne peut aboutir. Ils s'estompent dans un indéfinissable magma. Seulement si certains sons manquent, les qualités qui sonnent à différentes hauteurs s'assemblent en accords *consonants* ou *dissonants*, entre lesquels il y a des rapports de *tension* et de *résolution*.

La *structure en intervalles* de la série des qualités acoustiques, la *disposition ordonnée* des sons selon leurs *hauteurs* et le remarquable phénomène de la *ressemblance d'octave* (propriété que n'exploitent pas du reste tous les systèmes musicaux) procurent aux sons un (192) avantage important pour la succession temporelle : la *directionnalité* et l'*ordre de déroulement* en groupes (modes [*Tonarten*]³¹). Ces caractères manquent aux couleurs et aux figures. À voir du jaune, on ne voit pas que le jaune se situe entre le rouge et le vert ; il n'indique pas ce voisinage. Ce qui caractérise le spectre, c'est la transition continue sans limite tranchée d'une qualité de couleur à une autre, ces qualités ne pouvant pas, toutefois, être délimitées *ad libitum*, mais ayant chacune son maximum de saturation. La multiplicité des couleurs qui, refluant en elle-même, s'accumule dans le pourpre³², appartient à leur absence de direction interne. Il est vrai que dans la série des gris chaque niveau a sa place bien déterminée d'après la valeur de clarté. Chacun se situe dans une série qui va du blanc au noir. Mais puisque tous les niveaux peuvent

31. *Tonart* signifie « tonalité », comme on parle de la tonalité d'*ut* majeur ou de *la* mineur. Mais en allemand, ce terme n'exclut pas la musique modale, etc. Le terme le plus approprié serait celui de « gamme » ou d'« échelle » (en allemand *Skala*). (N.d.T.)

32. Plessner fait ici allusion au fait que l'addition des lumières monochromatiques situées aux extrémités du spectre visible (rouge et violet) donne, en fonction des proportions, la série des pourpres. (N.d.T.)

être présentés simultanément, passent de l'un à l'autre sans intervalle, et, par suite, ne se laissent pas lier en accords de dissonance, il leur manque la contrainte de la successivité et aussi le moment de l'égalité dans le mouvement.

Que certaines couleurs sont incompatibles et que d'autres, au contraire, vont ensemble, c'est là un fait bien connu. Il est pourtant inexact de parler [à ce propos] de dissonances et de consonances. Il manque aux couleurs la possibilité de se repousser les unes les autres dans telle ou telle direction. Certes on peut dire : voici une combinaison crue, criante, dépourvue de goût ; on pourrait l'atténuer ou la remplacer par telle ou telle couleur. Mais dans ce cas, c'est une autre combinaison qui prend la place de la première, sans avoir de relation interne avec celle-ci. Elle offre aux yeux du repos, mais elle n'est en rien la résolution d'une tension antérieurement donnée. Souvent, dans des tentatives de ce genre, le besoin de changement donne l'illusion d'une direction, et seule la mise hors circuit scrupuleuse de ce facteur enseigne à l'observateur qu'il a pris pour une motivation objective ce qui n'était en réalité qu'un besoin de changement.

Leur faculté de succession motivée dans la consécution temporelle, les sons la tiennent de certains caractères essentiels du mode acoustique, telles la contrainte de présentation en une succession, la fongibilité en accords ayant caractère de tension ou de résolution, la structure en intervalles, la ressemblance d'octave et la valeur de hauteur ou encore de direction. Les sons apparaissent et disparaissent dans le temps en tant qu'*entités temporalisées* [*gezeitigte Gebilde*]. (193) Les couleurs et les formes n'ont par elles-mêmes aucune relation au temps. Certes, 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*³³. Il en va autrement des sons. Par leur voluminosité, par la proximité-éloignée qui leur est propre, ils ne se laissent pas attacher à une région déterminée de l'espace comme la « qualité plane » de la couleur. Où et à quelque moment qu'ils retentissent [*erklingen*], ils remplissent toujours un certain *continuum*, qui est d'une ampleur ou d'une extension plus ou moins grande. Réverbérer [*Hallen*], retentir [*Klingen*] est un *processus* qui apparaît le plus nettement dans le vécu lors de diminutions d'intensité. Le son [*Schall*] peut *enfler et diminuer* [*an- und abschwellen*], ce que ne peut pas la couleur. Mais, outre les caractères de l'ampleur apparentée à l'espace, le volume enflant [*Schwellvolumen*] possède aussi une tendance vers ce qui vient [*Tendenz ins Kommen*], de sorte qu'une brusque interruption de la sonorité [*Klang*] qui ne parvient pas à son *évanouissement* [*Verklingen*] laisse derrière elle un vide dont on ressent bien la nature temporelle, un vide qui a une valeur dynamique. C'est en elle

33. *Temps espace* et *temps durée* figurent en français dans le texte. (N.d.T.)

que se fonde la possibilité des moyens artistiques du *silence* et de la *rythmique* comme anticipation d'accents futurs non liés aux temps forts ou faibles de la mesure.

4.

Des considérations utopiques sur les possibilités artistiques futures de l'humanité en reviennent toujours à cette idée selon laquelle la vue, le toucher et l'odorat seraient appelés à la liberté et à la spiritualité mêmes que l'ouïe a conquises dans la musique, aucune raison ne s'opposant à ce qu'une époque future élabore également la musique des couleurs, des touchers et des odeurs ; mais l'analyse du mode acoustique qui précède a sans doute passablement ébranlé leur argumentation. La possibilité de susciter, par une succession de simples sensations, des effets qui dépassent le simple agrément et s'adressent non plus seulement à l'état ressenti [*Befinden*], mais à la *compréhension* de l'auditeur (encore que cette compréhension ne soit pas intellectuelle), cette possibilité est manifestement réservée aux sons pour des raisons qui tiennent à leur mode et non à des préjugés historiques. 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, même si elle se déploie dans le milieu des sons évanescents.

(194) Comment pourrait-il se faire autrement qu'une restitution nous laisse insatisfaits et qu'une autre nous convainque, même si toutes deux se situent à un même niveau technique ? L'interprétation par les artistes reproducteurs conserve assurément des libertés que nous ne connaissons pas par ailleurs et qui s'expliquent par la transmission seulement indirecte de l'œuvre d'art à ses exécutants par les signes de la notation. L'acte de la mise en sons [*des Erklingens*] peut certes être fixé dans une large mesure par des indications de tempo et d'intensité, mais en tant qu'acte créateur il <est soumis³⁴> à certaines influences qu'il est impossible de calculer à l'avance, celles que véhiculent, par exemple au piano, le toucher, à l'instrument à cordes, la tenue d'archet, à l'orchestre, la spécificité du jeu commun, la fraîcheur et l'animation de la mise en sons [*Tongebung*], et de même une infinité de facteurs techniques et personnels. Mais l'appréhension de cette totalité *comme* totalité, qui guide nécessairement l'exécution et la composition elle-même, par la produc-

34. Le texte porte *entzieht sich*, « se soustrait à ». Il semble s'agir d'une inattention de l'auteur, puisque le sens de la phrase semble bien être que l'acte créateur du musicien exécutant peut être fixé d'avance, mais dans une certaine mesure seulement, par le compositeur, puisqu'il *est soumis* à plusieurs facteurs qui, ne dépendant que de l'exécutant, *se soustraient* au compositeur. Je conjecture donc *unterliegt*, « est soumis à ». (N.d.T.)

tion des sonorités, *vers une fin déjà fixée mais non encore dévoilée*, doit avoir affaire à un sens « objectal », à une connexion « objective ». À défaut de quoi la succession resterait dépourvue de ce moment d'*anticipation* qui, tant pour ceux qui jouent que pour ceux qui écoutent, motive par avance la consécution des sonorités et la rend compréhensible.

La production et la reproduction se déroulent en direction d'une fin voilée, c'est-à-dire *dans le sens* d'une totalité que seuls peuvent anticiper le déploiement des suites de sons et les tensions qu'elles comportent. C'est sous le signe de cette totalité que ces suites de sons retentissent [*erklingen*]. À cette totalité, à ce signe, c'est-à-dire, par conséquent, au « sens objectif », il n'y a pas d'autre accès que le chemin de son déroulement jusqu'à la fin. Celui qui est incapable de lancer vers la fin la corde que lui offrent les premières mesures n'est ni compositeur, ni chef d'orchestre, ni musicien, ni auditeur. (Et il n'est interdit à personne de comprendre le compositeur « mieux » qu'il ne s'est compris lui-même ; pas même au compositeur.) Personne, en dehors de l'œuvre d'art elle-même, ne peut dire ce qu'elle « signifie » [*meint*]. Ce que les sons donnent à comprendre réside dans cette signification non détachable de la mise en sons successifs [*vom Erklingen im Nacheinander*], signification qui a besoin d'être ouverte sur une fin non encore remplie, mais néanmoins présente à chaque pas, et qui vit de cette ouverture, (195) qui est signification spécifiquement musicale *en vertu de cette ouverture sur la fin*.

Cet être-projeté [*Entwurfensein*] vers une fin à venir, la musique le partage avec toutes les formes littéraires. Mais comme elle ne dispose pas du verbe, son « signifier » et ce qu'elle donne à comprendre restent ouverts et plurivoques jusqu'à la fin. Même comprise à partir de la fin, la totalité conserve cette polysémie ouverte (à la différence des formes littéraires). Cela n'est pas dû seulement à cet aspect d'ouverture-sur-ce-qui-vient et à son incertitude, ni à l'attente et aux surprises qu'elle rend possibles. Mais c'est au moyen d'expression même, au son, que fait défaut la clôture [*Abgeschlossenheit*] univoque qui appartient au verbe. C'est pourquoi du reste la musique n'« évoque » pas (quoiqu'elle puisse le faire à l'occasion, selon sa manière ouverte et plurivoque), comme si elle se référait de manière cachée à un sens dissimulé mais univoque ; elle ne manque pas non plus de netteté. Évoquer et manquer de netteté, le langage verbal le peut aussi bien que le « langage » des sons, et cela ne touche point à la différence essentielle de leur signifier et de ce qu'ils donnent à comprendre : d'un côté, univocité (ou ambiguïté) sur la base de significations verbales closes, de l'autre interprétabilité [*Deutbarkeit*] ou plurivocité sur la base de sons qui laissent ouvert.

L'activité musicale s'accomplit en direction d'une fin voilée, c'est-à-dire dans le sens d'une totalité qui peut être anticipée par le déploiement des suites de sons et les tensions qu'elles comportent. Non plus que la fin, la tota-

lité ne peut être détachée de la suite des sons elle-même, ni communiquée encore une fois séparément et pour elle-même³⁵. On ne peut pas parler du « contenu » d'une marche, d'une danse, d'une symphonie, mais seulement de la teneur des formes. Simplement, une symphonie, une sonate, requiert d'entrée de jeu d'autres dimensions de profondeur qu'une marche. Elle peut « dire » davantage (sans être de ce fait forcément meilleure), mais elle ne le dit pas autrement que ne le font une marche ou une danse. C'est pourquoi il est erroné d'attendre d'une musique qu'elle veuille communiquer « quelque chose », comme si elle n'était qu'un moyen d'exprimer sans mots des idées. Toute grande musique comporte des sous-entendus ; mais ses sous-entendus et sa profondeur se déploient dans la strate même de la sonorité et non dans une strate qui serait située « derrière ».

5.

Comment des suites de sons produisent-elles un tel effet ? (196) Pour quelles raisons le mode acoustique seul est susceptible d'opérer, entre mouvement et compréhension, la médiation qui est propre à l'activité musicale et à ses effets, c'est ce que notre analyse a tenté de mettre en évidence. Mais il manque encore une détermination plus précise du type de mouvement et du type de compréhension qui se compénètrent grâce aux propriétés spécifiques du mode acoustique. Nous ne pourrions circonscrire clairement la fonction de médiation du son [*Schall*] qu'après avoir répondu à cette question.

Voici un phénomène qui peut préparer cette réponse : le mouvement d'*imitation* et d'*interprétation* [ausdeutend] qui est celui de la *danse*. Nous ne discutons pas de savoir si la danse est une forme d'art indépendante. Dans le présent contexte, elle nous intéresse seulement dans la mesure où elle est une sorte de transposition en mouvements corporels de la teneur d'un sens ou d'une expression musicaux. Nous concédons que la tentative d'exprimer une musique en attitudes dansées sera d'autant plus déplacée que cette musique est plus intérieure et plus profonde, c'est-à-dire que la configuration, l'élan et le poids de la conduite de ses lignes sonores sont plus indépendants des accents de la mesure. L'« expression » réelle dégrade au rang d'une allégorie ce que donnent à comprendre symboliquement les lignes sonores, comme s'il s'agissait d'une intention de l'âme ou de l'esprit qui tend à se faire jour en sons, mais qui aurait

35. Le texte porte *noch einmal und für sich mittelbar*, qu'on pourrait traduire « encore une fois et médiat pour soi », ce qui est passablement obscur. Je conjecture une coquille dans le dernier mot, et je corrige : *noch einmal und für sich mitteilbar*, qui me semble bien plus vraisemblable au vu du contexte, et qui correspond d'ailleurs à la traduction de 1936. (N.d.T.)

besoin du corps pour se réaliser pleinement. L'« expression » réelle amoindrit la finesse de la teneur du sens, le prive de la plurivocité qui reste en suspens, de l'ouverture sur la fin encore cachée, et évacue d'une manière trop directe une tension qui veut se résoudre dans l'« étendue » [*Fläche*] de l'entendre et du comprendre, mais non pas dans une motricité réelle. En dépit de tout ce malaise, la tentative dansée témoigne pourtant d'une *connexion interne* entre la conduite des lignes sonores et les mouvements corporels, connexion qui *va au-delà* de ce que rendent possible la voluminosité et le caractère d'impulsion propres au son. Elle montre qu'il est possible d'appréhender la conduite des lignes sonores *en tant que geste*, ou plus exactement de se laisser entraîner par elle en direction du geste, c'est-à-dire d'entrer dans un rapport aux événements sonores qui supprime la distance de l'auditeur à ce qu'il entend, la différence entre appréhender et être appréhendé.

De plus, cette compréhension des suites de sons en tant que gestes (par exemple [197] gestes d'interrogation, de bravade, d'à-propos, de langueur, d'espièglerie) n'est pas appropriée à toute musique ni à tout style. Elle correspond à une époque d'humanisation du « langage » des sons qui semble aller de soi pour nous qui sommes les héritiers du XIX^e siècle, tandis qu'elle demeure inaccessible à des temps ou à des peuples pour qui la musique reste liée au culte ou à la cérémonie. On ne doit pas oublier non plus que l'« approfondissement » émotionnel de l'activité musicale n'a pu devenir possible que par l'abandon du primat de la musique vocale, abandon à la faveur duquel la sonorité instrumentale a acquis son autonomie en se libérant des limites et des timbres de la voix humaine. C'est précisément cette émancipation en direction de l'harmonique instrumentale qui a ouvert à l'activité musicale des possibilités du « donner-à-comprendre » qui sont interdites au chant lié à un texte et qui ne pouvaient être rendues fécondes que sur le terrain de la découverte du domaine sonore « objectif », extra-humain. Sur la base de l'harmonique instrumentale, on pouvait ensuite également détacher la voix humaine de l'aspect du chant verbal et la traiter, au même titre qu'un instrument, comme source de combinaisons sonores objectives.

Devant l'arrière-plan de cette objectivité du monde sonore [*Klangwelt*], dont l'émancipation de la musique instrumentale avait permis la découverte, l'appréhension de ses textures de lignes sonores [*tönende*] en tant que gestes à valeur expressive est une voie d'accès dont la légitimité reste seulement partielle. *Mais elle nous montre la strate* où se situent ces types de compréhension et de mouvement dont la compénétration, par la fonction médiatrice du mode acoustique, rend possible l'activité musicale : *c'est la strate des comportements et des conduites*. Cette strate peut être une strate d'expression et refléter des mouvements [*Regungen*] de l'âme dans des gestes, mais elle dispose aussi de ces formes de mouvement, indifférentes à l'expression, qui

se manifestent dans la marche, dans la danse non allégorique, dans toute sorte d'activité.

C'est à cette strate que s'adresse la coexistence et la succession des sons. Sa dimension de déploiement objectif d'éléments sonores [*Einzelklänge*] proches-éloignés, distingués par leurs valeurs d'impulsion et de position, qui se fondent en complexes accroissant ou résolvant des tensions, qui se stratifient (198) « les uns sur les autres » ou « les uns derrière les autres », cette dimension est douée d'une *affabilité* [*Umgänglichkeit*] particulière : on en aborde les sons avec la même facilité que celle avec laquelle ils nous abordent, et les sons s'abordent eux-mêmes entre eux. En jouant entre eux, ils jouent avec nous, et nous avec eux. La réciprocité de l'incitation et de la réponse s'accorde, quoique non toujours sans tensions, à la simple écoute, qui doit conserver la maîtrise pour permettre de comprendre pleinement, de se laisser emporter sans être impliqué, de garder son sang froid et d'y voir clair dans l'emportement même. Les *stimuli* de l'ascension et de la descente, du retour, de l'imitation et du renversement, du réfléchissement en miroir, du contraste, de l'engorgement, de la surprise, du détour et de la résolution, du déplacement des accents et du tempo, ces *stimuli* se déploient donc assurément par rapport (on devrait dire, d'une manière plus exactement conforme au son : en faisant appel) à la strate du comportement, mais ils laissent entendre que leurs impulsions ne peuvent pas entraîner une obéissance motrice directe. La musique signifie au corps propre d'omettre les mouvements qu'elle éveille et qu'elle interpelle, et de laisser aux figures sonores elles-même le soin de résoudre les tensions dynamiques (parfois émotionnelles et expressives) qu'elle met en œuvre. Le jeu de ces figures entre elles tient lieu de leur jeu avec nous.

Dans le cas d'une marche, d'une valse, c'est-à-dire dans le cas d'une musique légère, c'est chose difficile. Un auditeur doué de sens musical aura plus de facilité en présence de configurations rythmiques plus nuancées. Le sens musical n'est rien d'autre que la faculté de rester maître de son propre emportement par des sons. C'est seulement l'absence d'implication dans cet emportement même [*die Unbetheiligkeit in der Mitgenommenheit*] qui rend compréhensibles les lignes sonores. Ce qu'elles donnent à comprendre provient de leur connexion interne – mise au point par le compositeur et « comprise » par l'auditeur – à une fin encore voilée, sous le signe de laquelle elles retentissent. Le compositeur peut la mettre au point, l'auditeur peut la comprendre, parce que le jeu affable des sons, selon ses lois particulières de l'attraction et de la répulsion, intègre la strate de notre comportement corporel. C'est seulement l'inhibition de la motricité sollicitée, inhibition dont l'homme est capable en tant qu'il est véritablement maître de son corps propre, qui fait des sons les porteurs d'un jeu entre eux, qui en fait les signes d'un enchaînement de sens se dévoilant au cours même de ce jeu. L'activité

musicale obéit (199) à cette loi de possibilité, indépendamment des idéaux stylistiques qui l'orientent tantôt vers l'abstraction et l'introversion, tantôt vers la puissance expressive et la vitalité.

C'est en quoi consiste la raison de l'universalité de la musique. Dans l'inhibition de la motricité par elle incitée, la conduite des lignes sonores puise les caractères de la significativité [*Zu-bedeuten-Haben*] et du donner-à-comprendre [*Zu-verstehen-Geben*]. Inhibition et incitation ne font qu'un au sein de la mise en forme musicale. Toutes les propriétés dynamiques ancrées dans la voluminosité : mélodie, rythme, gradation, timbre, qui sont « accordées » à la strate du comportement, se déploient dans les voies rigoureuses de l'harmonisation et du contrepoint et, ce faisant, renvoient les unes aux autres les suites de sons et donnent à leurs valeurs d'impulsion une direction « objective ». Les formes architecturales d'une fugue de Bach ou les actions de mimique expressive d'un prélude orchestral de Wagner, si différentes que soient les strates du donner-à-comprendre où ils se situent, ont la même autonomie et le même rapport fondamental à la strate du comportement. Qu'il s'agisse d'expressivité ou d'abstraction, elles ont ici leur base de départ, qui englobe toutes les formes possibles de mouvement et d'impulsions motrices, qu'elles soient déterminées par des sentiments ou indifférentes au sentiment, qu'elles soient vitales au sens le plus fort ou qu'elles soient laissées à un ordre de déroulement simplement mécanique.

Eu égard aux possibilités de la musique, l'analyse de l'ouïe a révélé cette faculté réservée à elle seule, qui est d'assurer la médiation entre un type particulier de mouvement et un type particulier de compréhension. Aucun des autres sens ne peut lui disputer cette supériorité. Pour autant, cette particularité ne fonde aucune supériorité de valeur par rapport à d'autres sens, non plus que la fonction de médiation d'un sens n'épuise son importance dans l'interaction de l'organisme et de son environnement. Les sens ont encore d'autres tâches, en premier lieu celle de percevoir, dont il ne pouvait être question dans le présent contexte, ou seulement en relation avec la fonction de médiation. Une (200) analyse de l'ouïe élargie à l'étude de sa fonction de *perception* jettera assurément, sur nombre des caractères essentiels du mode acoustique que nous avons nommés, une lumière différente, ou même en révélera d'autres.

*(Traduit de l'allemand par Patrick LANG
avec l'aimable autorisation des éditions Suhrkamp)*