

Élise BOIS, Master 2
Séminaire de Philosophie de la musique
Temps et musique
Patrick LANG et Jérôme ROSSI

Université de Nantes
Février 2014

Le temps musical de l'auditeur

Etude des textes de Gabriel MARCEL

Sous la direction de Patrick LANG, maître de conférences en philosophie et
musique à l'université de Nantes

Année universitaire : 2013-2014

« L'éternité est pour moi, *la profondeur personnelle du temps vécu* [...] »¹

Introduction

Lorsque l'on fait appel à l'expression de temps musical, on la comprend naturellement comme relative à l'œuvre musicale en elle-même, qu'il s'agisse du temps d'une période, d'une mesure à l'intérieur d'un morceau ou tout simplement de concevoir la musique comme art du temps, comme une articulation artistique entre des fréquences sonores et des temps de silence. Dans le présent travail, nous aimerions placer le centre d'intérêt non plus sur l'œuvre d'art en tant que telle mais sur son auditeur pour essayer d'appréhender la nature et les enjeux du temps musical vécu par l'auditeur.

Cet axe d'analyse se justifie aisément dans la mesure où l'on considère le processus musical comme s'organisant autour de trois pôles schématiques (ainsi qu'il en est pour la réalité de toute œuvre d'art) : le pôle de la création associé à la figure du compositeur, le pôle de l'objet créé associé à la figure du musicien et enfin le pôle de la réception associé à la figure de l'auditeur. Nous insistons sur le caractère délibérément simplifié de cette configuration ternaire : elle permet dans un premier temps de clarifier les jalons de la recherche et fera l'objet de nuances dans la suite de l'analyse.

Afin de mener à bien ce travail, nous allons nous appuyer sur les textes de Gabriel Marcel (1889-1973) relatifs à l'esthétique musicale. Penseur rattaché au courant de la philosophie existentielle chrétienne, GM² concentre la plupart de ses réflexions sur des sujets d'ordre ontologique et métaphysique, en essayant de comprendre comment penser l'être, comment penser l'homme et sa relation à Dieu. Si le développement de sa pensée esthétique à proprement parler ne se situe pas dans ses ouvrages fondamentaux et canoniques, mais est plutôt présent sous forme d'articles publiés dans des revues (par exemple *La Nouvelle Revue Française*, *La Revue musicale*), il n'en reste pas moins que le donné musical ne saurait être considéré comme périphérique ou marginal de sa pensée. Loin s'en faut, puisque le deuxième tome du *Mystère de l'Être* conclut quatre cents pages de réflexion sur l'être par la phrase suivante :

¹ Roger TROISFONTAINES, *De l'existence à l'être, La philosophie de Gabriel Marcel*, Louvain, Paris : Editions Nauwelaerts, t.1, 2^e édition, 1968, p. 258. R. Troisfontaines cite ici une parole de GM.

² Abréviation désignant dorénavant Gabriel MARCEL.

Reprenant une de ces comparaisons musicales pour lesquelles, vous le savez, j'ai une prédilection invincible, je dirais qu'à partir du moment où nous nous rendons nous-mêmes perméables à ces infiltrations de l'invisible, nous qui n'étions peut-être au départ que des solistes inexercés et pourtant prétentieux, nous tendons à devenir peu à peu les membres fraternels et émerveillés d'un orchestre où ceux que nous appelons les morts sont sans doute bien plus près que nous de Celui dont il ne faut peut-être pas dire qu'il conduit la symphonie mais qu'il est la symphonie dans son unité profonde et intelligible, une unité à laquelle nous ne pouvons espérer accéder qu'insensiblement à travers des épreuves individuelles dont l'ensemble, imprévisible pour chacun de nous, est pourtant inséparable de sa vocation propre³.

À la lecture de ces quelques lignes, on saisit aisément que la musique n'est pas simple divertissement, simple fioriture rhétorique à l'appui d'une réflexion sérieuse ; bien au contraire la réflexion musicale et la réalité musicale sont, pour GM, au cœur de sa réflexion.

Les quatre grands axes de l'esthétique musicale marcellienne peuvent se résumer de la manière suivante : il postule que, de l'œuvre musicale, on peut dégager une **forme musicale**, une idée musicale qui présiderait quasiment à l'élaboration de l'œuvre concrète en tant que telle. Cette idée sera reprise et amplement développée par Jeanne Parain-Vial dans son ouvrage *De l'Être musical*. Ce postulat se rattache clairement à des considérations liées à l'objet musical en tant que tel, c'est pourquoi nous nous contentons de le mentionner sans en faire cas davantage.

Les deux autres idées fortes que Marcel met en avant dans ses différentes pages sont en revanche directement en lien avec l'auditeur. La première idée consiste à montrer l'importance du **vécu musical**. La seconde, quant à elle, met en exergue le **lien** que l'écoute musicale tisse entre l'homme et son intériorité propre.

Enfin la dernière idée-clé de son approche musicale est celle qui montre que la musique appartient à un **univers** en propre : on ne peut pas dire qu'elle ne soit que de ce monde. Elle ouvre des perspectives, une cohérence qui lui sont intrinsèques. « [...] il y a un univers musical aussi ample que le monde de l'âme, aussi insondable, aussi métaphysique⁴. » Cette notion d'univers musical va permettre de tisser des liens avec le temps mu-

³ MARCEL, Gabriel, *Le Mystère de l'Être*, t.2, Paris : Aubier, 1963-1964, p. 188.

⁴ MARCEL, G., PARAIN-VIAL, Jeanne, *L'Esthétique musicale de GM*, Paris : Aubier, 1980, « Cahiers Présence de GM », n°2-3, p. 47. Cet ouvrage est une anthologie qui regroupe les principaux articles écrits

sical, puisqu'elle interroge sur sa temporalité. Si en effet la musique ouvre sur un univers qui n'est pas celui de la quotidienneté normale, on est légitimement en droit de s'interroger sur la nature de la temporalité qui lui est propre.

Après cette présentation à grands traits des lignes de forces de l'esthétique marcellienne, on comprend qu'elle est un soutien pertinent dans la recherche d'une meilleure compréhension de la figure de l'auditeur. Néanmoins si les apports de GM sont incontestables, il ne faut pas s'aveugler et garder à l'esprit les limites que présente cette esthétique.

Comme nous le remarquons ci-dessus, la pensée musicale du philosophe ne s'exprime qu'à travers différents articles écrits au fil des années dans les revues. Ces articles n'excèdent pas la dizaine de pages pour les plus longs et peuvent tenir en une dizaine de lignes pour les plus courts, si bien qu'en termes de contenu, il nous faut nous satisfaire de linéaments d'esthétique musicale. Des linéaments solides, il va sans dire, mais qui requièrent un apport extérieur pour permettre une réflexion en détail sur le sujet qui nous occupe. Pour répondre à cette exigence d'approfondissement – relatif – de la pensée marcellienne, nous avons choisi de faire appel à des textes et des idées issus de la réflexion phénoménologique sur le phénomène musical. Cette réflexion ne va nullement à contre-courant de la pensée marcellienne mais la prolonge de façon logique, puisque le philosophe lui-même prend appui sur cette méthode pour approcher le concept de « musique vécue⁵ ».

La nécessité pour l'auditeur du vécu et du concret

C'est dans son article *Musique comprise et musique vécue* que GM nous renseigne au plus près de ce qu'on pourrait appeler une compréhension phénoménologique de l'auditeur. Les deux écueils que le philosophe tente d'éviter sont d'une part celui du subjectivisme intégral et d'autre part celui de l'intellectualisme stérilisant. Dans le premier cas, il s'agit en effet de voir l'œuvre musicale comme produisant sensations et émotions que chacun éprouve pour son propre compte. Dans ce cas, il serait vain de saisir cet art évanescent en perpétuelle métamorphose sans trahir la volupté première qu'il permet d'éprouver. Dans le deuxième cas, c'est l'excès inverse que condamne le

par GM en rapport avec la musique ; le choix des textes et l'introduction de l'ouvrage sont le travail de Jeanne Parain-Vial, spécialiste française de GM.

⁵ Extrait du titre de l'article paru le 25 avril 1937 dans *La Vie Intellectuelle*, que l'on retrouve intégralement dans la rubrique « Articles généraux » aux pages 43 à 47 de l'ouvrage *L'Esthétique musicale de GM*.

philosophe, celui de ne voir dans l'œuvre musicale qu'une simple forme pure, quasiment mathématisable et dénuée de toute émotion psychologique. Cette démarche permet en effet de théoriser plus facilement l'élément musical, de dégager un universel musical. C'est notamment la position adoptée par Boris de Schloezer⁶, contre laquelle s'érige Marcel, et la raison pour laquelle il rédige son article.

Entre ces deux approches opposées, Gabriel Marcel dessine une esthétique musicale qui cherche à rendre non seulement un universel musical intelligible, mais aussi un universel vécu et concret. C'est-à-dire que sur les pas de la méthode phénoménologique, il tente de comprendre le vécu musical concret rendu possible au moyen d'une œuvre musicale incarnée. Une musique qui ne serait que forme musicale pure serait comparable à un théorème mathématique et n'atteindrait pas son auditoire. Une forme musicale qui se réduirait à son aspect strictement formel sans opposer de résistance aucune à l'auditeur, ne serait que pâle copie d'elle-même. C'est cette idée qu'illustre l'exemple de GM sur certaines œuvres schubertiennes : « [...] lorsque mes yeux glissent sur telle ou telle de ces mélodies schubertiennes que la postérité a eu raison de ne pas retenir, lorsque je l'écoute intérieurement, je me meus au sein d'un élément neutre, qui, parce qu'il ne m'oppose aucune résistance, ne saurait non plus me réserver aucune révélation. Je suis dans un *apeiron*[,] non pas un infini [...] »⁷. Une musique sans contenu ne résonne pas pour l'auditeur, ne fait appel à rien qui soit d'ordre esthétique ou même religieux en lui. L'auditeur étant un être de chair, seule une musique incarnée est capable de le faire réagir.

Une fois ces bases théoriques posées, se présentent à nous de nombreuses questions : Qui est vraiment l'auditeur ? Quelle est la nature du temps musical de l'auditeur ? Ce temps est-il quantifiable, qualifiable et généralisable ? Le temps de l'auditeur est-il seulement subjectif ? Comment penser un temps intrinsèque, personnel, qui soit en même temps pensable de manière universelle, c'est-à-dire valable pour chacun ?

Quelle valeur le concept marcellien d'éternité prend-il dans un contexte musical ? Comment le temps musical affecte-t-il nécessairement l'auditeur en tant que sujet écoutant ?

⁶ Boris de Schloezer (1881-1949) est un contemporain de GM. Issu de l'émigration russe, c'est à lui que l'on doit bon nombre de traductions françaises des grands noms de la pensée russe, tels que Chestov ou Dostoïevski. Musicologue averti, il a participé à la rédaction d'articles critiques dans les revues de l'époque, notamment *La Nouvelle Revue française*.

⁷ GM, PARAIN-VIAL, J., *op. cit.*, article « La musique et le règne de l'esprit », p. 57.

I - Le statut de l'auditeur

Qu'appelle-t-on un auditeur ? Est-ce seulement celui qui se contente d'entendre des sons ? Philosophiquement parlant, force est de constater que cette définition immédiate ne permet pas de saisir dans leur globalité et leur profondeur les problématiques liées à l'auditeur. Peut-on en effet parler de la même qualité d'écoute de la part de l'Occidental qui n'entend qu'un bruit désagréable dans l'opéra chinois, et l'Asiatique musicien capable d'entrer dans les inflexions et subtilités de cette musique ? Manifestement, il n'en est rien.

Tout d'abord, on peut affirmer que l'auditeur est une personne qui établit un rapport privilégié entre elle-même et la musique. Ainsi dans le trio fondamental qui permet à la musique de prendre corps, à savoir le compositeur, le musicien et l'auditeur, on s'aperçoit qu'il s'agit davantage d'énoncer trois fonctions distinctes dans l'élaboration de ce processus que de dénombrer trois personnes concrètes. Une même personne peut être les trois à la fois, un auditeur de concert peut être musicien, il n'y a pas là de contradiction dans les termes. Mais au-delà de la corrélation factuelle de deux fonctions différentes chez une même personne, il apparaît indispensable de poser qu'en réalité tout compositeur et tout musicien doivent se faire auditeurs. Les premiers doivent en effet se mettre à l'écoute de la musique qu'ils sont en train de créer ; la création demande à être au service de la logique musicale, d'où l'impression pour certains compositeurs de ne pas être « libres » dans leur création, d'être à un moment donné dominés par la musique elle-même. Ainsi Steve Reich, compositeur américain contemporain, se sent davantage commandé par l'œuvre, plutôt que commandant à l'œuvre. Le compositeur est libre quand il commence à composer, mais très vite il obéit au processus musical qui impose sa logique interne. Il en va de même pour le musicien, qui doit se mettre à l'écoute de la musique qu'il interprète pour donner un rendu musical qui ne soit pas exécution automatique d'une série de notes, mais bien une esthétique musicale qui correspond à un vécu musical intérieur que l'on veut transmettre.

L'auditeur est sans conteste une figure centrale dans le processus musical.

Si tout créateur de musique se fait nécessairement auditeur, tout auditeur se fait créateur de son écoute. Au même titre qu'on apprend à être lecteur, on apprend à être

auditeur. Il faut être créateur de son audition pour ne pas rester passif face au processus musical qui nous parvient, au risque de lui rester extérieur.

L'écoute attentive, active et « cultivée » permet d'accéder à un second niveau de perception, qui est un changement interne chez l'auditeur. La qualité de l'écoute devient alors tout à fait différente : si à la première écoute « on n'entend rien », au fur et à mesure que l'oreille se forge, on entend mieux, on apprend à écouter. « [...] [I]l n'y a pas de création qui ne soit en même temps une incitation à créer, et effectivement l'auditeur véritable recrée la musique qu'il écoute [...] »⁸.

L'auditeur est donc celui qui est créateur de son propre temps musical.

II - Le temps musical vécu comme un hors-temps

Après ces quelques réflexions nécessaires sur le statut de l'auditeur, nous allons nous intéresser à la nature du temps musical vécu par cet auditeur. L'étude de la pensée marcellienne sur la question nous pousse à voir dans ce temps un *hors-temps*, à savoir un temps tout à fait étranger au temps de la quotidienneté. Comment se manifeste ce hors-temps ? Et pourquoi peut-on l'appeler éternité ?

1. Le hors-temps du transhumain

Qu'est-ce que Marcel appelle le transhumain ? « [...] si l'on me demande une définition de ce terme hasardeux, je dirai que c'est ce qui dans l'homme passe infiniment l'homme sans cependant se résorber dans une universalité dépersonnalisée⁹. » Pour GM, le compositeur capable de mener l'auditeur dans les sphères du transhumain, c'est Paul Dukas. À ses yeux, en effet, il fait partie de ces compositeurs de génie qui ne restent pas à la surface de la musique, mais plongent dans ses profondeurs tout en plongeant dans leurs profondeurs propres. Dans une œuvre de Dukas, il n'y a peut-être que du Dukas, rien qui ne vienne de l'extérieur pur, mais simplement un Dukas qui va au-delà de l'immédiateté de son être superficiel.

⁸ GM, « Musique comprise et musique vécue », *op. cit.*, p. 46.

⁹ GM, « Dukas et le transhumain », *La Revue musicale*, 5 juin 1936, p. 161.

La dimension du transhumain, décrite par GM, est la création d'un temps unique et concret. Il permet d'exprimer « [...] l'individualité parfaite du réel musical¹⁰ ». Chaque réel musical renvoie, à sa propre manière, à une unité personnelle. GM illustre avec cette réflexion une remarque amorcée par Bergson dans *La Pensée et le mouvant* : « À mesure, dirons-nous, que nous cherchons à nous installer dans la pensée du compositeur, nous voyons [...] la complication diminuer. Puis les parties entrent les unes dans les autres. Enfin tout se ramasse en un point unique dont nous sentons qu'on pourrait se rapprocher de plus en plus quoiqu'il faille désespérer d'y atteindre¹¹. »

Ainsi ce qui fait l'unité et la spécificité d'une œuvre de Dukas à la différence d'une œuvre de Debussy ou de tout autre compositeur, se trouve dans l'individualité propre de Dukas. C'est son temps intérieur propre que le compositeur transmet dans sa création musicale. Cette marque individuelle imprimée au langage universel qu'est celui de la musique retentit, résonne pour l'auditeur comme une invitation à un voyage temporel unique, une invitation à vivre une expérience esthétique temporelle unique.

Dukas parvient à opérer une sortie du temps déterminé du monde extérieur pour accéder à un hors-temps personnel. « Il y a [...] chez Dukas un *mineur absolu* qui est par-delà toute tristesse, tout regret, toute nostalgie ; en d'autres termes **par-delà toute émotion enchaînée au temps**¹². » Le transhumain semble avoir affaire à la liberté intérieure, en cela qu'il dénoue les liens superficiels tressés par la nécessité extérieure, pour donner à entendre un monde sans temps, une émotion pure. À bien y réfléchir, lorsque l'on dit que l'on est touché de façon sensible par la musique, il ne s'agit peut-être pas tant d'une copie plus ou moins sublimée de la vie émotive quotidienne, pulsionnelle et non réfléchie, que de l'expression d'une émotivité profonde accessible seulement de manière consciente et réfléchie. La musique n'est peut-être pas tant l'expression de cette émotivité particulière, que celle-ci même en propre. Notre fond humain commun est peut-être musical, dès lors la musique n'exprime plus ce qui est en nous, mais nous exprime nous-mêmes. GM ne

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, citation remaniée de Bergson qui dit en réalité : « Mais, à mesure que nous cherchons davantage à nous installer dans la pensée du **philosophe** au lieu d'en faire le tour, nous voyons sa doctrine se transfigurer. D'abord la complication diminue. Puis les parties entrent les unes dans les autres. Enfin tout se ramasse en un point unique, dont nous sentons qu'on pourrait se rapprocher de plus en plus quoiqu'il faille désespérer d'y atteindre. » (*La pensée et le mouvant*, Paris : PUF, 1941, douzième édition, p. 119 ; c'est nous qui surlignons en gras.) GM a ici transformé délibérément « philosophe » en « compositeur », il le souligne d'ailleurs lui-même dans son texte : « À condition de substituer le mot de compositeur au mot de philosophe » (p. 161). *Mutatis mutandis*, on peut voir en effet des similitudes entre la création d'une œuvre musicale et la création d'une pensée théorique. La cohérence de la substitution tient dans ce geste initial de création.

¹² *Ibid.* ; c'est nous qui surlignons en gras.

franchit que timidement ce pas ontologique, il l'esquisse à la fin du *Mystère de l'être*, comme nous l'avons cité en introduction et qui donne à penser que musique et ontologie peuvent difficilement être pensées l'une sans l'autre. GM affirme tout de même qu'« [i]l y a une sorte d'universalité non point conceptuelle, mais qui appartient à l'ordre du pur sentiment et que la musique a précisément pour mission de traduire¹³ ».

Le transhumain « [...] qu'il ne faut confondre ni avec l'inhumain, ni avec un sur-humain problématique et que la mythologie nietzschéenne nous oblige à considérer d'un regard méfiant, le transhumain est un monde d'outre-océan où bien peu, même parmi les grands musiciens, ont abordé¹⁴. » Il est ainsi une invitation à une intériorité personnelle. L'auditeur est capable de se laisser guider dans cette temporalité transhumaine dans la mesure où elle traduit quelque chose qui lui est propre, elle lui découvre une dimension qui est en lui, elle n'invente pas une dimension qui lui est extérieure, elle ne vient pas apposer en lui un idéal musical qui lui est étranger. Elle instaure un lien entre l'auditeur et une dimension de lui-même qui lui reste inconnue sans l'intervention de la musique. Le compositeur apparaît donc comme un génie quand il est capable d'accoster à ce monde, de trouver en lui cette dimension transhumaine qui dépasse la simple temporalité nécessaire quotidienne. C'est aux confins de sa propre intériorité musicale qu'il accède à un universel communicable, sa création portera l'empreinte de son propre voyage intérieur à la recherche d'une émotion musicale universelle dégagée de toute forme de déterminisme extérieur. Cet alliage subtil entre démarche personnelle et recherche d'une dimension universelle offre à l'œuvre une efficace directe sur l'auditeur. Cette synthèse originale donne une clé d'écoute à l'auditeur pour lui permettre d'apprécier l'œuvre.

Le transhumain marcellien est donc un au-delà de l'humain dans l'humain. Une définition qui pourrait sembler de prime abord paradoxale, mais qui après examen s'avère relativement opérante. Une musique, en effet, qui sortirait de l'humain, n'aurait aucune efficace sur l'auditeur. Ce qu'on pourrait appeler la "musique des anges", si pure et si parfaite puisse-t-elle être, ne présente en réalité aucune efficace, aucun intérêt pour l'être humain, au sens où il est physiquement incapable d'y accéder. Une musique strictement spirituelle, entièrement désincarnée, ne pourrait avoir pour cible que des êtres spirituels ; nul ne pourrait donc sur terre être en mesure de l'apprécier. La seule musique que l'on pourrait considérer comme divine n'est pas celle de l'extérieur radical, mais bien

¹³ GM, « Chroniques musicales et théâtrales : "l'Arlequin" de Jean Sarment, musique de Max Mallone », *L'Europe nouvelle*, 27 décembre 1924, p. 1740.

¹⁴ GM, « Dukas et le transhumain », *op. cit.*, p. 161.

davantage celle de l'intérieur radical. L'expression d'une temporalité jusque là inconnue dépasse de bien loin la subjectivité quotidienne tout en restant dans l'ordre strictement humain. C'est ainsi que GM définit l'éternité toujours en s'appuyant sur l'exemple de Paul Dukas : « C'est qu'il s'était placé sans doute sur le plan de l'éternité, dirai-je pour garder le mot de Mallarmé. Entendons qu'il s'était mis délibérément hors la mode, installé une fois pour toutes au fond de sa pensée. Dans l'universel vacillement où titube le monde moderne, il représentait la stabilité, se concentrant toujours davantage quand chacun se disperse¹⁵. »

2. Le hors-temps du merveilleux

a) *Le merveilleux dans la musique*

Dans les musiques citées de façon récurrente par le philosophe, on constate non seulement que l'opéra tient une place de choix, mais de surcroît que les opéras choisis ont trait aux thématiques mythiques. GM fait ainsi souvent référence à l'opéra de Debussy, *Pelléas et Mélisande* (1902), dont le livret a été rédigé par M. Maeterlinck et qui reprend la trame du mythe de Tristan et Iseult. Il n'est pas non plus sans appuyer ses analyses sur l'opéra de Dukas, *Ariane et Barbe-Bleue* (1899-1906), qui reprend l'intrigue narrative mise en place par Perrault. Mais c'est principalement dans son article intitulé « La Musique et le merveilleux » que GM étudie plus avant les liens qui unissent le conte et la musique.

C'est aux romantiques allemands qu'il fait remonter le merveilleux compris comme un matériau musical de la musique occidentale classique. Le merveilleux apparaît en effet pour les compositeurs comme source inépuisable de création artistique. Il ne s'agit pas néanmoins de faire des analogies trop hâtives et de confondre le merveilleux comme matériau musical avec le merveilleux enchanteur et enfantin qui pousse à se laisser envahir par le magique de façon spontanée et irréfléchie. En parlant de Debussy, il dit ainsi : « [...] mais sans doute est-il trop essentiellement artiste pour que le merveilleux jaillisse chez lui comme une source ; on dirait qu'il le capte et qu'il en aménage les sinueuses dérivations¹⁶. » Le pouvoir du merveilleux a une véritable efficacité sur l'auditeur en ce sens que « [...] le merveilleux, c'est l'âme humaine elle-même[...]»¹⁷ » pour GM ; ainsi le mer-

¹⁵ GM, « Esquisse pour un portrait intellectuel de Dukas », *La Revue musicale*, 5 juin 1936, p. 93.

¹⁶ GM, « La Musique et le merveilleux », *Plaisirs de France*, 1946

¹⁷ *Ibid.*

veilleux s'adresse à l'être humain dans sa totalité, dans son unité et non pas uniquement à son intellect ou à ses émotions.

Si l'on revient à une réflexion plus strictement temporelle du merveilleux musical, on perçoit aisément qu'il est un hors-temps. Le conte transpose l'auditeur dans un monde toujours actuel et toujours actualisé ; c'est une histoire qui dépasse un contexte historique strict de rédaction, chaque époque peut s'en emparer pour lui donner les accents qu'elle souhaite, mais en soi le conte se présente comme un canevas simple et universel que chacun à tout moment peut se réapproprier pour lui donner un sens. Le temps musical considéré comme un temps en propre, qui n'existe que pour lui-même, est un vecteur privilégié pour accéder à la dimension du merveilleux. Ce temps musical appréhendé comme dégagé du temps historique permet de retrouver un langage des fées, une vitalité première. « La musique savante, en acclimatant le merveilleux, l'humanise et en quelque façon le dénature. Mais [...] peut-être est-ce par ce canal détourné que ceux qui ont appris le langage des fées peuvent en retrouver au moins quelques inflexions¹⁸. »

Le merveilleux dans la pensée marcellienne peut donc être perçu comme un mélange de vitalité et de naïveté ; autant de forces premières que la musique canalise pour les pérenniser et les transmettre.

b) Le temps mythique de la musique pour l'auditeur

Cette quête de pureté originelle dans la musique fait penser à la quête du mythe d'un âge d'or humain, comme un hors-temps édénique où l'être humain connaîtrait une béatitude sans tache. Cette musique comme véhicule du hors-temps mythique, GM la trouve dans son acmé chez Mozart : « À tort ou à raison, il nous apparaît que l'extraordinaire séduction que Mozart exerce encore aujourd'hui sur une oreille musicienne, [sic] tient, pour une bonne part, à ce que cet art se présente à nous comme un paradis perdu, irrévocablement perdu¹⁹. » Une réflexion que nous partageons de bout en bout, à l'exception, non négligeable, de l'usage de l'adverbe « irrévocablement ». Non seulement parce que cet adverbe semble entacher la béatitude et le merveilleux que procure la musique, mais surtout parce qu'il est injustifié et qu'il dessert le propos en lui-même. Expliquons-nous : si nous adhérons à la thèse que le charme de la musique mozartienne exerce sur l'oreille de l'auditeur est dû à sa dimension merveilleuse et mythique,

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ GM, « Le théâtre et la musique », *L'Europe nouvelle*, 14 juin 1924, p. 768.

si ces dimensions – comme nous venons de l’étudier quelques lignes plus haut – sont des hors-temps, qu’elles n’ont aucunement affaire à une quelconque historicité, il apparaît donc qu’elles ne peuvent être « perdues », au sens où elles sont passées. Si on pense le mythe du paradis et celui de l’âge d’or comme relevant du passé, du temps des origines lointaines, alors on les situe du même coup dans l’histoire, dans le déroulement des événements historiques ; d’atemporels qu’ils étaient dans leur définition, les voilà replacés dans le temps sous prétexte qu’ils nous font regretter un temps qu’on ne mériterait plus. Si les mythes ont une efficacité, sur nous auditeurs, à travers leur histoire et leur musique, est-ce parce qu’ils nous font miroiter un temps inaccessible ? Qu’est-ce qui peut toucher quelqu’un sans avoir de contact avec lui ? En quoi une dimension temporelle peut-elle avoir un impact sans avoir de contemporanéité avec celui qu’elle affecte ? Quelle forme de présent l’histoire des origines peut-elle revêtir ?

À travers ces questions, on perçoit d’emblée que la réflexion marcellienne n’est pas tenable et est même contradictoire. Mozart ne nous fait pas miroiter un paradis perdu pour mieux nous désespérer de l’avoir perdu une fois que la musique s’achève, loin de là. La musique mozartienne, à qui sait l’écouter, restaure le paradis perdu, en cela que sa musique se confond avec le paradis perdu ; entrer dans la musique mozartienne devient une entrée en paradis. Et si l’éternité de Mozart semble à Gabriel Marcel fulgurante²⁰, ce n’est pas tant qu’elle est donnée sous forme de flash insaisissable, que le fait que cette éternité ne peut advenir que dans la temporalité. L’éternité s’évanouit quand la temporalité reprend ses droits, c’est-à-dire quand la musique se termine. Quand le morceau musical revient au silence qui l’a vu naître, alors à ce moment précis, on peut dire que le paradis est perdu, l’auditeur est éjecté hors de ce temps de béatitude musicale. Si pour autant le paradis est perdu à ce moment-là, pouvons-nous avoir l’audace de dire qu’il l’est de façon irrévocable, que plus jamais la musique de Mozart ne retentira dans nos oreilles ? Cette assertion ne tient pas, il n’y a en rien irrévocabilité dans le domaine de l’éternité, il n’y a que répétition et répétition à l’infini, au sens où la musique de Mozart peut survenir à n’importe quel moment de la temporalité historique et quotidienne, puisqu’elle est éternelle.

c) *La musique comme merveilleux*

²⁰ C’est ce que semble suggérer GM dans sa comparaison entre Mozart et Bach : « Il y a une éternité de Mozart qui n’est pas, comme celle de Bach, la pérennité d’une foi ou d’une substance spirituelle, mais celle d’un chant heureux, d’une soudaine illumination, en quoi l’univers s’anéantit. » (*op. cit.*)

Si on quitte l'article de 1924 pour revenir à l'article de 1946, « La musique et le merveilleux », on ressent le fait que la pensée a évolué et que GM est davantage enclin à penser la musique elle-même comme un conte et non plus comme un moyen de transmettre la dimension atemporelle du conte. La fin de cet article est assez explicite en la matière :

C'est ainsi qu'à la faveur d'un réseau de médiations d'une ténuité et d'une perfection indicibles un *espace féérique* se constitue au sein de la musique, où le proche et le lointain passent l'un dans l'autre, où, par l'irrésistible efficacité des correspondances analogiques, toute note, tout accord en évoque une infinité d'autres ; et le compositeur s'apparaît parfois comme suivant, à la façon des personnages de contes, une piste mystérieuse au terme de laquelle l'attend un trésor ou une révélation. [...] elle-même [la musique] devient religion : c'est-à-dire qu'elle renoue, entre l'âme et le merveilleux intérieur qui est son principe et son fond, les liens qu'une science et une technique aveuglantes semblent au contraire s'acharner à dissoudre²¹.

Dans cette conclusion, il est perceptible que Marcel tend à élaborer une similitude, ou du moins un fort rapprochement entre le merveilleux, la musique, l'âme et le religieux. Il semblerait que ces notions que l'on comprend d'ordinaire comme distinctes sont en réalité réunies au cœur de l'être et fondent son unité. « Il faudrait d'ailleurs creuser bien plus profondément ; et l'on découvrirait alors que le merveilleux, c'est la musique elle-même, car elle n'est qu'une mathématique ou une scolastique si elle n'est charme ou magie. » On retrouve là encore l'importance de la musique comme musique incarnée, comme musique vécue. L'unité à laquelle accède l'auditeur n'est possible que parce qu'il laisse se dérouler en lui le temps de la musique, qui n'est pas un temps morcelé et successif, mais bien un temps qui crée une unité. « Toute création musicale authentique est une médiation qui vient s'opérer au sein de l'être si incompréhensiblement divisé et comme écartelé qu'est l'homme engagé dans le temps²². »

Cette unité est obtenue par deux biais, celui de la musique naturellement – un morceau de musique sera ressenti comme réussi et efficace s'il crée une sensation d'unité de tout l'être de l'auditeur –, mais aussi celui de la disposition dans laquelle l'auditeur

²¹ GM, « La Musique et le merveilleux », *op. cit.*

²² GM, « La Musique et le règne de l'esprit », *L'esthétique musicale de GM, op. cit.*, p. 59.

accueille cette musique. Une disposition que GM nomme « présence », un concept clé dans sa pensée philosophique et particulièrement pertinent dans une esthétique musicale.

3. Le hors-temps de la présence

a) *Présence comme qualité d'écoute*

« Au sens spirituel du mot, la présence ne se réduit pas au fait d'être là²³. » Au-delà en effet de la dichotomie quotidienne présence/absence, GM enrichit le terme positif de cette opposition d'une signification philosophique qui dépasse le simple fait objectif d'être là, de se trouver dans un lieu. Celui qui est présent à quelqu'un, à quelque chose, ne se contente pas d'une émanation physique de son être, au contraire il fait taire en lui tout ce qui ne concerne pas la situation présente, le *hic et nunc*. La présence est comme don de soi, comme disponibilité pleine et entière, qui oublie toute notion de temps successif. L'être présent ne se vit plus comme être temporel, il abolit en lui-même toute référence au passé et à l'avenir, il se donne dans un présent profond, où toute borne temporelle a été abolie. C'est ainsi d'ailleurs que GM, reformulé par Roger Troisfontaines, définit l'éternité : « [...] le passé et l'avenir au sein du profond se rejoignent, s'étreignent dans une zone qui est au "présent instantané" ce que serait un *Ici* absolu à l'"ici" contingent. [...] Une notion positive de l'éternité transcende l'opposition du successif et de l'abstrait, car elle ne se laisse assimiler, ni à l'"instant", limite inférieure du temps, ni à un "devenir" perpétuel, ni à un intemporel (du genre mathématique, par exemple), ni à une notion valable pour "n'importe qui", n'importe quand²⁴. »

Dans le cadre de la compréhension d'une esthétique musicale, le concept de présence, ainsi défini, prend un poids et une dimension particuliers. Écouter un morceau de musique, ce n'est pas seulement se taire et prêter l'oreille à la suite de sons qui nous parvient sensiblement. Une telle attitude de détachement objectif ne peut conduire l'auditeur qu'à rester dans une sphère très superficielle de l'écoute, et manquer l'embarquement dans lequel la musique peut l'entraîner. Sans la présence, qui est une des formes de la qualité d'écoute requise pour un auditeur, celui-ci ne peut entrer dans la musique.

²³ *Ibid.*, p. 57.

²⁴ R. TROISFONTAINES, *op. cit.*, p. 258.

Ainsi pour GM, si l'on accorde à la musique une qualité de présence, celle-ci nous fait d'emblée échapper à la banalité du quotidien qui est l'exact contre-pied de la présence : « La vie commune se réduit ainsi à un dialogue entre des absences qui se conditionnent les unes les autres²⁵. » « Mais ce que j'appelle la présence, c'est l'émergence soudaine, imprévisible, salvatrice, d'une forme non point simplement tracée, mais épousée, c'est-à-dire recréée par le dedans et où toute une expérience, au lieu de se perdre, au lieu de s'éparpiller en sable et en poussière, se concentre, s'affirme, se proclame²⁶. » Cette citation est centrale pour comprendre le lien entre l'auditeur et la musique. Le processus musical est, pour l'auditeur, un jaillissement quasiment miraculeux, au sens où il s'introduit en lui d'abord comme donnée purement extérieure sans qu'aucune détermination préalable n'ait pu la conditionner. Même l'auditeur consciencieux qui se prépare et se met en condition de recevoir la musique, même cet auditeur idéal se fait envahir par un flux miraculeux qui le jette hors de sa quotidienneté, qui l'arrache à la banalité. Néanmoins, comme le souligne justement GM, cet arrachement à la temporalité successive ne se fait pas et ne peut se faire à l'insu de l'auditeur. Celui-ci doit vouloir être happé, être emporté par la musique ; de donnée extérieure qu'elle était, de jaillissement du tout autre qu'elle était au début, elle devient musique pour l'auditeur. Non pas musique pour n'importe quel auditeur, mais bien pour le "je" singulier que je suis quand je me fais auditeur. L'auditeur fait sienne la musique qu'il entend, il s'en fait co-créateur. La présence à la musique est donc une passivité active. Il y a passivité au sens quasiment religieux de recueillement : pour être présent à la musique je dois être disponible, je dois amener un certain calme en moi. « [...] L'expérience concrète de l'écoute [est une écoute] pleinement attentive, réceptive, ouverte et disponible, non distraite par des pensées parasites²⁷. » Cette étape de se défaire de l'inutile en soi est primordiale pour l'auditeur, sans être suffisante. On ne demande pas en effet à celui qui écoute de subir la musique, de devenir esclave d'un être musical qui lui serait supérieur ; l'esthétique musicale n'aurait alors plus aucun sens. La participation active de l'auditeur est non seulement requise, mais indispensable, seule elle peut faire que la musique prenne tout son sens, que la musique soit vraiment musique incarnée et non pas musique éthérée. L'alchimie musicale demande attention et recueillement au sens où elle est fragile, un rien peut la faire disparaître. Si l'auditeur veut accéder au temps musical, à l'éternité musicale, il lui faut

²⁵ GM, « La Musique et le règne de l'esprit », p. 57.

²⁶ *Ibid.*, p. 58.

²⁷ P. LANG, « Pulsation, mètre, période - Phénoménologie du vécu musical 2 », in : *Annales de phénoménologie* n°13 (2014), p. 214.

prendre conscience que cet accès est une action difficile qui demande un abandon volontaire à ce qui n'est pas lui-même.

Ainsi le véritable auditeur est celui qui fait corps avec la musique, celui qui laisse agir volontairement la musique en lui. La présence se définit comme l'état interne de l'auditeur.

L'auditeur, dans un état de présence à la musique, est véritablement capable d'**apprécier** la musique. « Seulement comprendre n'est pas en soi apprécier. Je peux reconnaître une structure, mais sans me départir d'une indifférence totale par rapport à elle²⁸. » Apprécier une œuvre, c'est entrer dans la musique, pénétrer dans le temps musical, c'est aussi participer à cette musique, se donner à elle pour ne pas lui rester étranger ; et c'est véritablement cette attitude qui nous fait rejoindre notre profondeur et nous fait oublier le temps successif. L'auditeur présent est celui qui éprouve et ressent « l'extraordinaire pouvoir de récupération qui s'attache à la musique²⁹ ». En faisant un effort vers la musique, l'auditeur est rendu à lui-même grâce à cette musique qui le ramène à son unité profonde. « Nul doute que la fonction spirituelle de la musique ne consiste au fond à rendre l'homme à lui-même³⁰. »

La musique, pour un auditeur réceptif, empêche donc la dispersion de son être et contribue à combler une aspiration profonde à l'unité : « G. Marcel, parlant de l'écoute des grands chefs-d'œuvre, écrit qu'elle est comme préparée par une attente, par la présence en soi-même d'un vide, d'un appel, d'un besoin réel qui demande à être satisfait³¹. »

b) Présence comme intersubjectivité

La présence n'est pas seulement un processus intérieur solitaire, sa complexité met aussi en valeur des dimensions relationnelles et intersubjectives.

La musique est par nature relationnelle, c'est ce que tendent à montrer la plupart des études phénoménologiques sur le sujet. Comme nous l'avons suggéré à plusieurs reprises dans ce travail, il serait vain et stérile de comprendre la musique comme une simple juxtaposition technique de sons. Ainsi « [t]oute partition n'est qu'une sténographie

²⁸ GM, « Musique comprise et musique vécue », *op. cit.*, p. 45.

²⁹ GM, « La musique et le règne de l'esprit », *op. cit.*, p. 58.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Éric EMERY, *Temps et musique. Temps et dialectique de la durée, dialectique de la durée dans l'art musical* (1975), Lausanne [Paris] : L'Âge d'homme, 1998, p. 660.

incomplète, censée nous donner la possibilité de *convertir les signes écrits en sonorités* (les plus concrètes et les plus précises possibles) et surtout de *vivre les relations* qui unifient ces sonorités dans la continuité d'un processus musical qui aboutit à l'unité d'un morceau ou d'un mouvement³². » L'organisation même du morceau musical invite l'auditeur à entrer dans un flux dynamique et cohérent où les sons et les accords musicaux se répondent, se déduisent les uns des autres. Apprécier un chef-d'œuvre musical, le vivre de l'intérieur, c'est vivre un monde de relations pures. On ne peut apprécier un morceau de musique dans la subtilité de ses relations internes que dans la mesure où l'on se rend présent à lui, où l'on fait passer son moi superficiel au second plan.

Le hors-temps de la présence à la musique est donc un temps relationnel. Ce n'est pas un temps homogène où toutes choses se succèdent les unes après les autres, mais bien davantage un monde où le temps n'a pas de prise, où tout s'appréhende en même temps, où le sens et la cohérence se révèlent dans la totalité, dans l'unité. Cette unité est un tissu de relations. « L'émotion ne peut être séparée de la forme musicale pas plus que les sons ne peuvent l'être de leurs relations mutuelles ni pour l'auditeur, ni pour le créateur [...]»³³.

Naturellement, le monde relationnel ne concerne pas seulement l'interaction entre l'auditeur et les sons, il est aussi monde intersubjectif. L'écoute est donc accession à soi, mais aussi accession à l'autre. Dans la pensée marcellienne, la connaissance de soi n'est aucunement séparable de la connaissance de l'autre. À l'encontre de tout solipsisme, Marcel défend l'idée selon laquelle tout "je" peut advenir à lui-même, seulement par la médiation d'un "tu", c'est-à-dire de l'autre compris non comme objet se trouvant à l'extérieur de moi mais comme personne au même titre que moi. Si l'on appréhende donc l'ontologie humaine comme à la fois musicale et relationnelle, intersubjective, et que de surcroît le temps musical profondément vécu est un temps qui abolit les frontières, il n'est pas illogique de voir dans l'écoute musicale une possible rencontre de l'autre :

Il ne faut pas se contenter de dire, ce qui serait équivoque, que la musique est accession à l'éternel. Il faut dire qu'elle est une transmutation par laquelle la vie simplement vécue devient pensante, ou plus exactement, éclairante, de telle façon que l'autre s'y retrouve lui-même par-delà tous les changements, toutes les destructions de ce que nous appelons l'histoire. Le rapport à l'autre, ici, n'est pas contingent, il est

³² P. LANG, *art. cit.*, p. 214.

³³ J. PARAIN-VIAL, *L'Esthétique musicale de GM*, Introduction, *op. cit.*, p. 9.

au contraire essentiel, à condition, bien entendu, que l'autre lui-même ne soit pas appréhendé comme objet mais comme toi³⁴.

Cette intersubjectivité de l'écoute musicale peut être appréhendée de façon plus pragmatique si on reprend la relation triadique nécessaire à la création musicale que nous avons développée dans l'introduction. « Faire de la musique, c'est d'abord écouter, et c'est écouter toujours³⁵. » Quel que soit le bout de la chaîne de la création musicale où l'on se trouve, on est toujours auditeur, tous les acteurs de la musique (compositeurs, instrumentistes, auditeurs) doivent se mettre à l'écoute de la musique. Une création musicale sans écoute ou une écoute sans création semblent manifestement mener à une impasse. En faisant de la musique, l'auditeur se fait lui-même. Mais il n'est peut-être pas impossible que la qualité d'écoute et de présence à la musique ne soit pas liée entre les protagonistes. La présence d'écoute du compositeur semble indispensable pour que le musicien puisse lui-même entrer dans la musique créée et en donner une interprétation vivante et fidèle, de même la présence du musicien à sa musique est capitale pour que le simple auditeur puisse vivre la musique de l'intérieur, puisse être captivé par elle, sans que son esprit ne vagabonde en pensées dispersées. On peut élargir ces réflexions en remarquant qu'il en va de même pour toute transmission de quelque nature qu'elle soit ; un cours, une conférence, un concert etc., si celui qui transmet « n'est pas dedans », pour reprendre une expression du langage courant, celui qui reçoit « décroche ». La participation de chacun est nécessaire, voire primordiale au partage d'une connaissance, mais encore davantage au partage d'une émotion, et d'une émotion esthétique. Faire de la musique, écouter de la musique, c'est nécessairement s'ouvrir à la musique, au sens où « [u]n être nous est présent quand il s'ouvre à nous ; et ceci n'implique nullement qu'il soit placé dans l'espace à côté de nous ; comme inversement il peut se faire que notre voisin, même si nous le voyons, si nous le touchons, reste entièrement clos pour nous – et cela malgré les communications normales, les échanges sociaux qui s'établissent entre nous³⁶. »

Le temps musical est un temps éminemment relationnel au sens où chacun doit y descendre au plus profond de lui pour y trouver l'autre, pour le rejoindre et le comprendre de l'intérieur. Toute extériorité à ce processus n'est qu'un hors-jeu, celui qui décroche

³⁴ GM, *op. cit.*, « La Musique dans ma vie et mon œuvre », p. 97.

³⁵ P. LANG, *art. cit.*, p. 214.

³⁶ GM, « La musique et le règne de l'esprit », *op. cit.*, p. 57.

n'est plus dans le temps musical, il est dans un ailleurs solitaire qui n'a plus rien à voir avec l'éternité musicale nécessairement relationnelle.

Conclusion

1. Éternité et musique

Comme nous avons tenté de le démontrer au fil de ces pages, l'éternité n'est pas pour GM un mot passe-partout auréolé de prestige et de respectabilité suffisants pour se permettre d'éviter de la penser vraiment. Au contraire, comme nous sommes des êtres incarnés vivant nécessairement dans le temps de la succession, penser l'éternité est un vrai défi pour le philosophe. La réflexion menée à partir des textes marcelliens nous a montré que penser l'éternité au travers du processus musical tel qu'il apparaît pour celui qui en fait la réception est une clé d'analyse qui porte des fruits intellectuels. Si l'auditeur veut vraiment apprécier la musique qu'il écoute, il doit accepter d'entrer dans un temps musical intérieur qui lui est propre. Ce temps profond d'oubli de soi et d'accession à l'autre ne peut s'atteindre corrélativement qu'en ne faisant plus cas du temps extérieur qui s'écoule. La musique conduit donc à un état temporel d'éternité. Ne pourrions-nous pas affirmer finalement que éternité et musique ne font qu'un ?

2. Éternité musicale et ontologie

Comme nous l'avons mis en avant dans cette étude, l'écoute et surtout la qualité d'écoute de celui qui se met face à la musique est primordiale. Pour pouvoir accéder à la musique, il est nécessaire pour le sujet de s'engager personnellement dans une écoute active. La meilleure qualité de présence que l'on peut offrir à l'œuvre musicale passe par un oubli de soi temporaire pour laisser vraiment la musique agir en soi. Ainsi le moi psychologique doit être mis entre parenthèses, non pour faire s'évanouir toute existence personnelle, mais bien pour créer un moi supérieur, un « moi esthétique³⁷ » pour reprendre l'expression de René-François Mairesse. L'implication subjective pleine et entière est ainsi nécessaire, mais il ne peut s'agir d'une subjectivité spontanée, dispersée et superficielle, au contraire : « On peut d'ores et déjà considérer que le moi empirique de la vie quoti-

³⁷ R.-F. MAIRESSE, « Sur le phénomène musical », in : *Annales de phénoménologie* n°6 (2007), p. 118.

dienne, avec son lot de représentations et/ou d'affects ordinaires et immédiats, doit s'effacer devant l'œuvre musicale, laquelle est à considérer comme quasi-sujet qui dicte un certain rythme de perception au "sujet-auditeur", lequel doit être plutôt dans une attitude de compréhension que de "jugement de goût"³⁸. » Ainsi toute entrée dans la musique et dans le temps musical est corrélée avec l'entrée dans le moi esthétique. L'éternité à laquelle la musique nous fait accéder et dont nous avons essayé d'esquisser un approfondissement peut être comprise comme un temps universel subjectivement vécu.

Temps musical et ontologie semblent manifestement se comprendre comme liés l'un à l'autre. De plus l'essence de la musique est de créer un lien entre la structure temporelle (le son) et le monde des affects (homme). On peut donc se demander si tout sujet n'est pas fondamentalement musical, ainsi que nous l'avons brièvement évoqué dans notre paragraphe sur le transhumain. La piste de l'ontologie musicale humaine, tout en restant à l'état d'hypothèse, reste intéressante dans la mesure où tout sujet qui fait l'effort d'entrer dans la musique est capable de l'apprécier.

3. Éternité musicale et religion

Enfin on peut affirmer que la pensée marcellienne concentre tout son sens dans la finalité religieuse de la musique. Non pas au sens que toute musique doit être d'ordre religieux dans le contenu qu'elle délivre, mais plutôt que l'attitude de l'auditeur quand il écoute un morceau musical est une attitude religieuse, du moins qui y tend au maximum. Si la musique rend l'homme à lui-même en l'élevant au-delà de la contingence et de la quotidienneté, alors elle le rend à Dieu, puisque selon les propres termes du philosophe, « rendre l'homme à lui-même, c'est en vérité le rendre à Dieu³⁹. »

Cette référence musicale à la religion ne se fait pas hors du temps immanent, c'est bien à une pleine intériorité incarnée qu'appelle l'œuvre musicale, il n'y a pas de vraie écoute musicale hors du temps et de la vie. Ainsi que le souligne Alain Badiou : « [...] le paradoxe chrétien [...] est que l'éternité doit être rencontrée *dans* le temps⁴⁰. » C'est à travers ce paradoxe que l'on peut comprendre la portée religieuse de la musique dans une perspective marcellienne.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ GM, « La musique et le règne de l'esprit », p. 59.

⁴⁰ Alain BADIOU, *Logique des mondes, l'être et l'évènement*, t.2, Paris : Seuil, 2006, p. 450.

Bibliographie

I - Ouvrages de GM ou autour de GM

- GM, PARAIN-VIAL, Jeanne, *L'Esthétique musicale de GM*, Paris : Aubier, 1980, « Cahiers Présence de GM », n°2-3 :
 - « Musique comprise et musique vécue », *La vie intellectuelle*, 24 avril 1937, p. 43-47
 - « La musique et le règne de l'esprit », *Revue internationale de musique*, 1940, p. 49-59
 - « Dukas et le transhumain », *La revue musicale*, 5 juin 1936, p. 160-162
 - « La musique et le merveilleux », *Plaisir de France*, décembre 1946, p. 75-76
 - « Méditation sur la musique dans une pensée », *La revue musicale*, janvier 1952, p. 77-83
 - « La Musique dans ma vie et mon œuvre », conférence donnée à Vienne le 25 septembre 1959, p. 89-115
- GM, « Esquisse pour un portrait intellectuel de Dukas », *La revue musicale*, 5 juin 1936
- GM, « Chroniques musicales et théâtrales : "l'Arlequin" de Jean Sarment, musique de Max Mallone », *L'Europe nouvelle*, 27 décembre 1924
- GM, « Le théâtre et la musique », *L'Europe nouvelle*, 14 juin 1924
- GM, *Le Mystère de l'Être*, t.2, Paris : Aubier, 1963-1964
- ROBERT, Jean-Dominique, « Approches de l'esthétique de GM », in : *Revue philosophique de Louvain*, quatrième série, t.80, n°46, 1982, p. 289-295
- TROISFONTAINES, Roger, *De l'existence à l'être, La philosophie de Gabriel Marcel*, Louvain, Paris : Editions Nauwelaerts, t.1, 2^e édition, 1968

II - Références portant sur la phénoménologie de la musique

- MAIRESSE, René-François, « Sur le phénomène musical », in : *Annales de phénoménologie* n°6 (2007), p. 85-137

- LANG, Patrick, « Introduction à la phénoménologie du vécu musical », in : *Annales de phénoménologie* n°7 (2008), p. 47-76
- LANG, Patrick, « Pulsation, mètre, période, Phénoménologie du vécu musical 2 », in : *Annales de phénoménologie* n°13 (2014) , p. 211-243

III - Ouvrages complémentaires

- BADIOU, Alain, *Logique des mondes, l'être et l'évènement*, t.2, Paris : Seuil, 2006
- BRELET, Gisèle, *Le temps musical*, Paris : PUF, 1949
- EMERY, Éric, *Temps et musique. Temps et dialectique de la durée, dialectique de la durée dans l'art musical* (1975), Lausanne [Paris] : L'Âge d'homme, 1998
- PARAIN-VIAL, Jeanne, *De l'être musical*, Neuchâtel : Éditions de la Baconnière, 1952